

АНТИЧНИЙ ТЕАТР

Олександр Клековкін

# АНТИЧНИЙ ТЕАТР

Олександр Клековкін



КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ  
ім.І.К.КАРПЕНКА-КАРОГО

Олександр Клековкін  
**АНТИЧНИЙ ТЕАТР**

**Навчальний посібник  
для вищих навчальних закладів  
культури і мистецтв**

Видання друге, доповнене і перероблене

Схвалено Міністерством культури і туризму України  
для використання в навчально-виховному процесі  
вищих навчальних закладів культури і мистецтв  
III-IV рівнів акредитації

Київ – «АртЕк», 2007

**ББК 85.33 (0)я 73**

**К48 КЛЕКОВКІН О.Ю. АНТИЧНИЙ ТЕАТР:** Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Видання друге, доповнене і перероблене. – К.: «АртЕк», 2007. – 328 с.

Пропонована праця присвячена поетиці античного театру і системі його основних видовищних жанрів: трагедії, комедії, пантомімі, навмахії, триумфу, апофеозу та ін. Видовища античності розглядаються у широкому політичному контексті, головна увага приділяється взаємозв'язку політики і театральної практики, ролі паратеатральних жанрів у формуванні поетики театру. Перше видання цієї праці вийшло друком 2004 року.

**Науковий редактор:** Пилипчук Ростислав Ярославович, академік Академії мистецтв України, професор, кандидат мистецтвознавства.

**Рецензенти:** Єрмакова Наталія Петрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент; Коломієць Ростислав Григорович, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор, кандидат мистецтвознавства; Судьїн Володимир Миколайович, професор.

## НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Олександр Юрійович Клековкін

## АНТИЧНИЙ ТЕАТР

Навчальний посібник

Комп'ютерний набір і коректура: О.Ю.Клековкін.

Верстка й дизайн: В.О.Клековкін.

Підписано до друку 15.10.2007

Формат 60 X 90/16.

Умовн. друк. арк. 18,0. Обл. вид. арк. 17,5.

Зам № 161/15245 від 15.10.2007

Тираж 500 примірників

Видавництво «АртЕк»

**ББК 85.33 (0)я 73**

ISBN 966-505-193-8

© Олександр Клековкін, 2007

© Видавництво «Арте́к», 2007

*Пам'яті моєї матері*



## СТРАТЕГЕМИ АНТИЧНОСТІ

«Завинятком машин, – писав дослідник історії цивілізацій Віл Дюрант, – навряд чи знайдеться у нашій культурі щось світське, що своїм походженням було б зобов'язане не Греції. Школи, гімназії, арифметика, геометрія, історія, риторика, фізика, біологія, анатомія, гігієна, терапія, косметика, поезія, музика, трагедія, комедія, філософія, теологія, агностицизм, скептицизм, стоїцизм, епікуреїзм, етика, політика, ідеалізм, філантропія, цинізм, тиранія, плутократія, демократія – усе це грецькі слова, котрі означають культурні форми» [82, 7]. Цей перелік можна доповнювати й доповнювати, однак навряд чи можна розраховувати на те, що він стане колись вичерпним.

Стосовно театру теза про винахідництво давніх греків видається ще справедливішою, адже саме видовища античності заклали естетичне підґрунтя для сценічного мистецтва усіх наступних поколінь; саме давні греки створили першоформи театру, його матриці, які, пристосовуючи до власних вимог, повторювали й варіювали пізніші часи.

Чи усвідомлювали значення своїх винаходів самі греки?

Авжеж. І не лише усвідомлювали, а й хизувалися ними. Приміром, 125 р. до Р.Х. Дельфійська амфіктионія, проголошуючи Афіни релігійним і культурним центром Еллади, перелічила у декреті здобутки цивілізації, подаровані людству афінянами: містерії, божественні закони моралі й освіти, культуру зерна і – театральні змагання. Оратор Лісій, озвучуючи амбіції співгромадян, назвав містерії святом, яке «здобуло афінянам славу в усьому світі» [130, 92].

Греки, як бачимо, були великими патріотами, отож, справедливо було б висловити сумнів: а чи не були вони надто самовпевненими і чи не перебільшували значення свого внеску у розвиток цивілізації, принаймні у тій частині, що стосується видовищної культури і театральних змагань? Адже перші містерійні дійства (ясна річ, у нерозвиненому стані) можна побачити у Єгипті ще за три тисячоліття до народження театру в Афінах – це були містерії Осиріса, сюжетом яких був пошук, оплакування і поховання бога жрицями в образах Ісиди та Нефтиди. За два тисячоліття до народження театру в Афінах з'являються й обрядові вистави, пов'язані із мисливськими та хліборобськими іграми на острові Криті і у Мікенах, ритуальні вистави зі співом і танцями у Китаї і т.ін. Однак, на відміну

від давньогрецьких «обставин», з цих передумов чомусь не витворився «чистий» театр. Отже, греки й справді мали в руках якийсь ключ, який (можливо, навіть усупереч їхньому бажанню) забезпечив перетворення релігійного обряду на театр? Відтак античність витворила не лише конкретно-історичну модель видовищ, вона й справді здійснила «винахід» – вона винайшла механізм утворення й актуалізації театру.

Упродовж декількох століть цей «винахід» не залишав у спокої митців, а ідея «великого повернення» до «абсолюту» надихала діячів театру Відродження й класицизму, середини XIX і початку XX століття. Неначе загіпнотизовані античним театром, виголошували свої теорії Ріхард Вагнер і Фрідріх Ніцше, Зигмунд Фройд і ще багато інших митців і вчених. У річищі цих ідей здійснювалися експерименти Рудольфа Штайнера й Макса Рейнгардта, Гордона Кюрега й Адольфа Аппія, Всеволода Мейерхольда і Леся Курбаса, а з ними й багатьох інших творців численних «старовинних театрів».

Ідея «відродження античності» приваблювала, однак, не лише наївних вчених і митців, а й політиків. Альфред Розенберг, відчуваючи «трагізм часу, позбавленого міфу», трактував у річищі «нордичної концепції» не лише Аполлона й Діоніса, а й увесь античний театр. Райхсдраматург Ганс Йост написав цілу книгу про призначення театру, в якій, широко обговорюючи досвід античності, писав: «Ми потрапили у тенета театру, втративши розуміння призначення театру... Театр перетворився на театр свідомий, увійшов у народне життя і тієї ж миті втратив своє помазанництво і право залишатися вогнищем культу, тобто ареною подій і демонстрації надсвідомого, потойбічного божественного буття. Театр втратив бога і став служити народові. Драма втратила свій сенс... Нова драма народиться з витоків надчуттєвих і буде національною, такою ж, якою свого часу була й грецька драма».

Однак навіщо? Навіщо, отримавши у спадщину від античності цілий вид мистецтва й користуючись ним для задоволення власних потреб, ми намагаємося досягнути його походження? Навіщо тривожимо тіні минулого, ворухимо давні міфи й легенди, перекази і байки? Навіщо гортаємо сторінки класичних творів? Навіщо спокушаємо себе мрією про можливість відродження античного театру? Адже реконструювати минуле – ні в теоретичному, ні в практичному сенсі – все-одно неможливо, та й, зізнаємося, сьогодні

і мова сучасного мистецтва цікавлять нас набагато більше, ніж «сива давнина». Чи, може, ми прагнемо задовольнити власні амбіції, «спростувавши» існуючі гіпотези походження театру й поповнивши їх список гроном нових? Однак у галузі «неточних наук» гіпотези ніколи не спростовуються, вони лише доповнюють одна одну, а тому й відповіді на більшість запитань («що таке театр», «куди він рухається», що таке його «злети» і «падіння», як він «запам'ятовує», як «пише свою історію» і, врешті, як «історія розставляє усе по місцях») ще й досі залишаються відкритими. Ми неначе чекаємо, що «історія усе розставить по місцях», однак насправді «історія» ніколи й нічого не «розставляє», усе «розставляють» люди – з усіма притаманними їм «людськими, надто людськими» інтересами, чеснотами й вадами.

Та й узагалі – чого варті усі наші «реконструкції» на тлі відсутності відповідей на найголовніші запитання: навіщо було створено людину і навіщо боги дали їй цю коштовну забавку – мистецтво? яку потребу мусило задовольняти мистецтво? як жили й творили натхненні музами митці минулого? Ми не знаємо відповідей на жодне із наших запитань.

Ми можемо лише припускати, здогадуватися й фантазувати з приводу причин, які породили все те, що ми, нерозважливі нащадки, отримали у спадщину від батьків: небо, землю, себе, людей, а врешті й театр. Щоправда, ми можемо втішатися тим, що про античний театр знаємо набагато більше, ніж самі давні греки й римляни. Чому? Хоча б тому, що ні греки, ні римляни ще не мали потреби в усвідомленні театрального мистецтва і сприймали трагедію й комедію лише як окремі різновиди «драматичної поезії». Крім того, на відміну від греків і римлян, наші сьгоднішні уявлення про театр минулого збагачені знанням усіх тих сценічних форм, які витворили пізніші часи. Отже, ми дістали можливість подивитися на феномен театру у динаміці, і не лише у різноманітті його форм, а й функцій, виконуваних ним у різні історичні періоди. Це означає, що сучасність може допомогти нам краще зрозуміти минуле. Адже саме сучасний автор, Андре Кіньяр, написав про античність те, чого, можливо, сама античність ще й не усвідомлювала: «Той, хто не розуміє театру, ацени, тріумфів, ігор, той не розуміє Риму. Адже будь-яка влада – це театр» [106, 44].

Питання «звідки», «куди» й «навіщо», звісно, поставали вже й перед нашими давніми предками. Але так само, як і ми,



вони не знаходили переконливих відповідей на ці запитання і постійно відчували неповноту власного знання. Тоді вони й створили міфи – про походження усього, що існує у цьому світі. І одразу ж, від самого початку, ці міфи були політичними міфами, адже, розповідаючи про походження речей і племен, про заснування міст і впровадження звичаїв, про встановлення законів і покарання порушників, про винаходи й відкриття, вони не давали «об’єктивного» пояснення, зате у той або інший спосіб щось оспівували й ганьбили, отже, визначали, хто і що мусить панувати у світі. Однак з плином часу ці відповіді перестали влаштовувати навіть наших предків, їх стали сприймати як «ненаукові» вигадки й забобони, їх стали «розчакловувати» й творити на їхньому місці... інші міфи, щоправда, тепер вже їх називали інакше – достеменною історією, науковою дисципліною, котра начебто здатна дати вичерпні відповіді на усі правильно поставлені минулому запитання й відкинути запитання неправильні. Щось на кшталт загадкового сфінкса, який удає, що погодився відповісти на всі наші запитання, однак з його закам’янілого обличчя чомусь так і не сходить моторошна усмішка кровожера: мовляв, здогадайся сам, – кажу правду чи брешу.

Здобутий історичний досвід не дозволяє нам надто наївно ставитися до міфів, адже й сама античність виключала канонічну форму тлумачення міфу. Щоправда, спроби відібрати корисні міфи й канонізувати їх здійснювалися неодноразово правителями й філософами. Так, Платон, у «Державі» (II, 377) писав: «Передусім нам, очевидно, належить стежити за творцями міфів: якщо їхні твори гарні – ми допустимо їх, якщо погані – відкинемо. Ми проситимемо вихователів і матерів розповідати дітям лише визнані міфи, щоб з їхньою допомогою формувати душі дітей [...]. А більшість міфів, які вони зараз розповідають, слід відкинути» [77, 87]. Виходячи з такої логіки, свій ідеал Платон знаходить лише у Давньому Єгипті. «Встановивши, що є прекрасним, – пише він у «Законах», – єгиптяни оголосили про це на священних святах і нікому – ні живописцям, ні будь-кому іншому, хто створює зображення, ні взагалі комусь, хто створює мусичні мистецтва, не дозволено було вводити щось нове і вигадувати будь-що не вітчизняне [...]. Мудрий закон для держави [...]. Заслуговує на увагу, що виявилось можливим у такій справі встановити, шляхом твердих законів, заохочуючи пісні, що своєю природою ведуть

до належного [...]. Недаремно єгиптяни стверджують, що пісні ці, які зберігаються протягом такого тривалого часу, – творіння Ісиди» [170, 105].

Отож, виходячи із цих ідейних настанов, так само, як вони винайшли театр, греки мусили здійснити й інший винахід. «Новіші письменники твердять, – писав Плутарх, – що афіняни вміли деякі неприємні речі називати пристойними словами, наприклад, повія в них називається «подружкою», податки – «внесками», гарнізони міст – «стражею», а в'язниця – «халупою»...» [7, 353].

Ще від часів «батька достеменної історії» Геродота, починаючи виклад своїх «історій», історики намагалися поставити «правильні» запитання, укладали зі своїми читачами певні «угоди» й оголошували «правила гри», в яких не лише визначали свої авторські зобов'язання, а й демонстрували вміння «деякі неприємні речі називати пристойними словами». Вони писали, приміром, таке: «Тут виклад дослідження Турійця Геродота, проведеного для того, щоб зроблене людьми з часом не забулося і щоб великі й дивовижні діяння як греків, так і варварів, не залишилися невідомими і, зокрема, щоб з'ясувати, чому вони воювали між собою» [54, 14]. За прагненням подати, здавалося б, «об'єктивний» і «безсторонній» виклад історичних подій ми можемо побачити «патріотичну» тенденцію, коли читаємо слова про «великі й дивовижні діяння греків». І одразу ж постає питання: а хто ж опише «неприємні речі», «дрібні й брудні» дії греків, ті вчинки, про які й самі греки, можливо, воліли б забути?

Інший історик, Ксенофонт, розпочинає свою «Кіропедію» міркуваннями про владу і про те, як важко її втримати: «...ми дійшли висновку, що людині набагато важче встановити своє панування над усіма іншими живими істотами, ніж над людьми. Однак, ознайомившись із життям перса Кіра, який став володарем багатьох підкорених ним людей, держав і народів, ми були змушені змінити свою думку і визнати, що встановлення влади над людьми не повинно вважатися важким або неможливим, якщо братися за нього зі знанням справи» [121, 346]. Отже, мета Ксенофонта – вилуштити з історії уроки міцної влади, її стратегіями.

Полібій навіть не приховує своїх «патріотичних» намірів, коли пише: «Пізнання минулого більше, ніж інші знання, може прислужитися людям [...]. Де знайти людину, настільки

легковажну й недолугу, котра б не побажала осмислити, яким чином і за допомогою яких громадських установ майже весь відомий світ був підкорений римлянами за неповних п'ятдесят років [...]. Раніше події на землі відбувалися немовби розрізнено, адже кожна з них мала своє особливе місце, особливі цілі й кінець. Починаючи ж із цього часу історія стає немовби одним цілим [...]. Особливість нашої історії й варта подиву риса нашого часу полягає в тому, що майже усі події світу доля спрямувала в один бік і підпорядкувала їх одній меті» [179/1, 148-149]. Цією метою, звісно, була велич Риму.

Тит Лівій свою «Історію від заснування Міста» розпочав таким співом: «Чи зможу я створити щось таке, що варте праці, якщо я опишу діяння народу римського від створення Міста [...]. Як би там не було, я знайду радість в тому, що і я, в міру своїх сил, намагатимуся увічнити подвиги народу, який в усьому світі дістав першість [...]. Не було ніколи держави більшої й благочестивішої» [129/1, 9].

Флавій у Передмові до «Юдейської війни» писав: «Я знаходжу в осіб, які пишуть історичні твори, не одну постійно однакову причину, але величезну кількість їх, і у більшості випадків причини ці дуже несхожі між собою. Одні прагнуть взяти участь у науковій роботі, аби виявити свій блискучий стиль і здобути славу; інші починають цю працю, незважаючи на те, що вона їм не під силу, прагнучи здобути прихильність тих осіб, про яких вони розповідають; існують і такі історики, які відчують внутрішню потребу зафіксувати на папері події, учасниками яких вони були; багатьох, врешті, спонукала велич подій [...]. Дві останні причини є визначальними і для мене [...]. Як безпосередній учасник, [...] я відчував потребу [...] описати нашу з римлянами війну, усі її перипетії й кінець, адже існують автори, які викривили у своїх описах істину...» [221/1, 10]. Отже, Флавій, безперечно, претендував на знання істини і намагався захистити її від перекручувачів.

Стверджуючи, що «держава римлян розмірами й щастям вирізнялася поміж усіх завдяки поміркованості й умінню враховувати обставини» [11, 10], Аппіан Александрійський визначив не лише сюжет історії – про зростання могутності й величі Риму, а й жанр свого викладу.

«Патріотичні вимоги» до створення достеменно наукових текстів висувалися, однак, не лише до соціально-політичної історії, а й до історії філософії. Приміром, Діоген Лаертський

розпочинає свою працю такими словами: «Було б великою помилкою приписувати варварам відкриття еллінів; адже не тільки філософи, а й увесь людський рід бере початок від еллінів» [75, 63].

Схожими «патріотичними вимогами» визначалася й рецептура художніх творів «історичної тематики». Так, Ісократ у своєму «Панегірику» писав: «Кожний помітить, що війна з варварами народжує урочисті піснеспіви, а війна з еллінами – поховальні пісні; перші виконуються під час свят, другі – під час згадки про наші нещастя. Я думаю, що й поеми Гомера отримали велику славу через те, що він так прекрасно оспівав тих, хто вів війну з варварами; тому-то наші предки й вирішили відвести його мистецтву почесне місце і в мусичних змаганнях, і у вихованні юнацтва, щоб, слухаючи його пісні, ми дізнавалися про наших одвічних ворогів і, змагаючись у мужності із тими, хто воював з ними, прагнули до таких самих подвигів» [77, 75]. І далі: «Поет Піндар лише одного разу назвав наше місто оплотом Еллади, і за це наші предки зробили його прокшеном і подарували десять тисяч талантів. Я ж оспівав наше місто більше й краще, ніж він, і було б дуже дивно, якби після цього я не дожив решту своїх днів у пошані» [77, 75]. Вергілій також розпочинає свою «Енеїду» визначенням «історичного» завдання: «Ратні боріння й героя вславляю...» [43, 27].

Не порушували традиції тенденційного висвітлення подій минулого й пізніші історики. Приміром, Теодор Моммзен, автор «Історії Риму», розпочинав свою працю доволі стриманими словами: «Наше завдання полягає в описі останнього акту великого всесвітньо-історичного видовища давньої історії...» [151/1, 8]. Однак стриманості йому вистачило ненадовго і, не приховуючи свого ставлення, на сторінках цього опису він не без задоволення повторює: «маразм», «маразм», «маразм»!

Едвард Гіббон писав, що праця «Історія занепаду Римської імперії» є лише результатом його бажання розважити себе, і Гайден Вайт радить не відкидати це, здавалося б, надто легковажне зізнання [213, 76], однак вже сам сюжет його праці – «занепад» – свідчить не лише про розвагу, а й про певну політичну тенденцію (сюжет, таким чином, стає способом доведення «теореми»).

Дуже обережно формулює свої завдання сучасний історик Майкл Грант у праці «Цивілізація Давнього Риму»: «Мета

цієї книги – відтворити риси цивілізації давніх римлян [...]. Після того, як я подам факти загальноісторичного характеру, я спробую виокремити ті досягнення й види діяльності, які, з моєї точки зору, незалежно від того, чи це правильно, видаються найфундаментальнішими і дозволять усвідомити місце Римської імперії в історії» [70, 5].

Однак історик літератури Девід Перкінс у праці «Чи можлива історія літератури?» заострює усі полемічні проблеми історіографії й ледве не унеможлиблює історичний дискурс, коли стверджує: «Ми пишемо історію літератури тому, що хочемо пояснювати, розуміти і любити літературу» [163, 139]. Схожу мету – «любити» – переслідував і Буркгардт, який 1855 року видрукував свій путівник по італійському мистецтву із надзвичайно гарним підзаголовком – «Керівництво для отримання насолоди від творів італійського мистецтва».

Отже, як бачимо, історія абсолютно несхожа на «об'єктивну» хроніку, вона завжди інтерпретує минуле – відповідно до завдань, визначених конкретними людьми з усіма притаманними їм чеснотами, вадами й вимогами замовника. На думку С'юзен Зонтаґ, інтерпретація взагалі «вперше з'явилася в античній культурі пізнього класичного періоду, коли могутність і достовірність міфу була підірвана «реалістичним» поглядом на світ, впровадженням науковою освіченістю; коли було поставлене питання, яке тривожить постміфологічну свідомість, – питання про благопристойність релігійних символів, – то античні тексти у їхній первозданній формі виявилися вже неприйнятними; отоді й була прикликана інтерпретація, аби узгодити античні тексти із «сучасними» вимогами. Так, стоїки, на догоду своїм поглядам, що боги повинні бути моральними, алегорично трактували грубі риси Зевса та його галасливого клану в епопеях Гомера. Зображуючи адюльтер Зевса і Лето, пояснювали вони, Гомер насправді хотів показати союз сили й мудрості [...]. Таким чином, інтерпретація передбачає розходження між чітким змістом тексту і вимогами (пізніших) читачів. Вона прагне усунути це розходження. Ситуація виглядає так, що з якоїсь причини текст став неприйнятним, але відкинути його не можна. Інтерпретація – це радикальний засіб зберегти шляхом перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися» [99, 12-13]. Відтак і «звичка підходити до творів мистецтва

з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, ніби справді існує така річ, як зміст художнього твору» [99, 12].

Ту саму проблему ми подибуємо, маючи справу з історією літератури й мистецтв. Так, приміром, Сергій Єфремов вважав, що «Історія письменства – твердо повинні ми пам'ятати – є насамперед історія в людській творчості ідей, а не ідеї, хоча б якими величезними абсолютами вона прикривалась. Тим-то історія письменства повинна давати огляд усіх ідей, що захоплювали в той чи інший час людськість і виявлялися у письменстві, а не однієї тільки ідеї естетичної. Може бути, звичайно, й історія естетичних поглядів, що простежила б, з одного боку, розвиток людських поглядів на красу, а з другого – еволюцію самих форм літературних; але така історія не може заступити історії письменства, ні навіть претендувати на її універсальну роль. Місце такій історії скоріше в соціологічних трактатах...» [89, 25].

Станіслав Мокульський, оперуючи доволі сумнівним поняттям «реалізм», писав, що «предметом наукової історії театру» – є «вивчення історії зародження, виникнення і розвитку реалістичної драматургії і реалістичного сценічного мистецтва в їхніх різноманітних проявах в різні історичні епохи та в їхній боротьбі з різноманітними антиреалістичними течіями» [102/1, 3]. Однак у статті 1959 року, говорячи про внесок Олексія Гвоздева в історію театру, Мокульський писав: «Він усіма засобами намагався наблизити історію театру до історії образотворчого мистецтва, вивільнивши її від одностороннього підкорення історії літератури... На відміну від ранішніх праць з історії західноєвропейського театру, що торкалися переважно історії драматургії і залишали поза увагою історію сцени і оформлення вистави, тут висвітлювалася не досліджена російськими театрознавцями ділянка» [150, 388].

Борис Алперс, досліджуючи історію акторського мистецтва в Росії, писав: «З метою систематизації було б зручно запропонувати читачам якусь струнку схему розвитку акторського мистецтва в Росії. Таку схему можна створити, розглядаючи історію сценічного мистецтва як боротьбу і зміну стилів на шляху усе більш точного і вичерпного вирішення проблеми реалістичної майстерності. Спроби побудови таких схем здійснювалися неодноразово за останні десятиріччя у театрознавчій літературі. Але чим уважніше ми знайомимося з історією акторського мистецтва, тим яснішою стає неможли-

вість і непотрібність створення подібних схем. Їхня зручність і стрункість виявляються лише удаваними [...]. Звісно, можна визначити Щепкіна як виразника «дворянського реалізму» на російській сцені, як це ще донедавна робили деякі дослідники (див. приміром, однотомну історію російського театру Всеволодського-Гернгросса). Проте це абсолютно нічого не пояснює в його творчості» [4, 19-20]. Водночас Б.Алперс обстоював «театрознавство – як частину літературознавства», а літературознавство «як історію громадського життя» [3, 5]. Саме проти цієї формули виступала авторка присвяченої Лесеві Курбасові підручної книги Людмила Дмитрова [76, 3]. Так само й Лесь Курбас, заперечуючи театр літературний, стверджував театр-видовище: «підтвердила свою правдивість теза про те, що жест і звук, а не література є засобом театру...» [128, 124]. «Незрозуміння драми-п'єси й трактування її як мовного чи літературного пам'ятника, а не як сценічного матеріалу, – писав Григор Лужницький, – було цією основною помилкою історії літератури, яка не тільки опізнила розвиток театрознавства, але й у великій мірі припинила його ріст» [136, 135-136].

З таких самих позицій виходив і В.Всеволодський-Гернгросс, коли писав, що «до цих пір історія театру зазвичай виливалася в опис подій театрального життя і найчастіше зосереджувалася на театральних анекдотах; до них приєднувалися урядові розпорядження, височайші укази і постанови; весь цей матеріал розташовувався у хронологічній послідовності, і підпорядковувався театрові панівних класів; на перший погляд здавалося, що іншого театрального стилю, інших видів театру в дану епоху і не існувало... Справжня ж історіографія є аналітичний опис боротьби і зміни театральних видів і стилів під впливом соціально-економічних умов...» [46/1, 23].

Прикметно, що навіть автори одного з останніх за часом видань, доволі прогресивної «Ілюстрованої історії світового театру», роблять протилежний ухил, коли пишуть, що «видовищні події, котрі переслідують у першу чергу політичні релігійні, просвітницькі й соціальні цілі, також залишаються поза нашою увагою; це стосується процесій, мітингів, релігійних обрядів, комерційних шоу, освітніх показів і політичних демонстрацій – усі вони використовують театральні засоби, але від початку служать дуже конкретним цілям, далеким від створення видовища і насолоди ним» [101, 4]. І тут постає питання: а чи й справді існують видовища,

котрі не переслідують «політичні релігійні, просвітницькі й соціальні цілі»?

Незважаючи на те, що минуле у нас спільне, розповіді про нього – завжди будуть відрізнятися. Серед цих розповідей будуть цікаві й нудні, перекокливі і неперекокливі, лагідні і брутальні, альтернативні і «традиційні». Однак найістотніша відмінність визначатиметься не лише розумінням минулого, але й баченням майбутнього, адже зрозуміти витоки можна лише тоді, коли ми, бодай у загальних рисах, уявляємо собі якщо не кінцеву мету, то хоча б загальний напрям руху («реалізм» і «психологізм», чи різноманіття форм; від мавпи до людини чи навпаки і т.ін.), тобто спираємося на якесь уявлення про «сюжет» або принаймні окремі «сюжетні мотиви історії». Це означає, що «велич героїв» та їхні «подвиги», «злети» й «падіння» існують лише у нашій уяві, завдяки традиції, котра з величезним упередженням передає з покоління в покоління якусь систему «загальнолюдських» оцінок, цінностей, пріоритетів, які, у свою чергу, спираються на ієрархію визначених попередниками «авторитетів». Чималу частину життя ми саме на те й витрачаємо, щоби збагнути цю систему «конвенцій», але настає час, коли ми зупиняємося, озираємося і несподівано розуміємо, що світ змінився, старі угоди і застереження в ньому вже не діють, а тому й не варто ображатися на нього за те, що він не хоче жити за нашими старими угодами; не варто скиглити, обурюватися й відчужуватися від часу, в якому живемо – мусимо прийти до тями й усвідомити: настав час змінюватися й нам, укладати зі світом нові угоди – як завжди, на його умовах.

Сьогодні розуміння цих нових умов мусить визначатися принаймні декількома відкриттями, зробленими ще у першій третині ХХ століття. 1931 року австрійський, а далі американський математик Курт Гедель (1906-1978) виступив з революційною для світу математичної логіки доповіддю «Про неповноту логічного обчислення». У цій доповіді він запропонував одну з перших версій теореми про неповноту дедуктивних систем. А невдовзі було сформульовано й основний принцип епістемології ХХ століття: будь-яка система знань про реальність (дедуктивна система) є неповною (однак ця неповнота, казав Юрій Лотман, компенсується стереоскопічністю нашого бачення). Суть теореми Геделя полягала ось у чому: якщо можна довести справедливість якогось твердження,



то так само можна довести й справедливість протилежного твердження. Це означає, що будь-яке твердження є одночасно достеменним і облудним. Адже, як казав Нільс Бор, «наша здатність до спостереження того або іншого явища визначається тією теорією, на яку ми спираємося». Якщо теорія, в яку ми віримо, стверджує, що явища не існує, від нас вимагатимуться надзвичайні зусилля, аби ми, усупереч теорії, все ж змогли побачити це явище; так само й навпаки, – якщо теорія стверджує, що явище існує, нам надзвичайно важко буде вирватися з-під впливу міражів.

Ясна річ, що принцип відносності нашого знання поширюється й на систему наших уявлень про минуле. Множинність варіантів у трактуванні подій (театральних, політичних, побутових), що розгортаються на наших очах, привчає до думки про неможливість однозначного трактування минулого, його величезних історичних періодів, особливо ж тоді, коли ми намагаємося осмислити минуле такого ефемерного явища, як театр (саме театр, а не «драматична література»). У цьому контексті пошук відповіді на питання «що таке історія театру» перетворюється радше на «гру в бісер», аніж на спосіб задоволення актуальної суспільної потреби. Усвідомлюючи, що суспільство такої потреби позбавлене, купка театралів, нагадуючи ледве не сектантів, намагається, всупереч вимогам часу, продратися крізь хащі легенд і байок, міфів і переказів, забобонів і тлумачень, упереджених інтерпретацій і свідомої брехні, перекручень і зручних конвенцій, угод і домовленостей, замовчувань і неписаних правил гри, одне слово, крізь систему умовностей, яку зазвичай називають «об'єктивними фактами», тобто більш або менш вірогідною, актуалізованою для певної доби гіпотезою подій. У контексті театру – це лише дзеркало, котре віддзеркалює систему дзеркал (адже найголовніше «джерело» гіпотез про ефемерне мистецтво театру – це рецензії, тобто людські документи, які, зважаючи на форми їхнього функціонування, мають на меті не фіксацію й встановлення істини, а щось інше).

Американський історик Гайден Вайт вважає, що «історія», як форма словесного дискурсу, зазвичай має тенденцію до оформлення у вигляді специфічного сюжетного модусу. Інакше кажучи, розповідаючи про минуле, автор завжди зосереджений більше на пошуковій сюжету, що зміг би впорядкувати описані ним події, ніж на осмисленні їх. Сюжет, таким чином,

утворює події (а не навпаки); і головними жанровими модусами «історії» стають, відповідно, «романс», «трагедія», «комедія» й «сатира»; тобто історіографія, вважає Вайт, здатна існувати лише в цих жорстко визначених жанрових формах [213]. Врешті, цей висновок підтверджується й нашим повсякденним досвідом: «історія» завжди залежить від панівного історичного жанру, має суб'єктивне забарвлення і, таким чином, хоча й живиться «фактами» минулого (тобто традицією якоїсь інтерпретації), але влітає їх виключно в адекватні сучасності сюжети. Ці сюжети визначаються кутом зору, під яким ми розглядаємо події минулого, відкидаючи при цьому одні факти, «не помічаючи» їх, натомість зв'язуючи в єдиний причинно-наслідковий ланцюжок інші. Жанр, таким чином, визначає сюжет історичної розповіді і навіть її фабулу. «Якщо я сприймаю історичний процес як видовище занепаду [...], – пише Вайт, – я проживатиму історію таким чином, щоб привести процес до занепаду» [213, 78]. Прикладом такого занепаду є праця Ніцше «Народження трагедії», яку С'юзен Зонтаґ коментує так: «У своєму «Народженні трагедії», де насправді трактується смерть трагедії, Ніцше покладав вину на радикально новий престиж знань і свідомого розуму – який виник у стародавній Греції з постаттю Сократа – за згасання інстинкту й відчуття реальності, що зробило трагедію неможливою. Усі наступні обговорення цієї теми були такими ж елегантними або принаймні оборонними: або оплакування смерті трагедії, або обнадійливі спроби створити сучасну трагедію з натуралістично-сентиментального театру Ібсена й Чехова, О'Ніла, Міллера й Вільямса» [99, 141-142]. Сам Ніцше у Передмові до «Народження трагедії» писав про завдання своєї «зухвалої книги» – «поглянути на науку крізь оптику митця, а на мистецтво – крізь оптику життя» [155/, 13].

Звертаючись до минулого і викликаючи його духів, щоб дізнатися про зміст погано розчутого заповіту, ми прагнемо поставити перед ними інші запитання, – котрі, можливо, не вважали за потрібне ставити наші попередники. Однак будь-яке знання про античний театр ми дістаємо від тих самих попередників – з творів античних істориків, філософів і трагедіографів, з праць пізніших коментаторів, істориків, мистецтвознавців і літературознавців, зі словників старогрецької мови й латини, доки на якомусь етапі кількість не переходить у якість: перед нашими очима постає одночасно два різних, абсолютно несхожих між собою античних театри.

Один театр – монументальний, величний, неначе фантастична казка, абсолютно несхожий на життя, театр філософів, мистецтвознавців і митців – живе за законами, які ми розуміємо лише умоглядно, адже вони діють лише в казках: кошти на його утримання дають шляхетні меценати, хорєги й держава; твори пишуть геніальні драматурги, ролі виконують конгеніальні актори, а плещуть їм у долоні двічі конгеніальні глядачі, котрі прийшли до театру, лише для того, щоб задовольнити свій надзвичайно вибагливий смак і дістати естетичну насолоду від обрамленого вишуканими епітетами мистецтва – «високого», «елітарного», «вічного» і т.ін. Саме таке уявлення про «достеменний», «величний», а водночас і надзвичайно нудний театр, з яким сьгоднішній і порівнювати неможливо, створило передумови для хворобливої втрати віри у цінності сучасності, для втечі у підпілля, для нездатності чинити опір вигаданому Минулому й скинути його тягар, до якого ми буцімто не здатні дотягнутися.

На щастя, однак, поряд із цим велетенським монстром уяви існували й інші видовища – саме ті, про які ніколи не забували згадати у своїх працях античні історики й філософи – видовища суперечливі, інколи навіть «низькі», «брутальні» й «аморальні», але надзвичайно схожі на сучасні, – можливо, саме тому ми соромимося цього минулого й відхрещуємося від нього. Ці «забавки» й видовища завдають чимало клопоту самим фактом свого нахабного існування і нам важко втриматися, щоб не закинути їм низку зауважень: стосовно «ангажованості» і «потурання масовим смакам», «наївної простоти» і браку «естетичних» амбіцій, одне слово, стосовно того, що вони, усі ці небездоганні видовища, якісь «надто живі», так само «надто рум'янолиці» і не вміють шикуватися струнко, коли ми намагаємося виміряти їх за допомогою штангенциркуля й лінійки. Одна з найприкріших особливостей цих видовищ, з якою неможливо ні сперечатися, ні змиритися, пов'язана із тим, що вони завжди адекватні часові, а тому ще й досі залишаються жити, і, здається, немає ніяких підстав очікувати на те, що вони взагалі колись залишать сцену.

Ми говоримо «два театри», однак насправді таких театри не два, не три, їх кількість незліченна. Так само незліченні варіанти тлумачення будь-якої події й ті запитання, котрі ми адресуємо минулому – з плином часу отримані відповіді не стають неправильними, вони стають недостатніми. Адже

будь-яка доба намагається не так пізнати минуле, як відшукати в ньому підтвердження власним доктринам, отже, бачить в історії якийсь свій сюжет. Приміром, історію античного театру, як і театру середньовіччя, можна розповісти за допомогою сюжету про «секуляризацію», «профанацію» й «емансіпацію мистецтва від релігії», тобто, як шлях від «забобонів» до «наукового» й «раціонального», отже, «правильного» мистецтва. Або за допомогою сюжету про «тріумфальний поступ реалізму». Однак те, що ми називаємо «забобонами», ніколи не зникає – відкинувши одні «забобони», ми починаємо вірити в інші: раніше чи пізніше астрономія мусить перетворитися на астрологію, а «астрологія», – дотепно зауважував Ф.Зелінський, – це сакралізована астрономія [97, 281]. Тому, приміром, не варто відкидати класовий, соціологічний або будь-який інший підхід до вивчення явищ мистецтва на тій лише підставі, що він, мовляв, є «неправильним»; «забобонним» і «упередженим» стає будь-який підхід, коли він претендує на володіння істиною і перестає відповідати на запитання, поставлені практикою сучасного життя. Це стосується й самого театру. Якщо інколи він не знаходить спільної мови з життям, то невже слід звинувачувати у цьому життя? Якщо він не знаходить мови із глядачем, то невже в цьому винен глядач?

Наважившись здійснити подорож у минуле, ми мусимо усвідомлювати, що користь «прогулянки» значною мірою залежатиме від «наукового методу» і «концепцій», на які ми спиратимемося у процесі спостереження, відбору й упорядкування наших подорожніх вражень. Але для того, щоб нагромадити «враження», а не лише підтвердити звичні «угоди», мусимо з'їхати зі звичних рейок сюжетної «подієвої історії», котра «оповідає «тріумфальну» історію, «Великий наратив» чи «Панівний наратив»; мусимо спробувати побачити минуле «знизу», виходячи не із досвіду ХХ століття та естетичних критеріїв «елітарного» глядача, а навпаки – з точки зору глядача, якого зазвичай називають масовим, і сприйняття якого спирається не так на «знання законів» мистецтва, як на «здоровий глузд». Адже саме на цього глядача переважно й був розрахований античний театр. Отож, мусимо побачити цей театр очима неофітів, а не зверхніх (навіть, коли вони поблажливі) думок тогочасної чи пізнішої «критики»; мусимо простежити лінії, котрі, з'єднаючи «високе» й «низьке», створювали на своєму перетині нові жанрові структури. Щоправда, на

думку С'юзен Зонтаґ, можливість такого неупередженого погляду для нас недоступна: «Нікому з нас ніколи не вдасться відновити оту наївність, що передувала будь-яким теоріям, коли мистецтво не мало потреби виправдовувати себе, коли не питали, що говорить витвір мистецтва, бо знали (чи вважали, що знають), що він робить» [99, 11]. Можливо, ми й справді не здатні досягти отієї «наївності», однак мусимо прагнути її, адже «наївність» у нашому контексті – це не лише синонім «свободи», а й шанс її знайти.

З двох основних форм викладу історії – наративної чи енциклопедичної – ми не надаватимемо переваги жодній. Наративна форма вимагає пошуку сюжету – тобто, за словами Крістофера Прендергаста, того «алібі, яке рятує від необхідності переживати випадковість і безладність світу» [163, 42]. Наративна форма передбачає «надання «сенсу» історії на основі встановлення типу розповіді, тобто пояснення за допомогою побудови сюжету [...]. Мішле виконав усі свої історії як Роман, Ранке – як Комедію, Токвіль – як Трагедію, а Буркгардт використовував Сатиру» [213, 27]. Але таких «історій», пише Гайден Вайт, не так вже й багато: це «антикварна», «монументальна» й «критична» історія у визначенні Фрідріха Ніцше [155/1]; «драма тріумфу добра над злом, чеснот над пороком, світла над темрявою і фінальний вихід людини за межі світу»; «драма приреченості»; «*histoire romanesque*» («романтична історія»); «біографічна», «монографічна», «катастрофічна» і «прагматична» історія [213 – 28, 69, 91, 315]. Однак обидві ці форми викладу історії – наративна й енциклопедична – «не є протилежними, оскільки наратив являє собою спосіб комбінування подій, тоді як енциклопедична форма – це спосіб упорядкування статей» [163, 46]. Перший принцип зобов'язує сплести у послідовний сюжет факти, у достовірність яких ми віримо, і, таким чином, довести певну теорему. Другий – вимагає бодай спробувати вибити пил, що накопичився протягом тисячоліть у цих фактах і створених на їх основі поняттях. Об'єднання цих принципів, сподіваємося, дозволить уникнути у викладі «елегійної байдужості» (Г.Гейне) і виявити те, що видається найголовнішим – стратегіями античного театру.

Античність не залишила нам готової відповіді на жодне із наших запитань і все, що ми знаємо про театр цієї доби, – це лише робочі гіпотези й версії, автори яких намагалися об'єднати у цілісну систему розпорошені у часі й просторі

джерела «фактів». Шукаючи місце театру на мапі цих надзвичайно ненадійних «фактів», ми частково пройдемо протореним шляхом, а десь, можливо, на узбіччі, побачимо інші «факти», на які не звертали уваги попередні мандрівники.

Найперше питання, що виникає нібито «за дужками» обраного нами історичного викладу – питання про ставлення до античності наступних поколінь і про «велике повернення» до античності, заклики до якого вперше пролунали ще за доби Відродження і вже ніколи не втрачали своєї актуальності. Ясна річ, що, попри усі ці заклики, ніякого «відродження» античного театру (у сенсі реставрації) не було й не могло бути. Хоча б тому, що для відродження античного театру передусім слід було б відродити найголовніше – античного глядача з його вірою у богів і шануванням імператорів, а врешті й з його уявленнями про те, «що таке театр» узагалі. Адже уявлення давніх греків або римлян і про «театр», і про «мистецтво» істотно відрізнялися від сприйняття «театрального мистецтва» усіма наступними поколіннями. Передусім тому, що радикально змінилося уявлення про функцію самого мистецтва, воно ніби «відхилилося» від заданого античністю курсу. Переставши бути «релігією», театр поступово перетворився на «мистецтво»; втративши державного замовника й «усенародного» глядача, він залишився наодинці з «публікою». Здавалося б, зміною цих функцій мусить визначатися й жорстка межа між «театром» і «нетеатром», проте метатеатральна (усеохоплююча театральна) дійсність завжди створює надто сприятливі умови для поширення «подвійних стандартів»: залежно від політичної кон'юнктури, одні й ті самі явища можуть здобувати різні значення в той час, як сама античність доволі жорстко визначалася у своєму ставленні до «мистецтва», відносячи до нього будь-яку довершеність і досконалість – хоча б і самого життя. За цими змінами уявлень стоїть фундаментальна теоретична проблема, широке висвітлення якої лежить за межами нашого сюжету, однак її значення для вивчення історії театру вимагає бодай пунктирного окреслення простору цих «історичних парадоксів».

Слово «Techno» у давньогрецькій мові означало не лише мистецтво (художню творчість), а й ремесло, професію, майстерність, вміння, твір, виріб; тобто усі ці значення сприймалися як синонімічні, а однокореневі з «мистецтвом» слова означали: «technaso» – виявляти майстерність, винахідливість, докладати

зусиль; «technasma» – хитрість, вигадка, твір, виріб; «technao» – робити, виготовляти, виробляти, займатися мистецтвом або ремеслом, вигадувати, винаходити, влаштовувати; «technoma» – твір мистецтва, виріб, вигадка, винахід; «technetos» – зроблений руками людини, штучний; «technitos» і «technitai» – ремісник, майстер, знавець; «technographos» – письменник; «technologia» – міркування про мистецтво, трактат; «technopolikos» – той, що торгує мистецтвом. Слово «мистецтво» вживалося античними філософами для позначення будь-якої практичної діяльності, будь-якого вміння, що поєднувало досвід і знання. Приміром, Афіней у першій книзі «Бенкету мудреців» подає такі назви «мистецьких» трактатів: «Мистецтво жити розкішно», «Мистецтво обідати», «Кухарське мистецтво» [20, 9]. Звідси ж – «ремісничі», технологічні вимоги Аристотеля до трагедії.

Так само й у Римі – поняття «мистецтво» вживалося у таких значеннях: «Fabrica» (мистецтво, майстерність, ремесло), «Ars Ludicra» – сценічне (акторське) мистецтво; «Art (Artis)» – ремесло, вільні мистецтва (тобто розумова праця), майстерність, вміння, штучність, твір мистецтва; «Artem» – твір мистецтва; «Arti-Fex» – майстер, митець, спеціаліст, знавець, творець. А поряд – терміни, в яких віддзеркалюється мистецтво видовища: «Spectaculum» – вид, видовище, вистава, зала для глядачів, місця для глядачів, диво світу (Septem Spectacula); «Spectator» – глядач, критик, дослідник, спостерігач. До системи «Artes Liberales» (гр. Enkyklios paideia, «вільних мистецтв», гідних вільної людини, на відміну від «нечистих» мистецтв, пов'язаних із фізичною і ремісничою працею – artes sordidae, technai hanausoi) входив перелік навчальних дисциплін вищої школи: граматики, діалектики, риторика, математика, геометрія, астрономія й музика. Авл Корнелій Цельс, який жив за правління Тиберія, до своєї енциклопедичної праці «Мистецтва» включив сільське господарство, медицину, військове мистецтво, риторика, філософію й право. Сенека, пишучи у «Листах до Люцилія» про «вільні мистецтва», мав на увазі граматику, котра включає риторика й поезику, геометрію, музику і, звісно ж, поезію. Щодо живописців, скульпторів, різьбярів та інших служителів розкоші, він не знаходив підстав зараховувати їх до розряду вільних митців, вважаючи ці професії, так само як професії парфумерів і кухарів, «брудними». У тому ж приблизно дусі висловлювався й Ціцерон: «... про те, які ремесла вважати шляхетними, а які

низькими, ми знаємо приблизно таке. По-перше, не заслуговують на добре слово ті промисли, що викликають ненависть людей, як промисли збирачів податків і лихварів. А найменше заслуговують на повагу ті заняття, котрі обслуговують чуттєву насолоду, – ремесло торговця соленою рибою, м'ясників, кухарів, ковбасників, рибалок, як каже Теренцій, продавців мастил, танцівників та усілякого роду гравців» [184, 118]. Лукіан у глузливому діалозі «Парасит, або Про те, що життя за рахунок інших є мистецтвом», обґрунтовуючи «мистецтво дармоїда», вустами Парасита дав таке визначення мистецтва: «це сукупність навичок, набутих вправами для певної корисної діяльності у справах життєвих», а далі визначив і специфіку самого «мистецтва дармоїда»: «Дармоїдство є мистецтвом пити та їсти і необхідні для цього слова казати, а метою своєю воно має насолоду» [137/1, 231-233]. У римському контексті, в якому до мистецтв належало й «мистецтво керувати народом» (*disciplina populorum*), звісно, було не до «чистого театру», а слово «*Ludi*» (гра), яке зазвичай вживали у назвах театральних видовищ, було пов'язане не стільки з «грайливістю» і «байдикуванням», скільки з системою публічних і політичних стосунків, які, маючи доволі прагматичний характер, не залишали місця ні для «вільної» гри, ні для ритуалів «байдикування», що ставить під сумнів теорію походження театру в процесі онтогенези, – мовляв, «інстинкт театру» притаманний людині.

Людині, як і багатьом іншим живим істотам, і справді притаманне щось схоже на «інстинкт мімезису», тобто удавання, імітації, але із мімезису ще ніде й ніколи театр не поставав, інститут театру народжувався лише у політично структурованому суспільстві, там, де поставала потреба у демонстрації й публічному жесті, що й дає підстави говорити про соціогенну або ж навіть політогенну природу злетів і падінь театрального мистецтва, батьками якого були політика й релігія, Діоніс і афінський поліс, який хутко перетворювався на імперію. Звісно, не обійшлося тут і без ласого до байдикування афінського громадянства.

Пружину жанроутворення мусимо шукати, таким чином, у русі – у русі, спрямованому на театралізацію життя; русі, який раніше чи пізніше починає здійснювати будь-яка потужна соціальна сила, коли перед нею постає потреба у виставлянні – створенні власного образу у свідомості співгромадян. Саме з цього публічного виставляння й починається процес театралізації життя: воно починає



насичуватися виразними жестами й афористичними гаслами, а різнобарв'я людських характерів та інтересів спрощується до декількох сюжетів і застиглих соціальних масок. Театралізуючи життя, претенденти на ролі героїв зазвичай вбираються у різноманітні шати, у тому числі й релігійні, ховають свої обличчя за різноманітними масками і, жонглюючи метафорами з надлишковими значеннями, окреслюють, таким чином, вигаданий ними ж власний образ. Визначення цих соціальних сил, завдань, які вони висували, і масок, за якими вони приховували свої обличчя, є одним з найголовніших завдань вивчення історії театру.

Такий сюжет – кризь призму «практичного глузду» й пошуку «замовника» – видається логічним і доцільним, адже він відповідає нашим уявленням про театр, театральність та їхню залежність від соціального буття. Щоправда, останніми роками, у контексті праці Гейзінги та його наступників, нам усе частіше хочеться посунути «гру» від політичних інтерпретацій у бік байдикування й відповідних синонімів «гри» – «гульбище», «гулянка», «гуляння», «гульня», «забава», «забавка», «ігрище», «потіха», однак це свідчить не так про тверезе усвідомлення пастки, на яку перетворилися мистецтва й засоби масової інформації у сучасному суспільстві, як про втому від політики й прагнення таким чином «звільнитися» від неї.

Заклавши основи видовищних мистецтв, антична модель театру одночасно висунула й проблему коректного визначення таких понятійних пар, як «театр» і «видовище», «театральність» і «видовищність», а також ідентифікації античного стандарту «абсолютного театру» з пізнішими уявленнями про сценічну творчість і мистецтво взагалі. Адже значення, в якому вживалося слово «театр» в античності, істотно відрізнялося від сприйняття цього явища пізнішими часами.

Самі грецькі театри з'явилися задовго до народження драми – вони використовувалися в релігійних цілях, тут виконувалися дифірамби – хорові пісні на честь Діоніса (Дифірамб – одне з культових імен Діоніса). У центрі античного театру був обов'язковий вівтар для здійснення релігійних відправ. Принаймні чотири рази на місяць тут відбувалися засідання народних зборів (Ekklesia), які здійснювали контроль за діяльністю уряду і влаштовували доволі театральні судові засідання. У театрах, зведених на схилах гір, правителі збирали громадян для оголошення різноманітних повідомлень і влаштування прийомів іноземних послів, які виступали з промовами перед громадськістю міста, тут

влаштовували диспути тощо. «Театр», власне, й був «видовищем», щоправда, доволі незвичним, адже він був не так «закладом культури», як інструментом релігійної й політичної пропаганди. Саме ж слово «Theatron», похідне від «Theaomai» (видовище, визначна пам'ятка, дивитись, бачити, споглядати, споглядати істину), означало лише «знаряддя споглядання», «місця для глядачів», «місця для видовищ» або «залу для глядачів». Похідні від «театру» слова «глядач» («Theates») і «видовище» («Theama») не пов'язувалися з театральним мистецтвом у сучасному значенні. Однак лексема «Theatron» мала спільний корінь з іншою «Theoria» («Теорія»), що дає підстави сучасним дослідникам говорити про невідповідну синхронність розвитку форм театального мистецтва і наукових теорій [160, 38], а також і впровадження «теорикону».

Не лише у часи народження театру, а й у пізніші часи, у «Поетиці» Аристотеля, трагедія й комедія ще не об'єднувалися загальним поняттям «театральне мистецтво»; у філософії Платона й Аристотеля вони сприймалися як різновиди «поезії», котра, у свою чергу, вписувалася у структуру загальнополітичних агітаційно-пропагандистських заходів держави, спрямованих на формування «історичних групових фантазій», як називає їх Ллойд де Моз [148], або – марень: про славне минуле, вільно обране сьогодення й ще краще майбутнє. Невипадково ж саме слово «Theatron» мало спільний корінь із словами «Thea» і «Theos» (богиня), «Thea» і «Thee» (вид, краєвид, погляд, видовище, окреме місце у театрі), «Thealna» (богиня), «Theama» і «Theaomai» (видовище, визначна пам'ятка, дивитись, бачити, споглядати, споглядати істину), «Theomenoi» (глядачі), «Theates» (глядач), «Theatos» (зримий, вартий видовища), «Theatriso» (виставляти на позорище), «Theatrihos» і «Theatron» (театральний, пихатий, пишномовний, бутафорський, підробний, місце для видовища); «Theatropolos» (той, що здає театр в оренду). Слово «Theatron» вживалося також у таких значеннях: простір або частина будівлі, відведена для глядачів драматичного або іншого видовища; саме зібрання глядачів; будівля, призначена для драматичних та інших видовищ. Отже, театр, як місце споглядання божественної істини, котра інколи запаморочувала грекам голови аж до нестями – адже й слово «Theatrokratia» (театрократія, панування театру, пристрась до видовищ – очевидно, у найширшому, позаестетичному всеохоплюючому значенні, коли, схоже, саме життя стає подібним до театру – театроморфним)

належить давнім грекам. Заохочуючи своїх громадян до відмови від активної участі у політичному житті, правителі сприяли, таким чином, формуванню у греків схильності до заглибленого самопізнання, що може пояснити й особливості тих театральних форм, у яких греки «пізнавали істину».

Однак усі ці форми «пізнання істини» – епос і трагедія, комедія й дифірамбічна поезія, більша частина авлетики й кіфаристики – ще не об'єднуються якимось загальником (адже усі вони – мистецтва). У переліку мистецтв, які згадає Платон (лікарняне, жрецьке, музичне, ораторське, образотворче та ін.), мистецтво театру відсутнє. В Аристотеля мистецтва об'єднані лише тим, що усі вони є зображенням і удаванням (*Mimesis*). Проте навіть трагедія й комедія ще не об'єднані в Аристотеля словом «театр». Відсутня у грецькій міфології й муза театру. Серед муз («мислячих») – дев'ятьох шалених дочок Юпітера та Мнемозіни, котрі відомі також під прізвиськами аонійських сестер, парнасид, касталід, іпокренід і піренід, – були Клію (муза історії), Евтерпа (музики), Талія (комедії), Мельпомена (трагедії, похоронної музики й плачу), Терпсихора (танцю), Ерато (елегії), Полігімнія (лірики й гімнічної поезії), Уранія (астрономії) й Каліопа (красномовності та героїчної поезії).

Отже, театр одночасно «існував» і неначе «не існував»; він існував, однак не належав до системи мистецтв, а відтак і сприймався у відмінному від пізніших часів значенні, що, однак, аж ніяк не принижувало його – навпаки, адже йому надавалося значення загальнодержавного бюджетного заходу. Замість «театру» існувало поняття «*opsis*» – «видовище», яке, очевидно, охоплювало доволі широке коло явищ суспільного життя, пов'язаних із публічним жестом і демонстрацією, і яке ще Аристотель, визначаючи складові трагедії, поставив на друге місце після *mythos* (міфу або переказу). Так само й театральна діяльність ще не виокремилася з кола мистецьких професій, де, поряд з наглядачами, каменярами і чорноробами, існували архітектори й скульптори [36, 120]. Так само й у пізніші часи, в імператорському Римі, Пліній молодший вживає слово «театр» у незвичному для нас значенні – як «зібрання людей», «публіка» («вчитель тішиться з великої кількості учнів і вважає, що він вартий численного театру» [168, 314]). У римському театрі, крім вистав, здійснюються розгляди важливих кримінальних і цивільних справ, а у Великому цирку (*Circus Maximus*) відбуваються, крім перегонів, священнодійства, тріумфальні процесії,

військові паради, покази екзотичних звірів та ін. Будівлі для показу видовищ у Римі розрізняються не так за жанровим призначенням, як за формою (театр, іподром, цирк). Саме ж латинське слово «*theatrum*» означає у Римі театр, залу для глядачів, амфітеатр, місце дії, поле діяльності тощо. Що ж до театральних видовищ, до них застосовується словосполучення «*ludi scaenici*» («сценічні ігри»), а словосполучення «*ars ludicra*» означає «сценічне (акторське) мистецтво». Так само у доволі широкому значенні вживаються й похідні від «*ludi*» (гра) слова: «*Ludicrum*» (гра, забава, жарт, театральна вистава, видовище, урочисті ігри, змагання), «*Ludo*» («*Lusi*», «*Lusum*», «*Lusere*» – грати, танцювати, грати на сцені), «*Ludus*» (публічні ігри, забава, жарт, змагання, видовища, сценічний твір, вистава) тощо.

Зіставляючи поняття «театр» і «театральність», «видовище» і «видовищність», легко помітити, що «видовище» – поняття вищого рівня й ширшого значення, ніж «театр», що, у свою чергу, дає підстави вважати греків «історично обмеженими» і «нездатними» до диференціації різновидів видовищ. Насправді, однак, справа в іншому: для естетичної думки греків проблема диференціації мистецтв і жанрів ще не набула актуальності, але не через «нерозвиненість» естетичних уявлень античності, а через незвичну, відмінну від нашого часу роль театру й видовищ у політичній історії античності, яку можна порівняти хіба що з роллю засобів масової інформації у сучасному суспільстві [122]. У цьому контексті набагато важливішими стають не закиди на «недостатнє теоретичне осмислення», а навпаки – сам факт винайдення театру, спрямованого на виконання важливих політико-релігійних функцій у суспільстві. Винайшовши простір для облаштування публічного жесту, античність створила й «професіоналів» жесту – оратора, комедіанта, міма – і доручила їм здійснення публічних демонстрацій.

Поняття «видовище» (*opsis*) ми вживаємо, зазвичай, прагнучи відокремити якесь явище – переважно явище «масової культури» або «масовий захід», яким притаманні ознаки театральності, – від видовищного, просторово-часового «мистецтва». Це, кажемо ми зневажливо, «лише видовище» – у тому спрощеному значенні, яким зазвичай наділяється давньоримське гасло «*Panem et circenses!*» – «Хліба й видовищ!». «Видовище», таким чином, протиставляється складному «достеменному мистецтву», а явища «масового» мистецтва – мистецтву «елітарному». Однак сама античність ще не знала протиставлення «елітарного» і «масового»

мистецтва; адже таке штучне протиставлення надзвичайно спрощує реальну картину побутування видовищних мистецтв, за своєю природою розрахованих на масового глядача, а головне, як пише Джон Сторі, – «вживати слова «масова культура» та «висока культура» (або просто «культура») – це ще один спосіб поділити людство на «них» і «нас»» [200, 315].

Однією з форм цих протиставлень і поділу людства на «своїх» і «чужих» є надзвичайно поширена система дихотомій – бінарних опозицій, які ледве не усю картину мистецтва зводять до протиставлення двох культур і мистецтв («буржуазного» й «народного», «прогресивного й реакційного», «реалістичного й антиреалістичного», «сакрального і профанного», «авангардного і ретроградного», «масового» й «елітарного», «політичного» й «достеменного», «ангажованого» й «вільного»). До таких сталих, надзвичайно сумнівних, а тому й шкідливих опозицій, котрі дуже гарно віддзеркалюють систему панівних міфів, належить також романтичне протиставлення «храму» і «краму», «мистецтва» і «ринку», «митця» і «споживача», одне слово, мистецтва і життя. Зазвичай ці й подібні до них протиставлення надають історії мистецтва, починаючи із античності, ледве не трагічний відтінок, внаслідок чого й сама історія мистецтва починає сприйматися як фатальне протистояння митця і влади – влади політичних обставин, влади грошей або влади масового смаку. Народжені ХІХ століттям, ці міфи й досі успішно експлуатуються – особливо ж колами творчої інтелігенції, а надто інтелігенції пострадянської орієнтації, котра й формує багатоголосий стогін про «ринок, який знищує мистецтво», що добре акомпанує уявленням консервативних систем, які базуються на традиційних цінностях із домішками занесених модних віянь, трендів, брендів тощо. Все це врешті створює дуже привабливе алібі для елегантного і навіть подеколи манірного неробства, імітації творення чи то «високого», чи то «глибокого» мистецтва і посилянь на західний досвід.

Ясна річ, що така система протиставлень істотно полегшує життя, адже створює доволі достовірну ілюзію осмислення явищ культури. Однак ще ніколи протиставлення не наближали до істини, навпаки, вони лише віддаляли від неї. Адже усі ці й інші опозиції утворюють ланцюг узгоджених і взаємозамінних понять, де «прогресивне» непомітно підміняє «реалістичне», «позитивне» витісняє «сакральне», «передове», «прекрасне» і, врешті, перетворюється на протиставлення «гарного» «поганому», що, у свою чергу, диктується вимогами конкретної політичної ситуації. Це вперте

протиставлення життю своїх примхливих бажань спирається на підсвідоме інфантильне бажання усе «приємне» й «солодке» зібрати до купи. Прикладом такого протиставлення життю є традиційне уявлення про те, що давньогрецька демократія сприяла розвитку театру (хоча це й суперечить реальним фактам історії). Насправді, хоча це й прикро, демократія дуже рідко ходить у парі з розвитком мистецтв. Радше, навпаки, розвитку культури або принаймні видовищних мистецтв, тобто мистецтв потужного бюджету, зазвичай сприяли саме авторитарні режими. Найпереконливіші приклади цього дає античність: найперші записи поем Гомера і перший показ трагедій на святі Великих Діонісій здійснено за наказом тирана Пейсистрата; першу бібліотеку зібрали діти Пейсистрата – Пейсистратиди; Мусейон збудував Деметрій Фалерський (філософ-скептик Тимон охрестив цей академічний і надзвичайно авторитетний у наших очах заклад «курником Муз» [77, 187]). Однак саме афінська «демократія» створила передумови для вигнання Еврипіда і засудження Сократа (і не останню роль тут відіграв і справді видатний комедіограф Аристофан).

З іншого боку, саме логіка бінарних опозицій налаштовує нас, усупереч фактам, до пошуку в античному мистецтві якоїсь дисидентської течії, мистецького «підпілля» тощо. Однак насправді скільки б ми не вдивлялися у «факти» давнини, ми не побачимо в них опозиції й руху опору. Можливо, через те, що всі потенційні опозиціонери, зазнавши поразки у політичних або принаймні театральних змаганнях, були переможені й викреслені з історії – звісно, переможцями. Або з іншої причини: можливо, що цієї опозиції, як і багатьох інших, навіть у свідомості ще не існувало і вона була вигадана пізнішими часами, коли з'явився масовий замовник і таке протистояння стало можливим (принаймні теоретично).

На всі висунуті античним театром запитання нам важко знайти переконливі відповіді. Однак принаймні ми не повинні уникати «неприємних» запитань: чому, наприклад, ми не маємо жодного з текстів тих драматургів, які не тільки змагалися з видатними трагіками (Есхілом, Софоклом, Еврипідом), а й вигравали у них змагання? Чи не були їхні тексти цікавішими й досконалішими, ніж відомі нам тексти класиків? Чому, врешті, ми вважаємо, що смак греків був бездоганим? Адже історія мистецтва пізніших часів, а надто історія мистецтва ХХ століття, надзвичайно переконливо продемонструвала вплив влади та її смаку на «природний відбір» у мистецтві.

Більше того, саме влада інколи визначала існування не лише окремих творів, а й напрямів і навіть видів мистецтва (як, приміром, численні заборони театру або окремих його жанрів).

У цих контекстах, – коли не йдеться про інші видовищні мистецтва або навпаки, коли видо-родова диференціація видовищ не є істотною, – цілком придатним видається традиційне вживання поняття «видовище» у широкому значенні, що не суперечить і самій історії понять. Невипадково ж, відчуваючи потребу в упорядкуванні видовищ, найближча до античності доба – доба середньовіччя – впровадила в обіг похідне від слова «театр» поняття «theatrica» (teatryca, scientia ludorum), яке у переліку механічних (на відміну від «вільних») мистецтв охоплювало не лише театральні вистави, а й будь-які масові заходи, включаючи громадські змагання, перегони, цирк тощо, а сам театр доволі часто виступав синонімом видовища (фр. – spectacle, representation). Саме цим словом («theatrica») і похідними від нього словосполученнями («ars theatrica» та ін.) середньовічна латина окреслювала територію масових видовищ і розваг.

У системі видовищ театр, зазвичай, виступає як одиничне по відношенню до видовища як загального. У вужчому значенні розрізняються власне «театральність» (коли йдеться про виставляння, демонстрацію, гру з масками, ошукування, шахрайство і т.ін.; у Давньому Римі слово «histrion» застосовували і до акторів, і до шахраїв), «видовищність» (коли підкреслювався візуальний компонент вистави, тяжіння до синтетичності засобів у поєднанні з пластичною домінантою тощо) і «сценічність» (коли йдеться про виграшні ситуації, про вміння будувати інтригу сценічного дійства, і про lazzi, як жарти притаманні театрові).

З іншого боку, пошук співвідношення понятійних пар – «театр» і «видовище», «театральність» і «видовищність» – виявляє проблему поліфункціональності мистецтва, що суперечить уявленню про начебто негативну функцію «інструментального» використання мистецтва (коли мистецтво «використовується» із якимисьь буцімто непритаманними йому цілями) і цюгтливє «достеменне», «іманентне», «самототожне» буття мистецтва (коли мистецтво нібито залишається тотожним самому собі й виконує лише «високі художні завдання»). Проте, виходячи з телеологічної логіки наявності у мистецтва якоїсь внутрішньої заданої мети, ми нав'язуємо художній творчості непритаманні їй ознаки, яких насправді не існує – адже як мистецтво в цілому,

так і театр зокрема, виконують лише ті функції, які перед ними ставить суспільство. Навіть одна й та сама річ для різних верств населення може виконувати різну функцію – естетичну або релігійну залежно від ставлення. Явище, котре в одному випадку сприймається як «обряд», в іншому випадку може бути сприйняте як «театр», через що й межа між «соціальним театром» і «театром достеменним» може бути визначена лише умовно – радше теоретично, ніж практично. Найяскравіше це виявляють т.зв. паратеатральні («білятеатральні») видовища, які одночасно належать принаймні двом просторам – просторам публічного обряду, церемоніалу й театру.

Проте декільком просторам театр належав аж до XVI століття, доки внаслідок «секуляризації» не розпочався процес його «професіоналізації». Намагаючись приховати цю «подвійність», суспільство визначило «театрові» доволі чітко окреслене місце у соціальному просторі й проголосило його «мистецтвом». Однак, як і мистецтво в цілому, театр завжди був явищем прикордонним – він завжди межував, і не лише з іншими мистецтвами, а й з різними соціальними інститутами – політикою, релігією, педагогікою, психотерапією тощо. Змінювався, таким чином, не стільки театр, скільки театральна культура, що включала культуру створення й сприйняття видовища, а головне, – культуру його побутування й «виживання».

Намагаючись пояснити подвійність буття паратеатральних жанрів і прагнучи до систематизації художніх творів, нормативна естетика Просвітництва висунула підтриману пізнішими часами тезу про синкретизм (*synkretismos*) як первісну злитність елементів (релігійних, філософських, політичних, мистецьких), які, мовляв, емансипувалися від «недорозвиненого» стану і виокремилися в самостійні утворення. Однак мистецькі й суспільні процеси пізніших часів спростували цю теорію, не здатну пояснити усього різноманіття «парамистецьких» жанрів. Адже вимога Платона перетворити життя держави на перманентні урочистості, котрі б тривали не менш як триста шістьдесят п'ять днів на рік, «усі танці й співи зробити священними» [170, 250] і «щоб якась одна посадова особа здійснювала жертвопринесення якомусь богові або даймону за державу, за громадян», дозволяючи при цьому «лише твори на честь богів, визнані священними» [170 – 280, 282], дає підстави вважати, що роз'єднання «священного» і «дійства» – вигадка пізніших часів. Можливо, саме тому у працях провідних філософів, мистецтвознавців і естетиків останніх десятиліть все



частіше виголошувалася теза про «багатовалентність» і поліфункціональність мистецтва. Художнім твором сучасна естетика згодна вважати усе, що визнається певною аудиторією за мистецтво. І цьому визнанню не перешкоджають «нав'язані» соціумом принагідні, утилітарні та інші «парамистецькі» функції, що їх здійснює «мистецтво». Адже «мистецтво» – не «річ у собі», воно лише обслуговує соціум і мету, що знаходиться поза «мистецтвом», – у сфері політики, моралі, дозвілля тощо. На перше місце висувається, таким чином, соціальне буття, в якому «театральності» відводиться функція демонстрації намірів і можливостей, в той час як «мистецтву» – переважно функція винахідливого й досконалого втілення цих репрезентацій. Простором, який об'єднує і «театральність», і «художню досконалість», стає «театр». Щоправда, кожен час завжди намагається приховати цю подвійність і буцімто «непритаманні» театрові цілі, що носять зазвичай політичний характер. Саме наявність цієї мети й визначає сюжет нашої історії, спрямований на пошук актуальних для кожного часу відповідей: із якою метою і для задоволення чиїх потреб створюється ця коштовна забавка – театр? Що вона «демонструє», в чому і навіщо «вдосконалюється»?

Ідею «самовдосконалення» театру кожен час, зазвичай, формулював згідно зі своїми вимогами. Розмаїття цих вимог, викладених у текстах відповідних театральних теорій і маніфестів, дещо спрощуючи, можна обмежити двома протилежними, однак і взаємозалежними тенденціями: «детеатралізації» й «ретеатралізації» театру. Зіставлення цих тенденцій свідчить, однак, що обидві вони – лише синоніми загальнішого руху: пошуку сценічної лексики, адекватної часові. Інколи уявлення про сучасність цієї мови виявлялися в оголенні «демонстративності», інколи – в її приховуванні. Театр античності не був винятком із цього правила. Ще не формулюючи своїх естетичних вимог до театрального мистецтва у системі понять пізніших часів («удавання» – «переживання», «вплив» – «вияв» і т.ін.), він, однак, доволі послідовно виконував політичні функції, які накладав йому час і оспівував «об'єкт замовлення». При цьому його модель, на відміну від жорстких театральних систем пізніших часів (натуралізм, символізм, експресіонізм та ін.), виявила надзвичайну гнучкість у пристосуванні до мінливих «правил гри». Можливо, саме цим і мусить визначатися один із найголовніших уроків цієї «історії».

Згідно з ідеями еволюціонізму, театр, просуваючись від нижчої сходинки до вищої, еволюціонував, доки не досяг сучасного рівня.

Подібні марнославні твердження легко лягають на душу митцям, задовольняючи їхню амбітність, проте суперечать дійсності. Явище, яке ми називаємо театром, ніколи й нікуди не еволюціонувало. Воно лише пристосовувалося – замовниками і самими митцями, а у кінцевому рахунку – самим суспільством, – до власних потреб. Про зміну функцій театру переконливо свідчить зміна соціальних ролей, виконуваних самими митцями. Давні греки у ставленні до поетів минулого та їхніх творів інколи вживали епітети «святий» і «священний», проте навряд чи вони б змогли, крізь систему своїх уявлень, сприйняти той статус, який, поступово «емансипуючись» і, відвойовуючи свою «незалежність», здобули наприкінці XVIII – на початку XIX століття митці, філософи і в широкому сенсі інтелектуали. Ставши свідками й учасниками процесу втрати інтелектуалами особливого статусу в XX столітті, ми стали шукати психологічної підтримки в забобонах, якими огорнута історія мистецтва, але марно: на якому б мистецькому явищі ми не зупиняли свій погляд, усюди бачимо тавро утилітаризму, ужиткових функцій і, замість «достеменного», – суцільне «парамистецтво».

Саме цими міркуваннями й визначається сюжет пропонованої праці, яка спрямована на те, щоб виявити зв'язок театру з іншими сферами буття в їх історичній динаміці й розкрити те «синкретичне», поліфункціональне значення, в якому, висуваючи на перший план агітаційно-пропагандистську функцію, сприймали театр самі його «винахідники» – спочатку греки, а услід за ними й римляни. Адже сферою, до якої в античні часи належав театр, була не система мистецтва (література, живопис, музика та ін.), а релігія й політика, які й перетворили театр на потужний інструмент пропаганди.

Серед свідчень про жанрові особливості головних державних дійств античності найціннішою є інформація про місткість античних театрів. Приміром, театр в Епідаврї був розрахований на дванадцять-шістнадцять тисяч глядачів, театр у Сиракузах – на двадцять дві тисячі, театр в Афінах – на чотирнадцять-сімнадцять (за іншими підрахунками, тридцять) тисяч, театр у Мегалополі – на сорок чотири тисячі, перший кам'яний театр у римлян – на вісімдесят тисяч, Колізей – за різними джерелами, від п'ятдесяти до ста тисяч. Для унаочнення порівняймо цю інформацію із сучасними видовищними спорудами у Києві: Палац спорту розрахований на вісім тисяч глядачів, стадіон «Динамо» – на п'ятнадцять тисяч, Центральний стадіон – на вісімдесят вісім тисяч.

Ясна річ, що на античних «стадіонах», припустивши навіть надзвичайно гарну акустику, повноцінно донести до глядача складну віршовану драму не видається можливим. Подолати цю проблему можна було за рахунок суцільного співу чи принаймні виспівування окремих партій (що й було здійснено греками) або за рахунок посилення ролі пластичного малюнку вистави (що важко було здійснити, враховуючи доволі важкі «сценічні обладунки» акторів – маски, котурни тощо). Не виключено, однак, що цю проблему ніхто й не намагався вирішити. Адже у перших рядах сиділи жерці, «авторитетні» громадяни, керівництво міста, іноземні послы, просто заможні глядачі, нащадки героїв, яким і без того усе було гарно чути й видно. Саме вони, ці «естети», у недалекому майбутньому цитуватимуть окремі афористичні репліки персонажів трагедії, провадитимуть вчені теревені про природу «прекрасного» у ній і приймати рішення про присудження тій або іншій трагедії першого місця. Хто краще за аристократів, які називали себе «прекрасними й гарними», міг розібратися у тонкощах «прекрасного»?! «Іншим» – залишалось лише «слухати», але – не чути.

Очевидно, тут ми маємо справу з тією самою «подвійністю», що визначала ставлення греків до театру. У цьому контексті навряд чи потреба «почути» трагедію для афінян була актуальною, адже йшлося про виклад загальновідомого міфу. Нехай навіть цей виклад у деталях і мотиваціях відрізнявся від загальновідомого, проте все одно це був міф, тобто загальновідомий сакральний сюжет. Зі схожим ефектом сприйняття ми матимемо справу у західноєвропейському середньовічному християнському обряді й театрі, коли виклад подій Святого письма здійснюватиметься незрозумілою для глядачів латиною, що, однак, не применшуватиме значення популярних видовищ. З подібним ефектом ми й сьогодні маємо справу у музичному театрі, прослуховуючи класичну італійську оперу, месу або кантату, які виконуються, зазвичай, мовою оригіналу. Вирішальними у цьому випадку стають не слова, а «програма» і «загальний настрій». Крім того, замість можливості «почути» текст трагедії античному глядачеві надавалася інша можливість – «споглядати» не лише «істину» у формі сценічного видовища (*opsis*, *theama*), а й «видовище» зібрання «цвіту нації». Інакше кажучи, «об'єкт уваги» давніх греків під час перегляду трагедії доволі істотно відрізнявся від «об'єкту уваги» сучасного глядача («Одного разу, – пише Еліан, – Сократ сказав Ксантіппі, коли вона

побажала дивитися святкову процесію: «Ти, мабуть, хочеш не споглядати, а себе демонструвати» [239, 60]).

Інший факт, який також дає можливість уточнити уявлення про жанрову природу античної трагедії – час показу вистави. Вважається, що показ тетралогії (трагічна трилогія й драма сатирів) починався на світанку і завершувався до полудня. Елементарні розрахунки показують, що спокійне читання вголос тетралогії триває близько восьми годин. Чи здатен був глядач уважно сприймати доволі складні тексти трагедій протягом цього часу і чи не міг «об'єкт уваги» греків під час перегляду трагедій знов-таки відрізнятися від «об'єкту уваги» сучасного глядача? У будь-якому разі зрозуміло, що глядачі ставали учасниками сакрального дискурсу і практично перед кожним елементом видовища можна було поставити священне «hierō» (hierologia – сакральна промова, священна мова): hierotheatr, hierotechnoma і т.ін. Врешті й давньогрецьке «dromena» (діяння, дія, або таїнство), від якого походить пізніше «драма», підкреслює нерозривний зв'язок театру із сакральними церемоніями.

Або – інший факт із затертої до блиску «історії». Послідовник Теспіса, Фриніх, поставив під час іонійського повстання 494/3 р. до Р.Х. трагедію «Здобуття Мілета» – виставу-реквієм за жертвами невдалого повстання іонійського міста Мілета проти перського панування. Жорстокі сцени загибелі чудового міста, страждання жителів, що оплакували своїх близьких, сцени насильства й поневолення настільки вразили глядачів, що усі вони плакали і влада змушена була, за однією версією, накласти на поета штраф у розмірі однієї тисячі драхм за порушення громадського спокою, а за іншою версією, – засудила Фриніха до вигнання [239, 105]. Однак ця вистава, таємно інспірована Фемістоклом (він був хорегом цієї постановки), якому кортіло спровокувати афінян до війни з Персією, таки переконала афінян у тому, що загроза нападу з боку Персії цілком реальна. В пам'ять про цю перемогу Фемістокл поставив навіть дошку з таким надписом: «Фемістокл фреарієць був хорегом, Фриніх – автором п'єси, Адамант – архонтом».

У викладі цієї «історії», як вона дійшла до нашого часу, здавалося б, усе зрозуміло: поет хоча й дістав нагороду, але, як з'ясувалося пізніше, припустився «творчої помилки», порушивши громадський спокій, і влада змушена була застосувати у відношенні до нього «санкції». Але ж виклад цей перенасичений кричущими суперечностями! Адже вважається, що дозвіл на постановку будь-якої трагедії давав архонт; саме

він призначав драматургові хорега й хор – отже, розпоряджався розподілом податків і, відповідно, першим мусив би понести відповідальність за збиткову для держави «помилку». Проте такого повідомлення ми не маємо, як не маємо й упевненості, що архонт розділив відповідальність разом із поетом. Не маємо ми повідомлення й про покарання Фемістокла. Залишається, отже, лише можливість припущень щодо мотивів, які примусили владу застосувати принцип «подвійного стандарту», покаравши поета й «не помітивши» посадового недбальства архонта. Якщо ж рішення про покарання архонт ухвалив одноосібно, його роль у цій театральній історії видається ще цікавішою. Однак усе це лише припущення, котрі, як завжди, виявляють одну й ту саму закономірність – непрості і, можливо, не завжди прозорі стосунки та інтереси сторін (замовника і митця), баланс яких щоразу мусив ураховувати політичну кон'юнктуру.

Саме боротьба цих політичних інтересів може пояснити до певної міри дискретний характер існування давньогрецького театру. Адже актуалізація літературних форм цього театру припадає на куценький півторастолітній період, який починається з першої постановки 534 р. до Р.Х. невідомої трагедії Теспіса і завершується 388 р. до Р.Х. виставою «Плутос» Аристофана. Тривалішою, хоча й менш плідною, була історія давньоримського літературного театру, яка розпочалася 240 р. до Р.Х., коли, після завершення першої Пунічної війни, урочисто відзначалося свято «Великих Римських ігор» (*Ludi Romani Magni*) і вперше було показано драму грецького зразка, постановку якої було доручена Лівієві Андроніку. Завершення цієї історії можна датувати правлінням імператора Августа Октавіана – тобто тривав цей період приблизно два з половиною століття. Щоправда, із зникненням літературних, звісно, продовжували існувати (нехай навіть у менш активному режимі) інші форми театру.

Зазвичай «зникнення» театру з поля зору суспільства на такий тривалий період сприймається як «сумна» подія й вагома підстава для невтішної характеристики конкретної історичної доби. Насправді це свідчить лише про те, що реальної потреби в існуванні видовища не існувало, адже соціум – система саморегульована, і якщо вона не сприяла розвитку театру, то й потреби в ньому не існувало. Набагато цікавішими, зазвичай, були інші періоди, коли театр не тільки існував, але й давав поштовх до хвилі театроманії (або театрократії, як називали її греки). Однак тут постає проблема критерію: якої естетичної вартості були ті

видовища, що примушували шаленіти глядачів? що є ознакою «достепенності» мистецтва? як «достепенність» зіставляється з категорією «прекрасного», котрою характеризуються явища, яким притаманна «найвища естетична досконалість»?

В історії естетичної думки «прекрасне» ніколи не виступало самостійною категорією, зазвичай, воно зіставлялося з іншого роду цінностями – утилітарними (користь), пізнавальними (істина), етичними (добро) тощо. Античність, характеризуючи естетично досконале, винайшла категорію «калокагатія» (*kalokagathia*), котра означала єдність прекрасного і морального, що й перевело поняття «прекрасного» у площину «морального». Відтак почало формуватися уявлення про «прекрасне», виходячи зі значення тих або інших моральних чеснот. Але й «моральне» – це також історично відносна величина, інакше кажучи, навряд чи ми в усьому знайдемо спільну мову з давніми греками і римлянами, коли це стосуватиметься оцінки «моральності» того або іншого вчинку. Так само й у пізніші часи – у процесі подальшої сакралізації самого мистецтва відбулося дивне подвоєння значень: сакральне витіснилося чи замінилося естетично довершеним тощо (це ототожнення гарно ілюструє поширена на початку ХХ століття теза про «об'явлення бога у красі», «об'явлення бога у добрі», за допомогою якої інтерпретувалися естетика й релігія греків [97 – 65, 98]); «профаний театр», відповідно, перетворився на двійника різноманітних визначень «незграбного» й «поганого» театру – якогось вигаданого брутального театру, в якому, мовляв, відсутній стиль, естетична досконалість тощо.

Кожний час, звісно, мав свою систему уявлень про буття, свої ідеали й забобони, сукупність яких дістала вираження у понятті «історична психологія». Ясна річ, що історичні і національні чинники античності істотно відрізняли тогочасну людину від людини сучасної, проте, попри усі відмінності, на першому плані у людини завжди був універсальний для всіх часів інстинкт – інстинкт життя, якому й підпорядковувалися історично неповторні феномени: способи виживання – глядача й митця, замовника й виконавця, мецената й підопічного, патрона та його клієнта. Адже, саме давньогрецьким філософам, а не комусь іншому, належить вислів: «спочатку треба жити, а потім – гарно жити».

«Жанр» нашої історії у цьому сенсі має цілком «вітальний» характер, висуваючи на перший план саме життя, найголовніший *sacrum* якого – саме життя й благоговіння перед ним. Саме цими міркуваннями був продиктований наприкінці 1960-х

років діагноз видатного німецького філософа Теодора Адорно, який, підбиваючи підсумки дискусій європейських інтелектуалів про мистецтво, розпочав свою працю «Теорія естетики» такими словами: «Нині вже стало очевидним: ніщо, пов'язане з мистецтвом, не є самоочевидністю – ні його внутрішнє життя, ні його відносини з навколишнім світом, ні навіть його право на існування» [2, 9]. Адорно мав підстави для цих слів, адже у другій половині ХХ століття міф «вищості мистецтва» над життям остаточно втратив привабливість – навіть для самих митців. Самоочевидним залишилося лише життя: саме воно визначає місце розташування спостерігача, котрий стежить за історією видовищ, яка розгортається перед його очима; воно ж визначає принципи артикуляції розповіді й критеріїв для оцінки значення тих або інших явищ. Саме життєздатність мистецтва визначає і найголовніший критерій його оцінки – критерій успіху і перемоги: тієї самої перемоги, котра дозволила певному типові видовища органічно вплетися в соціокультурну ситуацію і, відповідаючи на реальні потреби і запити часу, дістати попит у глядача; тієї самої перемоги, котра визначала спочатку всенародне визнання драматурга, а потім забезпечувала йому посмертну славу і, врешті, перетворювала його на класика; тієї самої перемоги, котра визначала у майбутньому потужний вплив античного театру на наступні покоління; тієї самої перемоги, котра, врешті, визначила й наш інтерес і шанобливе ставлення до мистецтва минулого. В античному театрі, де показ вистав здійснювався у формі змагань, поняття «перемога» мало не лише метафоричне значення, перемога була цілком конкретною («Грецькі Народні збори, так само, як і римська аристократія, вимагали не портретної схожості, навпаки – замовник прагнув, щоб митець надав його обличчю схожість із «колосом» (іконою), інакше кажучи, зобразив його у вигляді бога або принаймні героя» [106, 44]).

Поряд із цими «чисто конкретними» завданнями інші, переважно штучні проблеми («відставання театрального мистецтва» від літератури або від інших надто прогресивних явищ) видаються маловартісними, адже вони постають тоді, коли театр опиняється на периферії уваги суспільства, інакше кажучи, не має успіху і комусь остаточно програє. Щоправда, тут може постати ціла низка лукавих запитань: мовляв, успіху в кого, успіху в чіїх очах, в чіїх думках і т.ін.? Але відповідь на ці зверхні запитання може бути лише одна: успіху в очах сучасників

видовищ, вибір жанрових форм яких визначається не примхою автора, а популярністю тих або інших жанрових форм і, головне, самим характером завдань, що їх висуває перед автором час. До таких проблем належить і запитання, відповідь на яке постійно шукають театральні діячі: чому той або інший театр – театр античності, середньовіччя або пізніших часів – дістав визнання й підтримку спочатку з боку держави, а потім і «меценатів»?

Історія античності в цілому й античного театру зокрема активно сприяє розвіюванню ілюзій, міфів і забобонів стосовно гармонійності стосунків і узгодженості роботи усіх «органів» ідеалізованого пізнішими часами театрального процесу – митця, його замовника і глядача. Попервах «занурення» в античність, сприйняття якої обумовлене саме такими «ідеальними» уявленнями, може навіть злякати. У системі ще й досі актуальних романтичних уявлень про театр, які спираються на напівтеологічну по суті концепцію мистецтва, античний театр справляє враження мутації, відхилення або якогось збочення. Насправді, однак, античний театр не був відхиленням, він лише пропонував іншу норму, саме ту, що дозволяла реалізуватися інстинктові життя в технологічних пристосуваннях конкретного історичного простору й часу. Звідси – шокуєче враження «аморальності» театру цієї доби, котрий насправді виявляє глибинну залежність «мистецтва» від політики; остання ж, у свою чергу, завжди перебуває «за межами добра й зла» – тобто за межами будь-якої моралі й не підлягає її судові. Адже, як писав П'єр Бурдьє, «офіціалізація є процесом, за допомогою якого група (чи ті, хто в ній домінує) вивчає та приховує свою власну істину, згуртовуючи себе при цьому публічним проголошенням речей, які узаконюються та впроваджуються самим фактом їх проголошення; шляхом офіціалізації група мовчки визначає межі мислимого та немислимого і сприяє таким чином підтримці соціального порядку, від якого вона отримує свою владу» [35, 191]. Що ж до векторів цієї «офіціалізації», вони завжди спрямовані на встановлення бажаного владою інтелектуального стану. У Давньому Римі цей стан мав назву «amicitia» – «однодумство».

Прагнення до цього інтелектуального стану обумовило появу саме в античності поняття «класика», походження якого пов'язане із законодавством передостаннього римського царя Сервія Туллія (578-534/533 до Р.Х.), який розділив римських громадян відповідно до майнового цензу на п'ять «класів» – представники першого, вищого класу, називалися «класиками» (classici), а усі



інші – із нижчим за визначену суму доходом, називалися *infra classem* («нижче класу»). Уперше слово «класичний» у значенні «взірцевий» застосував до літератури римський письменник II ст. від Р.Х. Авл Геллій, який, обговорюючи граматичні проблеми у праці «Аттицькі ночі», рекомендував звертатися до мови «зразкових», «класичних» письменників, які належать до першої, найактивнішої у політичному сенсі майнової категорії громадян, тобто політичної еліти Рима. Таким чином, «класичне» – це те, що пропагується політичною «елітою».

Однак наше ставлення до пропагованих або ж навпаки – табуйованих видовищ – мусить визначити не лише система суспільних конвенцій, а й власний естетичний смак, формування критеріїв якого й почалося саме за часів античності – доби, про яку ми майже нічого не знаємо. Якщо, звісно, розуміти, що «гарний смак» – це не те, що пропагується політичною «елітою» і не якийсь «табелі про ранги» (смак – це «неусвідомлена ідеологія» – Б.Балаш; смак – це «знання того, що повинно подобатися усім людям» – Гельвецій; смак – це «здатність судити про те, що подобається й не подобається найбільшій кількості людей» – Ж.-Ж.Руссо). Насправді смак – це здатність тонко диференціювати найширшу палітру власних відчуттів («справжній смак, – писав Лессінг, – це смак всеохопний, якому доступна краса різного роду»).

Усвідомлюючи свою ангажованість часом і намагаючись уникнути спокусливої упевненості в оволодінні «історичною істиною», ми не повинні забувати, однак, що саме завдяки абсолютному часові – часові витоків і винаходів – краще можемо зрозуміти і час, в якому ми живемо, і своє місце в ньому, і ті закономірності, якими визначається соціальне буття мистецтва. Саме останній сюжет – про закономірності, якими визначається соціальне буття мистецтва, про стратегію митців та їхню повсякденну практику – і робить, на нашу думку, будь-яке минуле сучасним. Саме останній сюжет і перетворює історію на дзеркало, в якому ми можемо спостерігати життєві експерименти наших попередників, а знання шляхів, які привели їх до загибелі або до здобутих ними перемог, може прислужитися й нам – хоча б для того, щоб ми, повторюючи усі їхні помилки, не відчували себе такими самотніми або, повторюючи їхні відкриття, не надто переймалися власним успіхом. Тим більше, що й саме минуле, як би ми не затуляли йому рота, все-одно писатиме одні й ті самі сюжети: хроніки перемог і життєписи переможців, а не літописи провалів і помилок; переможці даватимуть роботу літописцям

й митцям, а майстри приходитимуть до героїв з пензлями й фарбами, аби увічнити їх у найвищому злеті – у ролі Переможців. У цьому сенсі, попри істотні відмінності між старогрецьким і римським театрами, обидва театри у часи їхнього розквіту об'єднувала найголовніша спільна риса: вони були народжені у країнах, які вміли перемагати; саме тому, коли країнам зрадив політичний успіх, обидва театри так спокійно залишили арену громадського життя; відчувши себе «зайвими на цьому святі життя», вони не скиглили, не волали й не верещали про загибель культури – усвідомивши поразку свого замовника, вони просто пішли геть. Адже й програвати можна з гідністю!

Відсутність праць, котрі б пояснювали стратегію театру (його перемоги й поразки, його виграні і програні битви, його роль у соціально-політичній історії античності, вплив театральності соціального буття на утворення різноманітних форм театру та ін.), а водночас і нагальна потреба саме у такій – соціально, політично і «вітально» орієнтованій історії театру, визначає зміст нашої подорожі – її завдання, сюжет, принципи відбору матеріалу, мотиваційних зв'язків між фактами, а також основні прийоми викладу. Неповнота нашого історичного знання не дозволяє розташовувати матеріал хронологічно, у формі послідовного розгортання історичного сюжету. Адже, як зауважує автор праці «Чи можлива історія літератури?» Девід Перкінс, «уданий момент теоретики фактично одностайні у тому, що історії літератури в кращому разі – це тільки гіпотетичні побудови» [163, 18].

В історії немає якогось одного сенсу, у ній багато різних смислів. Тому й завдання будь-якої гіпотези полягає не в тому, щоб вичерпати нею дискусію, її сенс в іншому – побачити колізії минулого під іншим кутом зору, що передбачає й відмову від системи популярних епітетів, які, здається, вже давно втратили будь-який сенс («високохудожній», «геніальний», «вікопомний», «реалістичний», «прогресивний», «народний» тощо). Саме тому значна увага у цій праці приділяється театральному словникові античності, в якому збереглися цілі ряди надзвичайно показових назв, термінів і понять, як, приміром, лексема «театрократія», існування якої свідчить про усвідомлення греками театральності буття, а можливо, й про перенасичення життя соціальним театром і навіть певну втому й роздратування від цього.

Генералізуючи, таким чином, тезу про залежність мистецтва від політики, ми усвідомлюємо, однак, що театральне мистецтво –

це не мистецтво жорстко прокладених рейок і прямої залежності; це мистецтво взаємодії й компромісів, яке народжується лише в результаті знаходження балансу між різними інтересами й силами, тобто запропонованими обставинами різних рівнів, інтегральним показником яких і стає спочатку конкретна вистава, а потім вже й певна театральна форма. Інакше кажучи, жодне історичне явище не має у своїх витоках якоїсь однієї причини – в основі будь-якої події завжди лежить цілий жмуток причин, серед яких, звісно, існують причини головні й другорядні, а визначення співвідношення між «головним» і «другорядним» – це вже питання інтерпретації. Отже, не виключено, що й обставини, котрі, з нашої точки зору, взагалі не мають ніякого значення, насправді є визначальними. Адже нам нічого невідомо про найголовніше – про причини, завдяки яким відбувається відтворення життя; ми здатні лише умоглядно зрозуміти, що таке Вічність, безмежність, «початок» і «кінець часу» або навпаки – його нескінченість. Не маючи, таким чином, якоїсь «загальної теорії цілого», ми приречені бачити лише придатну для спостереження оболонку «фактів».

Характер історичних джерел і самого театального мистецтва не дозволяють з упевненістю говорити про ті або інші факти, можемо радше говорити про систему звичних уявлень і припущень. Адже самі мистецькі форми античності безповоротно втрачені. Але уявімо собі, що будь-яка мистецька форма – це ключ, який ми встромляємо у двері для того, щоб відчинити їх. І цей ключ загублений. Форма його більш-менш точно може бути відтворена за формою замкової шпарини, котра мусить органічно прийняти у своє лоно лише ключ відповідної форми, саме той ключ, який зможе відімкнути саме ці двері – потреби й очікування глядача. Тим більше, що специфічна театральність доби (її демонстративність) зосереджена не лише у драматургії, вона розпорошена у соціумі – в його звичаях і побуті. Тому обговорюватимемо не імовірні форми театру, виходячи із загальних уявлень про художність і т.ін., а більш або менш вірогідні гіпотези про вимоги часу, на задоволення яких усі ці форми й мусили б спрямовуватися.

# **І. СВЯЩЕННІ ІГРИ ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ**



## І.1. БОГИ ГРЕЦІЇ

**Б**удь-який театр починається з міфів – тобто з розповідей про богів. Адже у найширшому сенсі, як і релігія, театр завжди живиться міфами, тобто якимось «святим письмом», прагматична функція якого – регулювати й підтримувати природний і соціальний порядок, дати соціуму міф – тобто «священну історію» й освятити найвищим авторитетом соціуму сценарій інтерпретації дійсності (щоправда, вже античність, поряд із цими «високими» значеннями, вживає поняття «міф» у сенсі «ілюзія», «брехня», «побрехенька», «байка», «переказ», «облудна пропаганда», «повір'я», «віра», «умовність», сакралізований вияв соціальних звичаїв і цінностей тощо).

Античний театр не був винятком із загального правила – він також народився із міфів про богів, тобто зі священних історій і – політичної пропаганди. Адже, як справедливо зауважує Дж.Грін, «театр підтримував міфи, необхідні панівному класові» [160, 92].

Боги давніх греків, з історій про яких, власне, й розпочинається історія цього театру, мешкали спочатку на лоні природи-серед гаїв, скель і гір (Олімп, Парнас), у печерах або біля джерел. Тут, просто неба, греки споруджували своїм богам олтарі й здійснювали жертвопринесення. Однак, відтоді як греки стали зображувати своїх богів у вигляді ідолів, постала потреба у спорудженні для них якихось помешкань, і тоді вони стали споруджувати храми, про які згадує вже Гомер. Крім храмів, які вважалися місцеперебуванням богів, у греків були й храми для здійснення таємничих містерій – ці храми називалися мегара телестерія і, як вважає Мірча Еліаде, були не так храмами, як театрами [238, 108]. Святилища цих храмів дозволяли умістити чималу кількість учасників, які здійснювали не лише релігійні обряди, а й міміко-драматичні видовища про діяння богів. Крім того, були й агональні храми, де зберігалися атрибути святкових процесій і здійснювалося нагородження переможців (Парфенон був призначений для Панафінеїв, храм Зевса в Олімпії – для Олімпійських ігор тощо). Сакральне значення храмів у житті греків обумовлювалося не лише присвяченими богам релігійними відправами й пророцтвами, а й їхнім потужним впливом на фінансово-політичне життя Греції, адже більшість храмів виконувала функцію міжнародних загально-грецьких банків і державних скарбниць. Маючи крупні земельні володіння, храми отримували значні прибутки не лише зі

своїх пророцтв, а й з різноманітних фінансових операцій, що дозволяло їм утручатися у загальногрецькі заходи і навіть керувати ними. Храми ж відігравали роль головних організаторів релігійних свят, доки підтримку в організації свят їм не стала надавати держава.

Богам в Елладі було присвячено чотири загальногрецьких свята – Олімпійські ігри (на честь Зевса, щочотири роки, починаючи з 776 р. до Р.Х.), Піфійські ігри (з 586 р. до Р.Х., на честь Аполлона Мусагета, влаштовувалися щочотири роки у Дельфах), Істмійські ігри (з 582 р. до Р.Х., на честь Посейдона) й Немейські ігри (з 576/573 рр. до Р.Х., на честь Зевса). Для участі в цих святах усі поліси відправляли священних послів-теорів із місією священного перемир'я. Крім свят, які справлялися по всій Греції, була й величезна кількість місцевих свят (так, лише у Піндара згадується близько тридцяти різноманітних свят); і усі ці ігри, – вважає Мартін Нільссон, – були, у буквальному значенні, панегіреями (panegyris) [154, 135-136], до яких приурочувалися ярмарки (слово panegyris означає також ярмарок), що найбільше й привертало увагу пересічних греків. Поступово спортивна частина свят помітно потіснила ритуальну, до спортивних змагань приєдналися музичні, поетичні, драматичні, з'явився поділ за віковими групами тощо.

Олімпіади (Olympia) – Олімпійські ігри на честь Зевса вперше були влаштовані 776 р. до Р.Х., після чого повторювалися щочотири роки. Розпочиналися вони 22 червня і тривали п'ять днів. Переможці ігор (олімпіоніки) в останній день свята одержували вінки з галузок священної маслини і пальмову гілку; на честь переможців виконувалися епінікії (epinicion) і їм надавалося право принести жертву у священному гаю; їм дозволялося також установити статую, присвячену виду спорту, в якому вони перемогли, і викарбувати на ній своє ім'я. У багатьох грецьких полісах переможці навіть звільнялися від податків, а на честь триразового переможця ігор в Олімпії встановлювалося його погруддя. Від V ст. до Р.Х. учасниками Олімпіад стали також поети, котрі декламували свої твори. З 408 р. до Р.Х. до програми олімпійських ігор додали змагання фанфаристів і глашатаїв. Керівництво іграми називалося «агонотесією», а олімпійські конкурси краси, що влаштовувалися між чоловіками, – «евандрією». Сакральна роль цих свят була, однак, доволі сумнівною, адже, як повідомляють джерела, під час однієї з олімпіад фессалієць Євпол дав хабара кулачним

бійцям Агеторові з Аркадії й Пританідові з Кизіка; під час іншої олімпіади те саме намагався здійснити афінянин Калліпп; існує також повідомлення про те, як двоє кулачних бійців уклали між собою таємну грошову угоду про перемогу у змаганнях. Причому йдеться лише про злочини, які дістали розголос.

Особливого значення греки надавали святам на честь Аполлона – сина Зевса й Лето, брата Артеміди, олімпійського бога сонця, який, вважалося, гармонізує й об'єднує небо, землю і підземний світ. Водночас він вважався губителем і пророком. Як бог родової аристократії Аполлон постійно протиставлявся Діонісові – богамі хліборобства й родючості. Аполлон був пов'язаний з уявленням про традиційну мудрість, канон семи мудреців і «підпорядкованість» йому мусичних агонів. У храмі Аполлона на Делосі зберігалася скарбниця Делосського союзу грецьких полісів, і тут відбувалися збори його членів.

У Дельфах Аполлонові був посвячений також і театр, який знаходився неподалік від храму. На честь перемоги Аполлона над змієм Піфоном 586 р. до Р.Х. у Дельфах були встановлені Піфійські ігри, які влаштовувалися щочотири роки (водночас із спортивними тут влаштовувалися музичні й поетичні змагання). Серед музичних змагань у Дельфах на першому місці стояло виконання т.зв. піфійського нома – складеної за певною схемою композиції, що виконувалася на флейті одним солістом у супроводі декількох музикантів. Піфійські ігри відігравали настільки значну роль серед греків, що врешті вони стали визначати моду у мусичних змаганнях по всій Греції, а піфійський ном став обов'язковим і найголовнішим видом у сольних агонах музикантів. На Піфійських іграх було встановлено також додаткові змагання – крім змагань флейтистів, кіфаристів і кіфаредів – змагання трагіків та інші видовища.

Істмійські ігри (Isthmia), на яких переможець одержував у нагороду, за законами Солона, сто драхм, були встановлені 582 р. до Р.Х. на честь Посейдона.

Немейські ігри (на честь Немейського Зевса) встановлені 576/573 р. до Р.Х. Під час їх проведення влаштовувалися змагання музикантів і поетів, виконувалися ними – гімни у супроводі флейт або кіфар.

Аполлонові присвячувалися також урочисті процесії – дафнефорії; наприкінці травня й на початку червня – таргелії (під час цього свята у давнину здійснювали жертвопринесення – скидали зі скелі двох фармаків); 31 жовтня – апатурії



(apaturia), під час яких хлопчиків, народжених протягом року, вносили до списку громадян; 25 грудня святкували дні народження Геракла, Зевса й Аполлона. У Спарті Аполлонові присвячувалися також Гіакінфії й Карнеї.

Не буде перебільшенням твердження, що прямо чи опосередковано Аполлонові присвячувалися усі свята греків, адже такі чи інакше вони були пов'язані з триєдиною хореєю – співом, грою на музичних інструментах і танком, якими опікувався саме Аполлон Мусагет, покровитель Муз.

Іншим загальногрецьким святом були Елевсинські містерії (Елевсинії, таємничі елевсинські містерії, *mysterion*; «образотворчі вистави», як називає їх Геродот [54, 129], найдавніші з усіх грецьких містерій, що постали у другому тисячолітті до Р.Х.). Здійснювалися Елевсинії в одному з найпотужніших міжнародних політичних центрів Еллади – в елевсинському храмі. Вони влаштовувалися з 15 до 22 боєдроміона (десь наприкінці жовтня) під час збору винограду поблизу селища Eleusis (Елевсія, Елевсин, що перекладається як «Пришестя богині»), неподалік від Афін. Здійснювалися ці відправи на честь Деметри (*Demeter, Demetor, Demetros, Demeteros*), богині хліборобства й законодавства та її доньки Персефони. Деметру називали «*Thesmophoros*», а разом із дочкою вони були двома «*Thesmophoroi*», тобто «законодавицями», «повелительками». В основі Елевсинських містерій лежав міф про те, що після смерті душі мерців потрапляють до царства мертвих – Аїду, яким керували бог Аїд та його дружина Персефона (донька Зевса й Деметри), яку він викрав у той час, коли вона збирала квіти на лузі. Її матір, богиня Деметра, шукаючи доньку, забула про свої обов'язки й землю охопив голод. Тоді Зевс наказав Персефоні, щоб дві третини року вона проводила на землі з матір'ю і лише одну – з Аїдом. Посвячення в ці містерії, на думку греків, мусило дати вічне життя після смерті.

Найголовніша роль у містерійних відправах належала гієрофантові (*hierophantes* – той, що примушує з'явитися святині), який декламував міф про Деметру і влаштовував «богоявлення», показуючи «*deiknumena*» (речі, котрі демонструються) і «демонструючи» містерії у цілому. Видовища ці навіть мали власну назву – «*phasmata*» (або «священні *phasmata*»), тобто «привиди, чудиська». Гієрофанта обирали завжди з роду Евмолпідів, який вів походження від міфічного предка Евмолпа, ім'я якого означає, що він прославився гарним голосом. Крім гієрофанта, участь у відправі брали носії смолоскипа

(*daduchus* – дадух), герольд (*гіерокерікс*, до обов'язків якого входило закликання громади до молитви, виголошення таємних формул, керівництво священними обрядами під час жертвопринесень тощо), жрець біля жертovníка (*епібоміос*), прислужники, музиканти й співаки. Загальний нагляд за здійсненням містерій доручався афінському архонтові-басилевсові, а імена жерців і найвищих сановників, пов'язаних із святкуванням Елевсинських містерій, за життя заборонялося навіть згадувати – це вважалося злочином. Проте, як вважають сучасні історики, жерці й жриці були лише маріонетками в руках влади – вони брали хабарі, якщо давали, і зазвичай захищали інтереси найвпливовіших на даний момент політичних сил, а сам Елевсин у разі необхідності ставав притулком для вигнаних з Афін олігархів.

Розрізняли великі й малі Елевсинські містерії.

Малі Елевсинські містерії тривали протягом дев'яти днів і мали характер приготування до очищення й жертвопринесення. Вони святкувалися у лютому, в Аресі, неподалік від Афін. Кандидати, які «прагнули стати посвяченими у містерії» (*accipiendorum sacrorum cupido*), і витримали іспити, мали при собі свідоцтва про народження, виховання й високоморальне життя. Вони підходили до дверей храму, де їх зустрічав жрець Елевсину, котрий мав ім'я *Нігеросегух*, або священний герольд. Він підводив неофітів до храму Кори, що був розташований у священному гаю, в оточені білих тополь. Тоді жриці Прозерпіни, *гіерофантиди*, виходили з храму у білосніжних пеплумах, з оголеними руками, із віночками сплетеними з нарцисів на голові. Після чого безпосередньо розгорталось дійство. Ставши біля входу до храму, жриці співали священні мелодії дорійського наспіву, супроводжуючи їх ритмічними жестами. Декілька днів – у молитвах, настановах і постах – тривала підготовка до містерій. Напередодні останнього дня, неофіти збиралися ввечері на галявинці у священному гаю, де брали участь в обряді Викрадення Персефони.

Великі містерії мали також назву священних Орій, котрі святкувалися щоп'ять років у вересні в Елевсині. В перший день усі місти, котрі бажали взяти участь в урочистостях, мушили зібратися в Афінах і заявити про своє прибуття. *Гіерофант* і *дадух* виголошували старовинну формулу недопущення непосвячених і варварів, після чого місти вирушали до моря, щоб очиститись в його священних водах і стати гідними участі у

містеріях. Наступні дні, ймовірно, були заповнені галасливими процесіями, урочистими жертвоприношеннями в храмах трьох богів, на честь яких справлялися містерії. Так тривало до кінця вересня – початку жовтня, коли святково убрані й увінчані миртовими вінками місти урочистою процесією прямували священною дорогою з Афін до Елевсину, де й відбувалися найголовніші урочистості. Увечері процесія досягала Елевсину, де зображення Іакха встановлювалося в храмі Деметри і Кори. Протягом наступних днів тривали розваги і, нарешті, наприкінці другого тижня, вночі, починалися великі містерії. Місти здійснювали священний обряд, під час якого пили священний напій – киксон – суміш із муки, води, прянощів, меду, вина і т.ін. У спеціально відведеному відділі храму відбувалися головні урочистості – починалася драматична вистава, живі картини, в основі яких лежали міфи про Деметру й Кору. Саме ці вистави, вважають Дітер Лауенштайн і Мірча Еліаде, стали коліскою майбутнього давньогрецького театру.

На думку Е.Шюре, автора реконструкції «Елевсинської містерії», поставленої Рудольфом Штайнером за участю Марії Сіверс у ролі Деметри і показаної на Мюнхенському конгресі теософського товариства, містерія розігрувалася жрицями храму просто неба. Серед галявини, в оточені німф, сиділа напівоголена Персефона. Поруч з дочкою стояла Деметра.

Гермес, герольд Містерій (звертаючись до присутніх): Деметра пропонує нам два дивовижних подарунки від природи. Плоди, якими будемо ми годуватися, й посвячення.

Деметра: Донька богів, залишайся тут, до мого повернення і вишивай. Небо – твоя батьківщина, і всесвіт належать тобі. Ти бачиш Богів. Вони з'являться, якщо ти покличеш. Але не слухай голосу хитрого Еросу. Бережись і нікуди не йди звідси, не збирай спокусливих квітів – їх п'янкий запах загасить у твоїй душі небесне сяйво...

Персефона: О, так, владичице-матінко, обіцяю в ім'я того сяйва, що навколо тебе, обіцяю бути слухняною і нехай покарають мене Боги, коли я порушу своє слово!

Деметра виходить.

Хор німф: О, Персефону! Небес цнотлива наречена! Нехай не торкнуться твого серця химерні ілюзії і нескінченні страждання землі. Вічна істина посміхається тобі. Твій божественний наречений, Діоніс, чекає на тебе в Емпіреях. Він з'являється тобі у вигляді далекого сонця, його промені пестять тебе, а ти

п'єш його світло... Ви вже належите одне одному!!.. О, чиста Діво, хто може бути в світі щасливішим за тебе?!

Персефона: Я вишиваю голкою нескінчені візерунки й образи усіх істот і речей. Я вже скінчила вишивати історію Богів; я вишила страшенний хаос із сотнею голів і тисячами рук. Із того хаосу, я знаю, мусять народитись смертні....

Врешті Ерос спокушає невинну Персефону, яка, всупереч застереженням хору, зриває квітку і її викрадає Плутон. Ерос, голосно сміючись, тікає. Лише здаля лунає голос Персефони: «Матінко моя! Рятуйте! Пробі!».

На завершення Гермес коментує усе, що трапилось, виводячи з міфу таку мораль: «О ви, що прагнете містерій, о ви, життя яких затьмарене брудною суетою плотського життя! Ви бачите перед своїми власними очима історію свого життя! Тож збережіть у пам'яті слова, що Емпедоклові належать: «народження є знищенням, що перетворює живих на мертвих... Життя – рожевий сон. Лише минуле і майбутнє існують в дійсності. Тож вчіться – пригадувати і передбачати».

Дотепне припущення стосовно громадської ролі Елевсинських містерій висловлював Гегель, пишучи, що «усі афіняни були посвячені в Елевсинські містерії, за винятком Сократа, який хотів бути вільним від звинувачення в тому, що, обґрунтовуючи щось у думці, він видає цим елевсинські таємниці» [51/4, 335]. З цього припущення виходить, що спілки посвячених у таїнства Елевсинських містерій – це первинні організації, членами яких у певному віці мушили ставати усі благонадійні громадяни, а Сократ волів залишатися профаном (так у Давній Греції і Римі називали людину, не посвячену у містерії або ту, що не бере участі у релігійних церемоніях), а врешті став фармакосом – козлом відпущення. Проте ще жорсткіше визначають соціальну містерій Мірча Еліаде та Йон Куліано, коли пишуть, що «Елевсинські містерії були інститутом колективної ініціації афінської держави» [238, 260] і «колискою трагічного театру» [72, 10].

Якби там не обговорювали проблему Елевсинських містерій наші сучасники, проте самими греками усі ті давні боги, присвячені їм свята й таїнства не завжди сприймалися як священні. Уже Аристофан, виводячи на сцену містів, публічно висміював Елевсинські містерії у своїй комедії «Жаби»; так само він глузував не лише з «міфологічного» Діоніса, якого він називає «богом театру», а й зі справжнісінького жерця Діоніса, який сидів у театрі (за ремаркою у тих самих «Жабах», сценічний Діоніс

біжить через оркестру до крісла Діонісового жерця і, звертаючись до нього, просить: «Рятуй, мій жрець, і ми з тобою вип'ємо»).

Іншим прикладом ставлення греків до Елевсинських містерій є скандал, що вибухнув 415 р. до Р.Х., коли Алквіад створив пародії на Елевсинські містерії і змушений був утікати до Спарти.

Красномовним свідченням про роль Елевсинських містерій став і вчинок правителя Деметрія Поліоркета, підтриманий 304 р. до Р.Х. його ж підлеглими. Деметрій написав в Афіни, що негайно, як тільки прибуде, бажає стати посвяченим у таїнства (*mystagogos*), причому весь обряд цілком, від нижчої до споглядальної ступіні, має намір пройти одразу. Це суперечило священним законам і ніколи раніше не траплялося, тому що Малі таїнства справлялися в місяці антестеріоні, Великі – у боедроміоні, а до споглядальної ступіні посвячених допускали не раніше, ніж за місяць після Великих таїнств. Але коли прочитали лист Деметрія, заперечити наважився один лише носій смолоскипів Піфодор. Однак афіняни прислухалися не до його думки, а до поради мудрагеля Стратокла, який запропонував перейменувати місяць муніхіон на антестеріон і справити для Деметрія священнодійства в Агрі. Після цього муніхіон з антестеріона перетворився на боедроміон, а Деметрій, прийнявши посвяту, відразу ж дістав найвищий статус «споглядальника». На честь пихатого й вередливого правителя було перейменовано й свято Діонісій – відтоді воно стало називатися *Demetria* (Деметрії). Не дивно, що у цей період театр Діоніса остаточно втратив свою політико-релігійну роль, а в історичних, політичних і філософських працях про нього майже не згадують.

Іншою легендою на користь припущення про поступове вивітрювання священного – і з соціального життя, і з містерій, і з театральних видовищ – є вчинок одного надто знервованого грека, якому уся та метафізика разом з небожителями-богами так набридла, що 356 р. до Р.Х., чи то з відчаю, чи то з іншої якоїсь причини, він здійснив заколот проти богів і спалив одне з семи чудес світу – храм Артеміди в Ефесі. Чи насправді він підпалював той храм, чи ні, керувався він естетичними критеріями, чи сакральними, нікому достеменно невідомо, але, мабуть, кращого звинувачення, ніж спалення храму, для страти єретика Герострата годі було й шукати. Хоча елементарна логіка, щоправда, збагачена досвідом ХХ століття, підказує, що найбільш зацікавленими в цьому видовищі – пожежі – й поновленні інтересу до остогидлого культу – могли бути й самі жерці.

### І. 1. 1. КАЛЕНДАР АФІНСЬКИХ СВЯТ

**Ч**ас, коли розпочиналися свята, включаючи й театральні змагання, мав у греків особливу назву – гієроменія (hieromenia) – священний святковий час. Усі державні й приватні справи відкладалися, і навіть ув'язнених випускали з в'язниць, аби й вони могли взяти участь у загальнодержавних урочистостях, до яких належали передусім свята, присвячені двом богам – Афіні й Аполлонові. Усього ж в Афінах було понад п'ятдесят присвячених богам святкових днів, які, однак, не були вихідними; у ці дні лише дозволялося їсти м'ясо – залишки від жертвопринесень.

Від імен і прізвиськ богів, або від найважливішого свята місяця, присвяченого якомусь богові, походили й назви місяців афінського календаря: перший-четвертий місяці були присвячені Аполлонові, п'ятий – Зевсові, шостий – Посейдонові, сьомий – Гері, восьмий – Діонісові, дев'ятий і десятий – Артеміді, одинадцятий – Аполлонові й Артеміді, а дванадцятий – Афіні. Тринадцятий додатковий місяць вставляли після Посідеона, він називався «Посідеон другий» і був присвячений Посейдонові. Так само якомусь із богів присвячувався й усі дні місяця – ці дні не вважалися святами, але жертви богам приносилися. Перший день був присвячений усім богам і окремо – Аполлонові, Гекаті й Гермесові, другий день – доброму демонові, третій – Афіні, четвертий – Гермесові або Гераклові, п'ятий – хтонічним божествам, шостий – день народження Артеміди, сьомий – день народження Аполлона, восьмий – присвячувався Посейдонові й Тесеєві, дев'ятий – Геліосові та Реї, п'ятнадцятий – Афіні, двадцять восьмий – день народження Афіни, тридцятий день присвячувався Гекаті. Дні з двадцять восьмого по тридцятий – присвячені поминанню покійних. Така «сакральна ущільненість» і перенасиченість часу святами створювала доволі специфічне життєве поле, в якому людина майже постійно відчувала себе у контакті зі світом богів. Можливо, лише притаманна грекам схильність до філософського споглядання у поєднанні з легковажною безтурботністю й любов'ю до байдикування утримували їх від перетворення на релігійних фанатів. Адже кожне свято завершувалося у греків частуванням – за рахунок переможця у святкових змаганнях. Отож, і не дивно, що сучасні культу-

рологи описують давнього грека як «*homo ludens*», «*homo aestheticus*» (тобто «людину гри» і «людину естетичну»), протиставляючи їй «*homo faber*» («людині праці») [234]. Відповідно до цих визначень головними мистецтвами для давнього грека мусили б стати байдиккування й ледарювання. Однак насправді не було, здається, в історії іншого народу, який би переймався проблемами політики так само щиро, як і греки, адже усі «ігри» античності – і греків, і римлян – слугували вирішенню передусім політичних завдань. Це був дивний час – час наївних сподівань, коли пересічним громадянам здавалося, що, вийшовши на агору й висунувши вимоги до можновладців, вони здатні вплинути на політику.

Найбільшим святом першого місяця року – гекатомбеону (*hekatombaion*, липень-серпень) – були Великі Панафінеї на честь дня народження Афіни Паллади Міської; свято справлялося щочотири роки наприкінці місяця, 28 гекатомбеона, і тривало два дні. Свято було встановлене легендарним Тесеєм і відзначалося у присутності гостей з усієї Еллади. 566 р. до Р.Х. Пейсистрат уніс зміни у розпорядок свята: щочотири роки, на третій рік Олімпіади, з особливим блиском і пишнотою справлялися Великі Панафінеї, а щорічне свято дістало назву Малих Панафінеїв. Організацію Панафінеїв здійснювали розпорядники змагань (атлетети).

Святу передував ритуал, під час якого молода дівчина йшла таємною стежкою від храму Афіни до саду Афродити, несучи на голові корзину, наповнену сакральними предметами; обмінявши їх на інші (очевидно, фалічні символи), вона поверталася до храму [36, 53]. Далі починалося свято, під час якого ввозили прикріплений до корабля у вигляді вітрила килим із зображеними на ньому картинами з життя богині, подіями вітчизняної історії й навіть зображеннями громадян, які надали якісь значні послуги державі (за словами Е.Курціуса, «це був культ, центром якого була сама держава, свято політичного характеру» [124/3, 169]). Сам корабель зберігався неподалік від найвищого органу державної влади – Ареопагу. Найголовнішу роль на Панафінеях відігравала урочиста процесія зі смолоскипами, котра розпочинала свій маршрут від статуї Ероса.

Під час Великих Панафінеїв відбувалася процесія з пеплосом, в якій брали участь найшляхетніші афіняни

і канефори (canephoros) – дівчата з глечиками. Змістом процесії був якийсь подвиг Афіни (перемога над гігантами тощо). Сам пеплос було згорнуто біля підставки, що мала вітрила, неначе на кораблі.

Розпочиналося свято в Одеоні перед скульптурним зображенням Діоніса, де виступали співаки, декламатори й музиканти. Поряд, у театрі, виконували свою програму хори.

Далі виконувалися гімнастичні вправи, лампадодромія (біг зі смолоскипами від вівтаря Любові естафетою до вівтаря Афіни), великі спортивні й кінні змагання для всіх, а також малі змагання (біг і перегони колісниць) для афінян, пирріхія (pyrrhichia, військові танці у супроводі музики), евандрія (конкурс краси серед чоловіків), змагання кораблів, а з IV ст. до Р.Х. ще й драматичні змагання. Нагородою була панафінейська амфора із зображенням Афіни-Воїтельниці, наповнена олією зі священних маслин Афіни.

Кульмінацією свята була урочиста процесія всіх афінських громадян на Акрополь. Учасники процесії долали шлях від Кераміка – найдавнішого афінського цвинтаря, де ховали лише державних діячів і героїв – до Акрополя й Елевсина. Очолювали процесію головні жерці, незаймані дівчата із заможних сімей, депутації з інших міст, атлети і, нарешті, сам святково убраний народ. До щогли священної трієри прикріплювали покривало Паллади, вишите дівчатами, і процесія піднімалася мармуровими сходами до Пропілеїв – майданчика, посвяченого богам. Нарешті двері Парфенону відчинялися й перед очима учасників процесії – оточена приношеннями, вінками, зброєю, срібними масками – з'являлася величезна статуя богині – Покровительки, Цнотливиці й Переможниці. Тут приносили в жертву Афіні гекатомбу (сто голів худоби), що завершувалася загальною трапезою.

Перикл пропонував народові, щоб на Панафінеях відбувалися також і музичні змагання, адже він знав, яку роль відіграють свята й видовища у житті народу («Не можна зачіпати музичних правил, не здійснивши одночасно перевороту в основних законах держави», – казав Дамон, учитель Перикла [32, 244]; а сам Перикл, услід за вчителем, казав, що «повторюючи змагання й жертвопринесення, ми даємо нашій душі можливість отримати різноманітну насолоду» [36, 175]).

Крім цих свят у гекатомбеоні відзначали Кронії (свято завершення збирання врожаю), Синойкії (на честь Афіни і в



пам'ять про об'єднання Тесеєм дванадцяти атицьких громад у державу).

У метагітніоні (серпень-вересень) влаштовували Метагітнії (на честь Аполлона Метагітія) і Гераклеї (на честь Геракла).

У боедроміоні (boedromion, вересень-жовтень) головними святами були: Елевтерії (свято на честь перемоги під Платеями); свято на честь Марафонської перемоги, із поминанням полеглих; жертвопринесення Артеміді з військовим парадом; Боедромії (на честь Аполлона-Боедромія, помічника в битвах) і Великі Елевсинські містерії на честь Деметри, Персефони та Діоніса-Іакха (з оголошенням священного перемир'я).

У піанопсіоні (pyanepSION, жовтень-листопад) відзначали Прерозії (свято Деметри), Піанопсії (свято Аполлона, під час якого в жертву приносили різні плоди), Осхофорії (свято Діоніса й Афіни Скиради), Тесеї (конкурс чоловічої краси, біг із смолоскипами, змагання глашатаїв і сурмачів), Епітафії (змагання ефебів у бігу зі смолоскипами на честь громадян, що загинули в битвах), Тесмофорії (на честь Деметри й Персефони), Апатурії (на честь Зевса й Афіни), Халкеї (свято ремісників на честь Афіни Ергани і Гефеста), Гефестії (супроводжувалися бігом із смолоскипами).

У мемактеріоні (листопад-грудень) влаштовували жертвопринесення на честь Зевса, Мемактерії (свято на честь Зевса Мемактерія Бурхливого) і Помпаї (процесія і жертвопринесення на честь Гермеса).

Упосідеоні (грудень-січень) – жертвопринесення Посейдонові, Халоя (свято хліборобів на честь Деметри, Персефони й Діоніса), а також Малі або Сільські Діонісії.

У гамеліоні (Gamelion, січень-лютий) відзначалися Ленеї (Lene, свято Діоніса, початок зимового сонцестояння, із змаганням кіклічних хорів, процесією й жертвопринесенням) і Гамелії (на честь весілля Зевса й Гери).

Вантестеріоні (anthesterion, лютий-березень) на честь Діоніса відзначалися Антестерії (вшановувалися предки, які, вважалося, знаходячись під землею, активно впливали на врожайність; процесії зображували Діоніса на кораблі з колесами; бога зображував особисто archon – архонт-жрець; куштували нове вино, влаштовували змагання, хто кого переп'є, здійснювали сакральний шлюб напів'яного архонта з Діонісом).

В елафеболіоні (elaphebolion, березень-квітень) відзначалися Асклепії (з гімнами й жертвами Асклепієві),

11-13 елафеболіона – Великі, або Міські Діонісії на честь Діоніса Елевтерія-Вільного, Пандії (на честь Зевса), Елафеболії (мисливське свято на честь Артеміди), Галаксії (свято Матері всіх Богів, під час якого ефеби – юнаки термінової служби, до вісімнадцяти років – здійснювали жертвопринесення й присвячували богині коштовну чашу).

В муніхіоні (mounuchion, квітень-травень) справляли свято на честь Ероса, Дельфінії (на честь Аполлона Дельфінія), Муніхії (на честь Артеміди), Бравронії (на честь Артеміди-Бравронії), Олімпії (під час яких приносили жертви олімпійським богам, влаштовували кінні й спортивні змагання).

У таргеліоні (thargelion, травень-червень) приносили жертви Деметрі Хлої, влаштовували Таргелії (на честь Аполлона й Артеміди), Бендидії (на честь фракійської богині Бендиди), Каллінтерії (на честь Афіни), Плінтерії (свято обмивання статуї Афіни Паллади).

У скирофоріоні (skirophorion, червень-липень) відзначали Скирофорії (на честь Афіни Скиради), Диполії (на честь Зевса Поліаса), Дисотерії (на честь Зевса Сотера-Рятівника й Афіни Сотейри-Рятувальниці), Аррефорії (на честь Афіни).

Така значна кількість свят, ясна річ, налаштовує на буколічний лад і сприяє формуванню уявлення про ледве не повсякденну «поетичність», котра нібито супроводжувала життя давнього грека. Однак насправді «поетичності» у житті давнього грека було не більше й не менше, ніж у житті людини сучасної. Те, що видається нам «поетичністю», насправді є не чим іншим, як «екзотикою» далекого минулого. Величезне значення святам греки надавали не внаслідок незбагненої «поетичності» національної душі. За відсутності інших форм укладання соціально-політичних конвенцій вони змушені були надавати величезне значення святам, які й забезпечували поширення корисної соціумові міфології.

## I.1.2. ДІОНІСІЇ

Ім'я Діоніса (Dionysos), бога родючості, рослинності й виноградарства, відоме грекам з XIV ст. до Р.Х., а сам культ із VIII-VII ст. до Р.Х. Діоніс мав майже півтори сотні імен, доволі часто виступав у парі з Деметрою, якій були присвячені Елевсинські містерії, і протиставлявся аристократичному Аполлонові (вважалося, що «Аполлонові істину відкриває ворожіння, а Діонісові навпаки – сп'яніння» [20, 55]). Серед культових імен Діоніса було й ім'я Діоніса-Мельпомена, покровителя мистецтв. Влаштовувалися на Парнасі також спільні оргії на честь Аполлона й Діоніса, адже, за уявленнями греків, протягом трьох зимових місяців за відсутності Аполлона Діоніс посідав його місце як головне божество. Не виключено, що культ Діоніса існував у Дельфах ще до поширення культу Аполлона – принаймні саме у Дельфах Аполлон поступився Діонісові третиною року, а пеани Аполлона змінювалися дифірамами на честь Діоніса. В Афінах Діоніс вшановувався як бог родючості й, одночасно, як бог мертвих. Годувальницями Діоніса були музи, які, так само, як і менади, стали супутницями у його мандрях; відтак і сам Діоніс називався інколи Діонісом Мусагетом – провідником муз. Аристофан у «Жабах» називає його «богом театру», а у Римі Діоніс вшановувався як Вахх, Бахус або Liber Pater – Батько Свободи.

Про походження Діоніса міф розповідає таке. Зевс-громовержець полюбив прекрасну Семелу, доньку фиванського царя Кадма. Довідавшись про це, дружина Зевса, підступна Гера, вирішила знищити свою суперницю і стала намовляти Семелу, аби та переконала Зевса виконати її прохання – з'явитися до коханки у своєму справжньому, божественному вигляді. Зевс не зміг відмовити Семелі й з'явився їй в усій величі й блиску своєї слави. Але саме цього він і не повинен був робити. Ледве він з'явився, як блискавка вискочила з його рук і спалила палац із Семелою, котра щойно народила дитину – слабкого, хворобливого сина Діоніса, ім'я якого означає «Син бога», тобто «син Зевса». Інша версія міфу розповідає, що Діоніс був сином Зевса й Деметри (що пояснює зв'язок Діонісій з найавторитетнішими грецькими містеріями – Елевсинськими). В орфічному варіанті міфу Зевс в образі змії покохав Персефону, яка народила йому

сина – Діоніса. Узявши врятованого сина, Зевс зашив його собі в стегно, звідки Діоніс і народився вдруге. Тоді цар богів і людей закликав сина свого, швидкого Гермеса, і наказав йому віднести маленького Діоніса до сестри Семели, Іно, та її чоловіка Атаманта, царя Орхомена, аби вони виховали Діоніса (в іншому варіанті міфу, за наказом Гери, титани забрали новонародженого сина Зевса – рогатого Діоніса й розірвали на шматки, зварили у казані, а з пролітої крові виросло дерево; однак бабуся Діонісова, Рея, розшукала його тіло, склала до купи, повернула до життя і, убравши в дівоче вбрання, передала на виховання царю Орхомена Атаманту). Після тих поневірянь перетвореного на козенятко (або ягня) Діоніса виховували німфи. Коли ж він виріс, то став прекрасним, могутнім богом вина, сили, радості й родючості. Вихователькам Діоніса Зевс віддячив, забравши їх у нагороду на небо – відтоді й світять вони у темну зоряну ніч під назвою Гіад. Тим часом Діоніс із веселою юрбою прикрашених вінками менад і біснуватих сатирів мандрував по всьому світові. Він йшов спереду у вінку з винограду з прикрашеним плющем тирсом в руках. Навколо нього у танці кружляли зі співом і криками молоді менади, скакали захмелілі від вина незграбні сатири з хвостами і козячими ногами, а у кінці процесії віслюк віз старого п'яничку Силена, мудрого вчителя Діоніса. Під звуки флейт, сопілок і тимпанів компанія на чолі з Діонісом весело просувалася крізь гори, ліси й зелені галявини, підкоряючи все своїй владі: Діоніс навчав людей розводити виноград і робити з нього вино. Але не всюди Діоніса приймали з радістю. Подеколи він зустрічав опір і змушений був силою підкоряти країни й міста, суворо караючи непокірних, які не хотіли вшановувати його як бога. В Орхомені, коли до міста з'явився жрець Діоніса й став скликати дівчат і жінок у ліси і гори на веселе свято на честь бога вина, три доньки царя Мінія відмовилися взяти участь в оргії. У той час, як усі жінки Орхомена пішли з міста в ліси і вшановували великого бога співом і танцем, дочки царя усе ще сиділи вдома, вишивали і не хотіли й чути про Діоніса. Коли ж настав вечір і сонце сіло, перед їхніми очима раптом постало диво: залунали звуки тимпанів і флейт, ткацькі верстати зазеленіли, усюди розлилися пахощі мирта й квітів, а у палаці, огорненому вже вечірніми сутінками, почувся рев диких тварин, з'явилися пантери, леви, рисі

й ведмеді. Перелякані дочки царя намагалися сховатися, але марно – Діоніс перетворив царівен на летючих мишей. Так само покарав Діоніс і морських розбійників, які не вшанували його як бога, і амазонок, які чинили йому опір. Але людей, які шанували його, Діоніс винагороджував. Так нагородив він Ікарія в Аттиці, коли той гостинно прийняв його. Діоніс подарував йому виноградну лозу, із якої Ікарій першим став вирощувати виноград в Аттиці. Але одного разу він почастував вином пастухів, а вони, не знаючи, що таке сп'яніння, вирішили, що Ікарій отруїв їх, і вбили його. Інакше віддячив він царю Мідасові, за те, що той ушанував старого Силена – Діонісового вчителя. Діоніс запропонував йому вибрати будь-який дарунок і цар попросив, щоб усе, до чого він доторкнеться, перетворювалося на золото. Діоніс погодився і виконав бажання Мідаса. Мідас зрадив, але недовго тривала його радість. Адже все, до чого він доторкався, й справді перетворювалося на золото: перетворювалася на золото їжа, яку готували йому слуги, вода... Зрозумівши, що так він помре від голоду, Мідас прийшов до Діоніса й став благати його прийняти назад дарунок.

За однією з версій міфу, Діоніс наслав на невірних «хворобу статевого органу», якої не могливилікувати ніякими ліками. Дельфійський оракул, до якого звернулися цього разу, сповістив, що зцілення наступить лише тоді, коли усі народи Аттики пронесуть символ Діоніса – фалос – з усіма належними йому почестями. Почувши це, афіняни одразу ж стали фабрикувати фалоси для приватного й публічного використання і, таким чином, сприяли поширенню культу Діоніса. Інакше сприйняли Діоніса у Фракії. Коли Діоніс прийшов до Фракії, Орфей не вшанував його належним чином і продовжував уклонятися Аполлонові у його храмі (з іншого боку Аполлодор вказує на те, що саме «Орфей винайшов містерії Діоніса» [9, 8]). Тоді менади, виконуючи наказ Діоніса, дочекалися, коли усі чоловіки зберуться у храмі, жерцем якого був Орфей, захопили залишену чоловіками біля входу зброю, увірвалися до храму, поперебивали чоловіків, а Орфея розірвали на шматки. Проте голова його, навіть відірвана, усе ще продовжувала співати – доки її не скинули у ріку Гебр, хвилі якої й принесли її до острова Лесбос.

Діонісові були присвячені такі свята: оскофорії (встановлене Тесеєм свято, під час якого в храм Афіни

приносили дарунки бога); Малі (Сільські) Діонісії, під час яких влаштовувалися процесії з фалосом – фалофорії (thallothoria), співалися дифірамби (dithyrambos), приносився в жертву цап, а пізніше також повторювалися вистави, раніше показані на Міських Діонісіях; Великі Діонісії – у березні; Енеї – у січні; Антестерії – у, лютому. На честь Діоніса влаштовувалися щодвароки взимку п'яні триатерії, або свята менад, в яких брали участь лише жінки (вони влаштовували релігійні танці, головними серед яких були кордак, сикінда й еммелія). Під час Пелопоннеської війни (431 р. до Р.Х.) дістали поширення також таємні товариства Діоніса.

Під час свята квітів (Антестерій або Квіткових Діонісій), присвяченого богові мертвих Діонісові, приносилися у жертву квіти. Кожен із трьох днів свята мав свою назву: Пітоїгія (pithoigien, відкриття діжок) – господарі приносили жертву; Хоен (choen, день жбанів) – в цей день містом ходили компанії ряджених сатирів, влаштовувалися змагання – хто швидше й більше вип'є вина; залишки вина приносили у жертву Діонісові; Хітрої (chytren, день глечиків) – в цей день влаштовувалися змагання комічних акторів і той, хто перемагав, отримував дозвіл на виступ у місті. Під час першого дня свята Пітоїгія влаштовувався великий ярмарок – зокрема, ярмарок дитячих іграшок. Усі храми зачинялися, окрім храму Діоніса Визволителя (він називався Діонісон), двері якого були зачинені протягом року і відчинялися лише на час Антестерій. У храмі знаходився ксоанон (ідол) бога. Уночі цю статую, здійснюючи таємничі обряди, переносили до святилища. Вранці другого дня – Хоен – готувалися до урочистої процесії, котра здійснювалася у сутінках, при світлі смолоскипів. У процесії брали участь сатири, пани, силени верхи на віслюках, учасники хору у зв'язаних шкірах і вінках, виряджені німфами й менадами жінки. Усі вони, разом із загоном афінських вершників, супроводжували тріумфальну колісницю, на якій везли ксоанон Діоніса до Ленайона – храму Діоніса в Афінах. Після завершення процесії народ прямував до театру, де відбувалося змагання у п'ятиці. Кожен кубок оголошувався під звуки сурм, учасники змагань пили вино, а спеціально обрані судді визначали переможця, котрий отримував у нагороду вино.

Оргії влаштовувалися на пустельних висотах гір при світлі смолоскипів і були генетично пов'язані з міфом про Діоніса, сюжет якого виявляє специфічно обрядовий оргіазм,

вшанування епілептиків, екстатичні танці, котрі мусли засвідчити присутність у людині божої сили (епілепсія у давніх греків вважалася священною хворобою). Екстаз відігравав тут роль очисника.

Одягнені у шкіри молодих сарн, озброєні жезлом Вакха, менади здійснювали таємничі жертвоприношення, танцювали, знищували усе, що не підкорялося волі божества, після чого приносили у жертву бика, м'ясо якого поїдали сирим. Цей акт мусив символізувати смерть Діоніса-Загрея, котрий, за наказом Гери, в образі бика був розтерзаний титанами.

Діонісові присвячувалися також екстатичне «Свято героїні» або «Героїди», що справлялося у Дельфах і в якому брали участь лише жінки. Під звуки співів і флейт, що супроводжували танці й розкидання пелюстків, жрець викликав Семелу з'явитися з «пупа Землі» (omphalos) у супроводі «духа весни» Діоніса.

Проте Діонісові присвячувалися не лише омофагії (пожирання сирої жертви), а й піст, ритуальний плач, вино й куріння трав. Діонісові присвячувалися також щорічні перегони кораблів і перегони жінок – Діонісіад. У Гієрополі, в пропілеях священного храму стояли величезні фали – вважалося, що їх спорудив Діоніс; на один із таких фалів двічі на рік залазив чоловік і сидів протягом семи днів – на честь Діоніса.

Під час Сільських Діонісій шанувальники бога, переважно жінки (а у найдавніших Діонісіях – лише жінки), здійснювали нічну культову відправу при світлі смолоскипів, під звуки флейт і тимпанів. Діоніса зображував жрець, який з атрибутами бога (плющ і чаша вина) сидів на кораблі, поставленому на колеса. Супутниками Діоніса були силени й сатири, яких нерідко називали й «козлами» (звідси, вважається, й походить назва «трагедія» – «пісня козлів» або, як перекладали у давнину на Русі, «козлогласовані»). Одягнені у звірячі шкіри, учасники культу зображували почт Діоніса, доводили себе до запаморочення, розривали на шматки жертвну тварину (козла) і поїдали її сирю. У цьому стані вони ставали «вакхами», «вакханами» або «менадами». Готуючись до свята, пов'язаного з ідеєю родючості, чоловіки забороняли жінкам статеве життя протягом десяти днів, що мусило додатково збуджувати їх. Самі ж священнодійства розгорталися на круговому майданчику, призначеному для

танців. Посередині кола палав жертковий вогонь бога, на честь якого виконувались пісні, танці, мімічна дія. Хор співав пісню Діонісові – дифірамб, із хору висувався соліст – протагоніст (protoagonist). Натовп, який раніше виконував роль величезного хору співучасників, поступово перетворювався на юрбу глядачів, які оточували виконавців.

Головним символом Діоніса був фалос – орган чоловічої продуктивності (він був також символом Гермеса, Добрих демонів, Пріапа й Афродити). Напередодні свят кожна з колоній надсилала такий фалос до Афін, де під час фалічних процесій його несли ітифали на чолі з корифеями фалофорій. Обличчя учасників процесії фарбувалися у колір крові (у Римі цей звичай зберігся у вигляді фарбування обличчя триумфаторів, які уособлювали бога Марса – перш ніж стати богом війни, він мав ім'я Діоніса і саме його іменем названо весняний місяць). Проносючи фалоси вулицями міста, ітифали співали фалічні гімни. Сам Діоніс також зображувався фалосом, роль якого виконував дорослий чоловік, дитина або навіть цілий дитячий хор. Фалос до Міських Діонісій виготовляли, використовуючи дерево, клей і цвяхи. Приміром, величезний фалос «Незалежності» мав вигляд яскраво розфарбованого, чудернацького птаха, голова й шия якого замінювалися дітородним органом, Встановлений на візку, він урівноважувався свинцем. До Сільських Діонісій фалос робили менший – у людський зріст. У процесії фалос несли у супроводі дівчат-канефор. Ці процесії називалися «Прибуттям Діоніса в країну». Вустами Дикеополя в «Ахарнянах» Аристофан застерігає дочку, котра йде на діонісійське гуляння: «Ну, йди, гляди: як у юрбі притисне хтось, – дівочого віночка не позбудься. Ти, Ксантію, за нею крокуватимеш, за фал відповідаєш: опускати не смій. Я – вже за вами з піснею фалічною. Фалесе, гей, Фалесе, чи не краще Фракіянку, рабіню Стримодорову гарненьку, в лісі підстерігти з хмизом, враз обняти, притиснути й на землю з нею впасти, Фалесе мій». Утім, розгнзуданість ця була офіційно визнаною, адже, пише Плутарх у «Застольних бесідах», традиційно «саме за винною чашею відбувалися наради посадовців у тих племенах Греції, котрі мали найкращий державний устрій» [173, 133].

Побоюючись, що весна десь може забаритися, греки намагалися забезпечити її повернення магічними діями –



так, зокрема, вони справляли весілля Діоніса з царицею Афін, дружиною архонта-царя. Для проведення урочистої весільної церемонії відчиняли ворота приміського храму, який протягом року був зачинений, і народ, на чолі з обраними демократичним голосуванням урядовцями, йшов процесією до храму, аби взяти звідти дерев'яну статую бога й перенести її зі співом релігійних гімнів до будинку царя, де протягом усієї ночі цей бовван залишався у ліжку цариці (можливо, тому Діоген Синопський, той, що жив у діжці, вважав, що Діонісії – це диво для бовдурів [75, 241]).

Пошлюбівання найшляхетнішої жінки Афін із ідолом козлоногого бога здійснювалося цілком натурально, а не символічно, що й мусило забезпечити у майбутньому плодючість грецьких полів, садів і виноградників, сприяти народженню дітей і розмноженню худоби. Сама процесія називалася *rompeia*, *rompeos*, *rompro* або *rompre*, її учасники – *rompreitos*, участь у процесії – *rompreio*, місце, де зберігалось начиння для процесій – *Rompreion*, а саме начиння процесії – *rompreios*. На честь Діоніса поселяни влаштовували також процесію ряджених, зображуючи вакханок і сатирів – супутників Діоніса. Під звуки флейт, тимпанів і бубнів, одягнені в козячі шкіри, вони хором виконували дифірамби, прославляючи великого бога. Попереду у легкій хламиді йшов, пританцьовуючи та граючи на сирінзі – губній гармонії Пана, юнак. За ним ішла молода жінка – канефора. За канефорою йшов хлопчик із кадилицею, що розповсюджувала запах ладану. За ним у випраному в сечі віслюка хітоні йшов жилавий чоловік, що понукав круторогого барана у святкових стрічках. За ними, підстрибуючи, йшов флейтист. За флейтистом поважно виступав «гілконосець». За ними – сатири, що танцювали навколо човна на колесах. Начовністояв, застигши, Діоніс-Елевтер, Діоніс-визволитель. Супроводжували цю процесію жертвні бики й діжки з вином. Після здійснення гекатомби (початково жертвопринесення ста биків, а пізніше – будь-якого значного громадського жертвопринесення) освітлену смолоскипами статую Діоніса переносили до театру. По закінченні Діонісій у деяких областях Греції влаштовувалися конкурси краси, на яких юнаки й дівчата виступали абсолютно оголеними. Нерідко ці конкурси завершувалися позашлюбними стосунками

або й сватанням. Зачата під час свята дитина вважалася священною.

У центрі Діонісійського культу стояло жертвоприношення. Діонісові офірували переважно цапа (трагоса), можливо, тому, що істоти, які його супроводжували, сатири – були напівцапами, напівлюдьми. Вважається, що традиція принесення цапа у жертву була пов'язана зі звичаєм рятувати місто у разі всенародного лиха саме за рахунок таких «козлів відпущення» – фармаків (pharmacos). В античних містах завжди утримувалася певна кількість калік, ідіотів або засуджених до страти, аби під час чергової державної кризи було кого принести у жертву всенародному богові. Інколи таких козлів відпущення виганяли з міста або, сім разів ритуально вдаривши прутиком з морського луку по геніталіях, спалювали, а попіл розвіювали над морем; приміром, під час Саламінської битви, коли афіняни врятували незалежність грецьких племен, головнокомандуючий Фемістокл приніс у жертву Діонісові трьох полонених. Пісні, що супроводжували жертвоприношення цапа, звалися «трагодія» («пісня цапів» або сатирів, що їх удавав із себе хор у цапових шкірах). Крім співів ліричних гімнів на славу бога (трагодій і дифірамбів), служба Діонісові мала в собі також і епічну частину, – оповідання жерця-корифея про долю бога, про його смерть та воскресіння. Саме за цими піснями і йшов обряд жертвоприношення. М'ясо цапа смажилося на жертovníку, частину його спалювали як данину, що належить богові, а решту розподіляли між учасниками «божої трапези» – бенкету, який грецькою мовою звався «комос», а пісні, що співали під час бенкету – «комодії». Шкіра, внутрішні органи, роги та інші залишки цапів ставали власністю держави й прибуток від їх продажу (дерматикон) йшов до державної скарбниці. Цей вид надходжень становив чималу суму: приміром, 334 р. до Р.Х. скарбниця отримала за цією статтею п'ять тисяч драхм і чотири оболі, а з нагоди свята Діоніса – понад вісімсот драхм; крім того, від жертвоприношень на честь Зевса Визволителя – ще тисячу драхм. У цей час поденна заробітна плата робітника будь-якої спеціальності на державному будівництві становила одну драхму, а витрати на харчування – приблизно півдрахми.

### І. 1. 3. ДИФІРАМБ

Давньогрецька лірика мала декілька різновидів – монодичну і хорову лірику. Монодичну лірику уособлював Анакреонт, хорову – Піндар. І монодичні, і хорові твори виконувалися у супроводі музики, однак різниця між ними полягала у тому, що в монодичній ліриці свої твори виконував сам поет, а у хоровій ліриці – співав хор, який зазвичай неначе уособлював усіх громадян.

Переможні пісні на честь атлетів або пісні, що прославляли заможних громадян називалися енкоміями (enkomion), бенкетні пісні – symposiaka, застільні – skolia, любовні – erotica, весільні – humenaioi, скорботні – elegiai, поховальні – threnoi, пастуші пісні – boukolika, виноградарські пісні – epilenia тощо. У Спарті було навіть свято Гімнопедія (Gymnopaedia) на честь полеглих героїв.

Твори хорової лірики на честь богів називалися гімнами, однак хори, присвячені окремим богам мали свої назви; так, хор на честь Аполлона називався пеаном, хорові пісні, що виконувалися на честь Діоніса, називалися дифірамами; гімни, що виконувалися під час процесії, називалися просодіями, а ті гімни, що супроводжувалися танком, називалися гіпорхемою; дифірамби зазвичай супроводжувалася оргіастичним танком.

Темою дифіраμβів служили події життя Діоніса. Вважається, що упорядкував спів дифірамбу, вдосконалив музичний акомпанемент, визначив кількість учасників хору у п'ятдесят чоловік, надав хорові форму кола, у центрі якого був розташований жертовник, і вперше здійснив «постановку» дифірамбу поет Аріон. Цей дифіраμβ, очевидно, вже був героїчним дійством на честь Діоніса, яке виконувалося у VI столітті хорами ряджених – вони називалися як громади священних лицедіїв, за їх діонісійською маскою демонічних супутників бога, «козлами» (tragoi).

У VI ст. до Р.Х. характер дифірамбу змінився – на перше місце виступила музика, яку виконував один «актор» (ipokritis) під акомпанемент кіфари, зміст поповнився сюжетами з інших міфів, а також сюжетами на історичну тематику. Змінився й характер показу дифіраμβів – вони набули форми змагань, у яких брав участь дифіраμβічний хор, що складався з п'ятдесяти осіб, підібраних за статевим і віковим принципом (хор юнаків, хор літніх жінок тощо, а на чолі хору заспівувач – ексархос, із якого, каже Аристотель, й почалася трагедія).

Заклавши основу майбутньої трагедії, сам дифіраμβ, однак, не зник, він існував поряд із трагедією. Складанням дифіраμβів прославився, зокрема, поет Вакхлід, остання відома ода якого датована 452 роком [166].

## 1.2. ТЕАТРОКРАТІЯ

### 1.2.1. СОЛОН

Доволі дивно, але слово «театрократія» належить давнім грекам, а єдиним переконливим поясненням поширення цієї лексеми у греків є втома. Лагідним грекам, мабуть, набридла театральність політики й соціуму у цілому, отож, вони й вигадали це слово – очевидно, з відтінком лайки. Перші, однак вже доволі яскраві ознаки театрократії можна спостерігати вже у VI ст. до Р.Х.

Незадовго до 534 року до Р.Х., який, за традицією, вважається роком народження давньогрецького театру, Афінами правив напівлегендарний законодавець Солон (бл. 640 – бл. 560 р. до Р.Х.). Він прославився не лише своєю розважливістю, поміркованістю, тим, що засудив пишні церемонії, розкішні жертвоприношення й навіть надто тривалий плач під час поховання, тобто усе те, що несло в собі хоча б елементи демонстрації, а й тим, що, за висновком сучасних істориків, був «першим політиком-маніпулятором». Адже саме про Солоні писав Плутарх таке: «Новіші письменники твердять, що афіняни вміли деякі неприємні речі називати пристойними словами, наприклад, повія в них називається «подружкою», податки – «внесками», гарнізони міст – «стражею», а в'язниця – «халупою». Мені здається, що Солон був першим, хто вдався до цих хитрощів [...]. Це був його перший політичний акт, який він запровадив у життя» [7, 353].

Солон ретельно працював над релігійною легітимацією своїх законів і намагався надати їм вигляду священних божественних установлень, зафіксованих ним у віршах. Він був одночасно нащадком тиранії та її передвісником, хоча традиція, котра спирається на мислення, схильне до опозицій, протиставляє Солоні тиранії. Коли тиранія була засуджена суспільством, теоретики демократії стали відшукувати противагу останньому тиранові Пейсистратові й перетворили його попередника Солоні, від якого залишилися політичні елеції у народницькому дусі, на представника «законних конституційних засад демократії». Коли ж установилося уявлення, що родоначальником демократії був Солон, його образ усе більше став обростати легендами і йому стали приписувати ледве не усі найголовніші встановлення афінян. Попри це, вважається, однак, що саме діяльність Солоні стримувала розвиток видовищ в Афінах, доки його наступник і родич по материнській лінії

тиран Пейсистрат не встановив диктатуру і, виходячи із власних політичних завдань, не створив театр.

Близько 594 р. до Р.Х. під час довготривалої політичної та економічної кризи в Аттиці Солон був обраний архонтом і здійснив ряд реформ, скасувавши борги, що лежали на селянських господарствах, і рабство за борги. Він здійснив також грошову реформу, уніфікацію мір і ваг, одержання афінського громадянства осілими тут чужоземцями, ремісниками й купцями. Він знищив привілеї за правом народження, а статок громадянина поставив у залежність від його участі в справах держави. Солон обмежив повноваження аристократичної ради Ареопагу на користь Народних зборів і Ради Чотирьохсот, що обиралася родовими філами і впровадив Народний суд (*heliaia*). Подейкують також, що він виступав на підтримку Першої священної війни за Дельфи, проклав Священну дорогу з Афін до Елевсину, святині якого намагався завоювати, щоправда, переслідуючи при цьому передусім світські цілі. Після завершення реформ Солон залишив посаду, виїхав із країни і тривалий час подорожував. Невіддільною від політичної діяльності Солона була його «поетична творчість», в якій він пропагував свої політичні погляди, захищав здійснені ним реформи і пояснював їхнє історичне значення. У трохеїчних тетраметрах він відкидав звинувачення в тому, що виявився дурнем, тому що, мовляв, не зумів скористатися нагодою, щоб стати тираном. Він писав навіть, що поставив громадські інтереси понад інтересами особистими і пишається цим. А тим, хто думав, що він повинен піти в реформах іще далі, відповідав, що він дав народові стільки влади, скільки слід, і не варто перевищувати міру. Він застерігав від тиранії, а коли вона запанувала в Афінах, казав, що афіняни самі призвали її своїми нерозумними вчинками і не слід шукати причини у немилості богів. Записуючи свої закони у віршах, Солон намагався надати їм сакрального характеру (адже поезія, на відміну від прози, вважалася сакральною і свідчила про зв'язок поета зі світом богів). Причому його закони були записані не просто у віршованій формі, а й найдавнішим видом письма – бустрофедоном, який на початку VI ст. до Р.Х. уже практично вийшов з уживання, вважався сакральним і зберігався тільки в релігійній сфері, де він служив для запису релігійних установлень. Тексти законів, записані спочатку на «кирбах» (дерев'яних дошках), а потім – вибиті у камені, були поміщені на Акрополі, що також мало величезне релігійне й символічне значення: Акрополь був сакральним центром Афін, де були присутні самі боги. Для майбутніх поколінь вчинок Солона

мав, однак, іще більше значення, адже він намітив нову, ще невідому раніше тенденцію: він з'єднав у єдиному жмутку релігійні, політичні, юридичні й мистецькі завдання. Учинок Солона був рівноцінний проголошенню поетичного мистецтва найважливішою формою політичної пропаганди і навпаки: політичної пропаганди – найвищою формою мистецтва.

Найвідоміша перемога Солона у Саламінській битві була пов'язана з його підступною театральною вигадкою. Афіняни, стомлені довготривалою й виснажливою війною з мегарянами через Саламін, заборонили законом у письмовій або усній формі агітацію, спрямовану на продовження війни за Саламін. Солон засмучувало це ганебне положення, оскільки він бачив, що багато хто з молодих людей тільки й чекає приводу, щоб розпочати війну. Прикинувшись божевільним, він склав вірші, спрямовані проти Саламіну, несподівано вибіг на площу і став їх виспівувати. Почувши ці вірші, народ став хвалити їх, знялося заворушення, внаслідок якого афіняни скасували закон і розпочали війну проти Саламіну [177/1, 96]. Діоген Лаертський акцентує у цій події саме театральність поведінки Солон: «удаючи із себе божевільного» [75, 77], – пише він про виступ Солон на площі. Цей театральний вчинок Солон потрапив і до «Стратегем» («Мистецтва військових хитрощів») Поліена [180, 70]. Одразу ж звернемо увагу на суперечність – між назвою цього твору («Мистецтво військових хитрощів») і тим, що значна частина викладених у цьому посібнику стратегем присвячена хитрощам, спрямованим не лише проти зовнішніх ворогів, а й проти найголовнішого ворога грецьких політиків – власного народу.

Плутарх розповідає про Солон й іншу, не менш театральну історію, котра безпосередньо передувала одержавленню трагедії [177/1, 111-113]. Коли перший відомий трагік Теспіс почав впроваджувати зміни в трагедію й новизною захоплював народ, Солон пішов подивитися його виставу, але після перегляду з обуренням спитав Теспіса: чи не соромно йому брехати при такій безлічі народу? Теспіс відповідав, що нічого немає негожого в тім, щоб так говорити й діяти «удаючи». Тоді Солон, ще більше розгнівавшись, сильно вдарив ціпком по землі й сказав: «Тепер ми хвалимо цю забаву, вона в нас у пошані, але незабаром ми знайдемо її у наших політичних справах».

Солоні ж належить і значний внесок у богобудівництво. Саме він узаконив Зевса-Олімпійця у ролі бога правосуддя. Однак його наступник, Пейсисрат, не чіпаючи Зевса, істотно скоригував уявлення про владу богів – символом Афіні він зробив богиню Афіну [36, 155].

## 1.2.2. ПЕЙСИСТРАТ

**Т**им часом в Афінах відбувалися заворушення, викликані черговими виборами. На чолі педиеїв стояв Лікурґ, на чолі паралів – Меґакл, а Пейсистерат стояв на чолі диакріїв, до числа яких належали й фети, вороже налаштовані проти заможних. Шанси у кандидатів, можливо, могли б бути майже рівними, якби один з них, Пейсистерат, не вирізнявся з числа претендентів схильністю до яскравого театрального жесту, неабиякою творчою уявою, сміливістю і якимось надпотужним прагненням до перемоги, тобто до влади.

Пейсистерат розумів можливості впливу ідей, гасел і наочних образів на свідомість натовпу, який він, судячи з його вчинків, абсолютно щиро зневажав. Отож, одного разу, зранивши себе, Пейсистерат приїхав у візку на майдан і став обурювати народ, говорячи, що вороги замислили його вбити за політичні переконання. Піднялися обурені лементи, розпочалися заворушення і лише тверезий, як завжди, Солон, підійшовши до Пейсистерата, сказав: «Недобре ти виконуєш роль гомерівського Одиссея: він спотворив себе, щоб обдурити ворогів, а ти робиш це, щоб ошукати співгромадян». За версією Діогена Лаертського, він сказав так: «Це у нього від трагедій!» [75, 81]. Які б слова не сказав Солон, однак юрба все-одно або недочула, або недотямила і тому, так нічого й не второпавши, продовжувала галасувати на підтримку Пейсистерата, доки не були скликані Народні збори й Аристон не уніс пропозицію дати Пейсистератові для охорони п'ятдесят чоловік, озброєних дрюками. Солон заперечував проти цієї дурниці, проте до нього не прислухалися й цього разу і пропозицію Аристона народ прийняв, навіть не сперечаючись з Пейсистератом із приводу кількості охоронців, озброєних дрюками. Тоді Пейсистерат став відкрито набирати й утримувати їх стільки, скільки йому заманеться, а народ спокійно споглядав це, доки Пейсистерат разом зі своїми охоронцями не зайняв Акрополь. Ця театральна історія потрапила навіть до «Стратегем» Поліена: «Пейсистерат із Меґаклом займався державними справами, і Меґакл став на бік багатих, а Пейсистерат – бідних. І от одного разу в Народних зборах Пейсистерат, Меґаклові багато в чому дорікнувши і пригрозивши йому, пішов, а наступного дня, зранивши себе несмертельними ранами, прийшов на агору (аґора – майдан, ринок, народні збори), показуючи це афінянам. Народ обурився – мовляв, він піклується про них і такі муки через те терпить, і для захисту дав йому триста охоронців. Цими

дрюконосцями користуючись, він і сам став тираном афінян, і своїм синам тиранію залишив» [180, 72].

Прагнути влади, Пейсират здійснив також інший театральний вчинок. В одному домі жила собі жінка на ім'я Фія, висока, струнка й гарна на вигляд (найвірогідніше, була вона останньою шльондрою, тому що, за іронією історії, саме повії найчастіше перетворюються на богинь). Цю жінку, за вказівкою Пейсирата, вбрали як годиться, причепурили, озброїли, поставили на колісницю і, прикрасивши усякими божественними атрибутами, повезли до міста, а перед нею бігли вісники, які вигукували, прибуваючи до міста те, що їм було наказано: «О, афіняни, прийміть у себе з відкритою душею Пейсирата, якого сама Афіна, пануючи його найбільше серед людей, везе на свій Акрополь!». Забобонні афіняни почувши те, повірили, що та жінка – й справді богиня, стали молитися їй і прийняли в себе Пейсирата. Так Пейсират став тираном, легітимізував свою владу і зміцнював свою тиранію за допомогою багатьох найманців і чималих грошових внесків. Ізнов-таки, театральний вчинок Пейсирата увійшов до Полієнових «Стратегем»: «Пейсират з Евбеї, – писав він, – відправився походом на Аттику і, у святилищі Афіни Паллени напавши на перших із ворогів, убив усіх; пройшовши вперед, зустрівся з багатьма іншими. Він віддав наказ своїм воїнам увінчатися олійними галузками і не убивати зустрічних, а казати, що вони уклали договір із першими. Ті ж, повіривши, насправді уклали договір і довірили Пейсиратові місто. А він, зійшовши на колісницю, поставивши біля себе високу красиву жінку на ім'я Фія, споряджену Палладиним озброєнням, розпустивши чутку, що сама Афіна повертає Пейсирата, сміливо вступив у місто і встановив тиранію в афінянах» [180, 71].

Вчинок Пейсирата став прикладом для багатьох поколінь політиків, а зокрема й для Лісандра (пом. 395 р. до Р.Х.), царя нетеатральної Спарти, про якого Плутарх розповідає таке: «Прагнути перекопати співвітчизників і [...], бачачи, що замислений ним план перевороту за незвичністю своєю і розмахом вимагає засобів більш безсоромних, він вирішив запустити у хід проти своїх співгромадян щось на кшталт театральної машини і написав фальшиві оракули й пророцтва Піфії. Йому стало зрозуміло, що усе мистецтво Клеона (котрий писав для нього промови. – О.К.) не принесе йому ніякої користі, якщо перш ніж ознайомити співгромадян з його міркуваннями, не ошелешити їх забобонним жахом перед богами [...]. Ефор розповідає, що його спроба підкупити Піфію і за допомогою Фекли схилити на свій бік донських жриць не мала успіху, після чого він відправився



до Аммону і пообіцяв багато золота його віщунам. Обурені вони відправили вісника до Спарти з обвинуваченням проти Лісандра. Але він був оправданий [...]. Тепер ми розповімо про [...] тонкий і точно розрахований план Лісандра [...]. У Понті жила жінка, котра стверджувала, що вона вагітна від Аполлона. Багато хто, звичайно, не вірив у це, інші ж ставилися з довірою до її слів, і коли в неї народився хлопчик, знайшлося чимало людей, і при цьому знатних, які взяли участь в його вихованні. Хлопчиків з якоїсь причини дано було ім'я Силен. Взнявши цю подію за основу, Лісандр з допомогою численних і впливових помічників здійснив усе інше. Не збуджуючи ніякої підозри, вони домоглися повної довіри до чуток про народження хлопчика, після чого стали поширювати у Спарті розповідь, привезену ними з Дельф, ніби там, у таємних записах, що зберігалися у жерців, є давні пророцтва, взяті і прочитати які не дозволено нікому, окрім сина Аполлона, який одного разу прийде, пред'явивши ясний доказ свого походження, і забере табличку з пророцтвами. Після того, як ця підготовка була завершена, Силен мусив з'явитися у Дельфи і, як син Аполлона, вимагати його пророцтва, а жерці-співучасники, вивчивши обставини його народження і, зрештою, переконавшись у справедливості його слів, мусили показати йому, як синові Аполлона, ці записи. Він мусив прочитати їх перед громадою і серед багатьох інших пророцтв зачитати оракул про царську владу – той самий, заради якого було задумано усе це, – а саме, що спартанцям належить обирати царя серед своїх найкращих громадян. Силен вже був юнаком і, з'явився, щоб розпочати справу, коли уся постановка Лісандрова провалилася через якогось актора і співучасника...» (174/2, 31). Тим не менше, самосці постановили, щоб свята на честь Гери, які справлялися у них, називалися Лісандріями. Лісандр постійно тримав при собі поета Херіла, який своїм поетичним мистецтвом мусив прикрашати його діяння. Коли Антілох написав про нього декілька пересічних віршів, він так зрадів, що віддав йому свого капелюха, насипавши його до країв сріблом. Антимах з Колофону і якийсь Нікерат з Гераклеї змагалися між собою в його присутності, читаючи кожний свою поему «Лісандрія». Він увінчав Ніверата, а Антимах знищив свій твір. Платон, який був ще тоді молодим і захоплювався поезією Антимаха, бачачи, як тяжко переносить він свою поразку, запросив його до себе і став утішати (174/2, 23-24).

Однак повернемося до Пейсистрата. Прийшовши до влади в Афінах (560-527 рр. до Р.Х.), він одержавив, тобто «привласнив» або, у термінології П'єра Бурдье, здійснив процес «офіціалізації» культу Діоніса, сільського бога і «бога театру», як називає його Аристофан,

щоб витіснити аристократичних олімпійців. Адже культ Діоніса (на відміну від аристократичного культу Аполлона) був найпопулярнішим серед найширших верств населення, – тих самих верств, які він підбурював, коли зранив себе, і тих самих, спираючись на які, він, Пейсистрат, мав намір перемогти аристократію, використавши проти неї низку театральних атракціонів. Утім, Пейсистрат не був надто оригінальним у ставленні до Діоніса – адже цей бог усюди сприймався як протилежність до богів лицарських родів, а тому й ушанування його заохочувалося усіма правителями, які прагнули зломити могутність аристократів.

Можна припустити, однак, що у Пейсистрата було й офіційне обґрунтування для одержавлення Діонісій. У 534 р. до Р.Х., коли це сталося, між найбільшими полісами – Афінами, Спартою й Фивами – точилася боротьба за панування, тривав активний процес формування загальногрецьких свят, які справлялися у найкрупніших релігійних і політичних центрах Греції (Піфійські ігри у Дельфах були впроваджені 586 р. до Р.Х.; Істмійські ігри у Коринфі – 582 р. до Р.Х.; Немейські ігри в Аргосі – 573 р. до Р.Х.). Афіни такого свята ще не мали, отож, не виключено, що Пейсистрат ініціював одержавлення свята, маючи на меті подальше перетворення його на загальноеллінське, що врешті він і здійснив.

Але у Пейсистрата були й інші причини для висунення Діоніса на роль найпопулярнішого бога, він прагнув зв'язати релігію з політичними практиками і власними претензіями на владу. Оскільки Діоніс вважався давнім заступником його роду і, відповідно до міфу, допоміг Меланфові перемогти у двобої беотійського царя й стати царем в Афінах, природно, що саме Діоніс мусив втрутитися у боротьбу й тоді, коли нащадок Меланфа, тобто Пейсистрат, розпочав боротьбу за царську владу в Афінах. За це тиран йому й віддячував, перетворивши діонісійські сюжети на головну тему мистецтва Аттики. Крім того, родові Пейсистрата належали найголовніші виноградники Афін, які приносили йому чималий прибуток. Проте в цей час спостерігається значне перевиробництво винограду [36, 20], що зменшує прибутки виноградарів. Ясна річ, що одержавлення свята бога вина мусило сприяти збільшенню споживання й збуту винограду. Пейсистрат наказав селянам носити катонаку (старовинний національний костюм) і став надавати їм дешеві кредити (обклавши при цьому новим податком на свою користь), що й створило ґрунт для міфу про правління Пейсистрата як про царство Крона (тобто Золотий вік). Демонструючи пошану до Діоніса, він ототожнював себе з ним, про що свідчить той факт, що в тодішніх скульптурних зображеннях бога

сучасники вбачали схожість між богом і Пейсистратом. Не виключено, що й перша антична трагедія, виставлена Теспісом 534 р. до Р.Х. на святі Великих Діонісій в Афінах під час правління Пейсистрата, була насичена такими ж «натяками». Пейсистрат встановив перед театром статую Діоніса й улаштував так, щоб водоймища були по всьому місту, а джерело – воно називалося Еннеакрунос (Дев'ять джерел) – лише одне, саме поблизу театру Діоніса. Невдовзі Діоніса стали зображувати й на монетах, а у IV-III ст. до Р.Х. із його зображенням стали видавати ще й театральні марки – бронзові жетони на право відвідування вистави.

Проте не лише Діоніса шанував Пейсистрат, опікувався він й іншими богами. Саме за правління Пейсистрата було перебудовано Будинок Посвячень Елевсинських містерій, відроджено свято Панафінеїв і споруджено для урочистостей новий Гекатомпед. Однак, хоча Пейсистрат, на думку сучасних істориків, вважається неперевершеним майстром політичних маніпуляцій, аби не було зайвих ілюзій стосовно «демократичних» засад правління у греків, згадаймо, що такими ж майстрами були й інші правителі Афін. Таку ж саму політику «привласнення» стосовно аристократичних олімпійців здійснювали у VI ст. й інші тирані – Періандр у Коринфі й Клісфен у Сикіоні, які також намагалися поставити культ Діоніса на службу своїм політичним цілям. Адже «усі тирані, скільки їх не було у грецьких містах, – писав Фулідд, – керували лише у своїх особистих інтересах: їхня політика, врешті, зводилася до турботи про власну персону, про власний дім і про зміцнення свого становища, а крім того вони не здійснили нічого путнього» [228, 14]. Та не лише тирані. Як зауважує Роберт Віппер, усупереч думкам авторитетних німецьких вчених, які перебільшували значення афінської демократії, демократія в Афінах «була повною й послідовною лише у принципі, але не на практиці» [44/1, 11] – свобода одних ставала можливою лише завдяки рабству інших.

Ведучи боротьбу за вплив на загальногрецькі справи, поліси намагалися привласнити Гомера та його спадщину. Не залишався осторонь від цієї боротьби й Пейсистрат. Саме тому він і наказав записати тексти обох поем Гомера – «Одісеї» та «Іліади», які вважалися «лицарським епосом Греції», «біблією грецького народу», «святим письмом ортодоксальної теології», «скрижалями віри» та ін. (щоправда, С'юзен Зонтаґ, сприймаючи творчість Гомера крізь призму художнього досвіду XX століття, вважає, що «Іліада» – це «найчистіший з усіх можливих прикладів трагічного бачення – говорить про порожнечу й непостійність світу, про остаточну

безглуздість усіх моральних цінностей і жахливе всевладдя смерті й нелюдської сили» [99, 145]).

Саме Пейсистратові належить впровадження традиції, за якою під час свят на честь богині Афіни (Панафінеїв) обидві поеми Гомера виконувалися вголос перед усім народом (хоча указ про порядок реcitaції поем Гомера «зі збереженням послідовності» видав ще Солон [77, 23]; Еліан пише, що «древні спочатку виконували гомерівські поеми окремими піснями. Пісні називалися «Битва кораблів», «Долонея», «Подвиги Агамемнона», «Каталог кораблів» [...]. Потім Пейсисрат з'єднав пісні між собою і створив «Гляду» й «Одіссею» [239, 104]).

Опікуючись культом Гомера, Пейсистрат, однак, дбав не лише про «велич грецького народу» й «збереження культурних цінностей» і т.ін., передусім він домагався оспівування власних міфологічних «предків» (подвиги яких описав Гомер) і, відповідно, власної влади. Звісно, коло сюжетів давньогрецьких трагедій не вичерпувалося лише гомерівськими циклами, проте саме вони визначили сакральний центр. Адже увесь міфологічний комплекс Гомера сприймався греками як історичний. Зокрема, про Троянську війну ще Фукидід писав: «До Троянської війни Еллада, очевидно, не здійснила спільно нічого значного. Троянський похід слід визнати найважливішим з усіх, що здійснювалися раніше, але він поступався теперішнім походам, якщо знов-таки вірити поемам Гомера, хоча Гомер як поет, вочевидь, прикрасив і перебільшив значення цієї події» [228 – 6, 10].

З іншого боку, саме приклади з творів Гомера знов-таки лягли в основу «Стратегем» (тобто «Мистецтва військових хитрощів») Поліена. «Кажуть, що першим серед еллінів хитрістю й брехнею скористався Сізіф, син Еола, – писав Поліен. – Другим на шлях брехні став Автолік, син Гермеса, і про це знову свідчить Гомер. Щодо того, що Протей перетворюється у всіляких тварин і дерева, я думаю, що він ніколи не ставав тваринами й деревами, а Гомер склав переказ про мінливість його вивертів як людини, здатної заволодіти за допомогою обману тим, чого він хоче. Ми знаємо, що й Одисей хвалився майстерністю ошукування: «Я Одисей, син Лаертів, скрізь винаходом багатьох хитрощів славних і голосною поголоскою до небес піднесений». Стратегеми, якими він користувався проти ворогів, часто оспівує Гомер: «Тіло своє нещадно відшмагавши, Одисей прикинувся, що перейшов на бік ворогів». І кінь дерев'яний – це була також стратегема Одисея. Хтось справедливо зможе назвати й інші стратегеми. Цьому і багато чому іншому достатньою мірою навчає Гомер. Така ж і та стратегема Одисея, що оспівують її трагіки.

Одіссей переміг Паламеда на суді ахейців, підкинувши йому в намет варварське золото, і того, мудрішого з еллінів, було звинувачено у зрадництві брехнею і стратегемою» [180, 61]. Як неабиякий «стратег» до цього ж кола потрапив і сакральний двійник Пейсистрата Діоніс. Діонісові, власне, й присвячені перші розділи «Стратегем», де розповідається про те, як «Діоніс, відправившись на індійців, для того щоб його прийняли їхні міста, не озброїв військо явною зброєю, але убрав його в тонкий одяг і шкіри молодих оленів. Списи були щільно покриті плющем, тирс мав вістря, замість труби він подавав знаки кімвалами й тимпанами і, даючи воїнам вино, битву перетворив на танець та інші вакхічні таїнства. Стратегом Діоніса був Пан. Він першим винайшов військовий лад, дав ім'я фаланзі, вибудував праве й ліве крило. Тому зображують Пана рогатим. Але він же першим наслав на ворогів страх своєю майстерністю й умінням. Було військо Діоніса в глибокій лісовій ущелині. Вивідачі донесли, що незліченне військо ворогів табориться по той бік ущелини. Діоніс злякався, а Пан – ні, вночі дав сигнал війську Діоніса кричати. Вони підняли лемент, скелі відгукнулись, і западина ущелини донесла до ворогів звук набагато більшої сили. Уражені страхом, вони кинулися тікати. Ми ж, вшановуючи цю стратегему Пана, прославляємо Луну як подругу Пана й називаємо нічні страхи військ панікою» [180, 63]. Плутарх узагалі називає Діоніса найкращим стратегом [173, 90].

Що ж до Пейсистрата та його театральної діяльності, важко однозначно визначитись, чого було більше в його публічних акціях – цинізму чи мудрості, авантюризму чи далекоглядності. Важко однозначно визначитись і з тим, що саме забезпечувало йому перемоги – сміливість і винахідливість, чи брехливість і безсоромність. Так само важко визначитись і з тим, чого більше отримали греки від його культурної політики – користі чи шкоди. Адже, хоча Пейсистрат і вважався тираном і пройдисвітом, але навіть Солон називав його найкращим із тиранів. Що ж до «філософської мудрості» Пейсистрата, саме вона й забезпечила йому почесне місце у каноні сімох мудреців (Діоген Лаертський і Плутарх у своїх оповідках вивели Пейсистрата дотепним і винахідливим політиком), а практичний розум і вміння перемагати за допомогою різноманітних театральних трюків забезпечили йому почесне місце в історії мистецтва перемагати – у поліенових «Стратегемах». Так само й Аристотель в «Афінській політії» писав, що «керував державними справами Пейсистрат [...] помірковано і радше у душі громадянської рівноправ'я, ніж тиранічно», «він узагалі був гуманною людиною» і «простий люд нічим не дратував»; отож, вважалось, що «тиранія Пейсистрата – це життя за доби Крона» [14, 19-20].

### 1.2.3. ПЕРИКЛ

**П**равитель Афін Перикл хоча буквально й не наслідував Пу своїх діях Пейсистрата, проте політиком був теж кмітливим, отже, й опікувався видовищами. Він привчив народ до одержання грошей на видовища і до винагороди за виконання громадських обов'язків, внаслідок чого народ засвоїв погані звичаї й перетворився під впливом цих заходів із скромного й працьовитого на марнотратний і розбещений. Суперником Перикла був Кімон, який поступався йому багатством і засобами, за допомогою яких той здобував собі прихильність бідноти. Так, незаможним афінянам Кімон щоденно влаштовував дармове пригощання, людям похилого віку – роздавав одяг, а у своїх маєтках наказав знищити огорожі, щоб кожен міг користуватися тим, що там вродило. Переможений цими демагогічними підступами, Перикл почав влаштовувати роздачі державних грошей, став відпускати гроші на видовища й платити суддям. Усілякого роду винагородами він швидко підкупив народ, що й допомогло йому у боротьбі з Ареопагом. Тим часом Кімон, звинувачений у прихильності до Спарти і у ворожому ставленні до афінської демократії, був вигнаний з Афін.

Перемігши Кімона, Перикл прийшов до влади і надалі постійно вигадував якісь урочисті видовища, всенародні частування чи процесії й взагалі намагався відволікати увагу громадян від життєвих проблем якимись «шляхетними розвагами», тим більше, що йому особисто це нічого не коштувало, адже витрати на всі ці забавки покривалися за рахунок податків. Коли ж Перикла почали звинувачувати в тому, що він, мовляв, розтринькує «народні гроші», він звернувся до Народних зборів із такими словами: «Коли так, нехай ці витрати вважаються за мною, а не за вами, але посвятні написи на будівлях нехай містять моє ім'я». Почувши такі слова, афіняни дозволили йому покривати витрати на видовища з державних грошей і витрачати скільки треба, не обмежуючи свої задуми. Щоб уявити собі «художню діяльність» Перикла, достатньо порівняти лише деякі цифри: в той час, як приблизна сума доходів Афінської скарбниці складала близько тисячі талантів, за наказом Перикла створювалася золота статуя богині-покровительниці Афін Парфенос вартістю близько вісімсот талантів, Пропілеїв – вартістю понад дві

тисячі талантів, Парфенону – вартістю близько трьох тисяч талантів (за іншими джерелами вартість Парфенону була значно меншою – лише чотириста шістдесят дев'ять талантів, тобто шість тисяч драхм [36, 52]). Витрачання таких значних коштів стало можливим завдяки тому, що ці суми забиралися зі скарбниці не за один рік, а протягом декількох років, доки тривало будівництво сакральних скульптур і храмів. Частково ці кошти позичалися зі скарбниці богині Афін на Акрополі. Тож невдовзі Афіна перетворилася на «банкіра народу». Вважалося, що гроші богині поступово нібито повертаються, однак насправді храмова скарбниця була приєднана до державної, тобто сакральний «об'єкт» вкотре вже був привласнений державою.

Іншим нововведенням Перикла став теорикон (від *theorica* – божественний запас; ці гроші зберігалися у головній скарбниці Афін – храмі Парфенон). Теорикон – це так звані видовищні гроші (два оболі, незначна сума – приблизно третина денного заробітку робітника), котрі, починаючи з 440 р. до Р.Х. щорічно видавалися державою кожному громадянину для плати за вхід на ігри й видовища, що влаштовувалися під час офіційних свят (у IV столітті таку ж суму у вигляді «жетону присутності» видавали кожному громадянину за участь у засіданні Народних зборів – Екклезії). На думку багатьох дослідників, саме така сума «видовищних грошей» пояснюється тим, що мерцеві клали під язик монету в розмірі одного оболу, а відвідування театру вважалося подорожжю в обидва кінці. Впровадження теорикону Перикл виправдовував тим, що державні видовища – розкіш, доступна лише для вищих і середніх класів, – мусять стати внеском у виховання духу всього електорату. Щоправда, і Платон, і Аристотель, і Плутарх були одноставні, вважаючи, що ці скромні суми лише розбестили афінян. Периклові ж належить і впровадження статті про «належні витрати», тобто витрати на розвідку, хабарі для впливових осіб в інших полісах тощо.

Зазвичай у грошах, що видавалися незаможним громадянам на відвідування вистав (теорикон) убачали високі цілі Перикла та його турботу про народ, насправді, однак, це була дрібна сума, що мала виключно символічне, а не економічне значення. Проте й культовість тут була, безперечно, специфічна – пов'язана не стільки з Діонісовою жертвою, скільки з намаганням створити у свідомості афінян шляхетний образ влади-благодійниці.

Невипадково посада розпорядника збиткових «видовищних грошей» вважалася дуже впливовою, а сам теорикон, за словами грецького оратора Демада, називався не інакше як «клеєм для демократії». Видаючи найбільшим громадянам із залишку громадських кас гроші, які вимагалися при вході у театр, Перикл фактично перерозподілив бюджет, спрямувавши його до рук будівника театру, зобов'язаного за ці кошти підтримувати будівлю у належному стані і, крім того, виплачувати державі орендну плату. Таким чином, гроші, виплачені Периклом із державної каси, поверталися до державної ж каси. Здавалося б, усе просто й прозоро, проте важко припустити, що у процесі такого «кругообігу» «залишки» того теорикону десь не зникали.

Утім, існує й інша версія для пояснення впровадження теорикону: «Таким чином громадян Афін примушували стати «глядачами», розташованими «навколо» світу. Жест Перикла можна було б перекласти мовою сучасною людини, використовуючи її ж лексику, як «promotion» – «просування» на ринок нового, ще нікому невідомого товару і «стимулювання» його споживання. За часів Перикла таким новим «товаром» стала Візія» [160, 101].



## І.3. ТЕАТРАЛЬНІ ЖАНРИ

### І.3.1. ТРАГЕДІЯ

#### І.3.1.1. ПОХОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ

**Н**а момент народження театру в Афінах усі необхідні передумови (релігійні, політичні й мистецькі) вже існували. Вже були створені розлога міфологія, календар релігійних свят, підпорядковані цим святам мистецькі жанри і навіть нагромаджено певний політичний досвід у використанні театральних трюків. Тобто до часу народження «достепенного» театру в Афінах вже існував потужний паратеатр, а саме соціальне життя було наскрізь просочене театральністю. Не вистачало лише збігу обставин, який би зібрав до купи майбутніх батьків театру (Діоніса й афінських політиків) разом із ласим до байдикування афінським громадянством. І от, 534 р. до Р.Х. це сталося. Після повернення з вигнання й під час другого правління Пейсистрата, на святі Великих Діонісій в Афінах вперше була виставлена антична трагедія. Запис про цю подію залишився на мармуровій стелі, де вказано також, що автор трагедії Теспіс отримав у нагороду цапа (трагоса) [103, 12]. 534 рік до Р.Х., за традицією, і вважається роком народження світового театру.

Вважається, що на початковій стадії формування театру показ трагедій відбувався на центральній площі міста, де для глядачів зводилися тимчасові помости. Близько 500 р. до Р.Х. ці дерев'яні помости не витримали й обвалилися, що, очевидно, призвело до численних жертв, після чого найвищий законодавчий орган афінської держави – Народні збори – ухвалив рішення про будівництво постійного театру на південному схилі Акрополя. Саме тут протягом трьох днів давалися вистави, котрі мали циклічний характер: щодня виставлялася тетралогія, тобто трагічна трилогія й сатирівська драма, однак пізніше вранці стали виконувати тетралогії, а ввечері – комедії. Отже, протягом світлового дня показувалося не менше чотирьох-п'яти вистав.

Згідно з античною традицією, вважається, що перші трагедії (tragodia – трагедія, трагічний або героїчний епос), фактично монодрами, були створені сучасником Пейсистрата і, можливо, на його замовлення, – поетом-трагедіографом (tragediographos) Теспісом (Thespis, Thespidis), який їздив по селах із святковими

виставами: «Алкестида» («щаслива трагедія» або, як її інколи називають «чарівна казка»), «Призи Пелія», «Жерці», «Юнаки» і «Пентей» (про Пентея, що його розтерзали вакханки, рідні доньки). Так званий «Морський візок» (*carrus navalis*), із яким він їздив по селах, служив йому не лише засобом пересування, а й виконував функції декорації (подібні морські колісниці інколи вважають найдавнішими попередницями карнавалу). За деякими версіями, візок Теспіса був не порожнім, в ньому нібито їхала весела компанія «*tragodaimones*» («*trygodaimones*») – «мазаних демонів» або «сатирів-цапів». Теспіс був і першим трагіком (*tragodos* або *tragediographos*) – автором трагедій, трагедодидаскалом (*tragedodidaskalos*) – «постановником» власних трагедій і першим виконавцем трагедій. У послідовників Теспіса (Херіла, Фриніха й творця «сатирівської драми» – *satyrikon drama* – Пратіна) трагедія вийшла за межі сюжетів, пов'язаних із культом Діоніса, стала використовувати необмежену кількість давньогрецьких переказів і звернулася до життя простих людей, внаслідок чого хор сатирів виявився зайвим і замість нього з'явився хор, що зображував людей.

За давнім переказом, від імені Теспіса походить і давня назва акторської професії – «теспійці». Теспіс додав до хору першого актора – *ipokritis*, який змінюючи маски (*personae tragicae* – трагічна маска у грецькому театрі) і вбрання, мусив грати декілька ролей у власних трагедіях (пізніше Есхіл увів другого актора, Софокл – третього). Відсутність точної інформації стосовно економічного та соціального становища акторів, особливо на ранньому етапі розвитку театру, не виключає, однак, можливості висунення більш або менш вірогідних припущень. Так, дослідник творчості Есхіла Бернад Нокс, намагаючись з'ясувати проблему використання третього актора в театрі Есхіла, запропонував таку концепцію. Хоча сьогодні напевно невідомі причини, що примусили Есхіла ввести другого актора, Софокла – третього, а Еврипіда утриматися від подальшого збільшення кількості виконавців, проте, на думку Нокса, пояснення повільності цього процесу слід шукати не у консервативності грецького культу, а виключно в економічних обставинах. Адже, на відміну від хоревтів, вважає Нокс, актори були професіоналами і їхнє утримання недешево коштувало державі. Оскільки ж міська влада наприкінці терміну правління мусила звітувати про свою фінансову діяльність, вона навряд чи могла прихильно ставитися до збільшення кількості акторів, тим більше, що, дозволивши

це одному поетові, вона б не могла заборонити це й іншому. Домогтися введення третього актора міг тільки Софокл, вважає Нокс [6, 17]. Таке тлумачення має доволі переконливий характер, адже базується на факті авторитету Софокла як державного діяча й взірцевого громадянина. Проте найцікавіше у припущенні Нокса – не акцент на заслугах Софокла перед суспільством, а висока оцінка економічного статусу акторів. Не виключено, однак, що статус акторів та їхні високі гонорари визначалися якимись іншими функціями, виконуваними ними у суспільстві. Можливо, вони залишалися, як і раніше, жерцями або до їхнього походження та соціального статусу ставилися якісь особливі сакральні вимоги, що, врешті, й освячувало їхню діяльність.

Про послідовника Теспіса, Фриніха, джерела повідомляють, що він поставив під час іонійського повстання 494/3 р. до Р.Х. трагедію «Здобуття Мілета». Жорстокі сцени загибелі чудового міста, страждання жителів, що оплакували своїх рідних, сцени насильства та поневолення настільки вразили глядачів, що усі вони плакали і влада змушена була накласти штраф на поета у розмірі однієї тисячі драхм за порушення громадського спокою. Це була вистава-реквієм за жертвами невдалого повстання іонійського міста Мілета проти перського панування. Сама ж акція була таємно інспірована Фемістоклом (він був хорегом вистави), якому кортіло спровокувати афінян до війни з Персією. В пам'ять про цю перемогу він поставив дошку з таким надписом: «Фемістокл фреарієць був хорегом, Фриніх – автором п'єси, Адамант – архонтом». Ернст Курціус, фіксуючи факт постановки трагедій Фриніха «Здобуття Мілета» і «Фінікіянки», вважає, що обидві трагедії «мали безперечно політичну тенденцію», а «Фемістокл прославлявся як рятівник вітчизни» [124/3, 117-118]. Додамо до цього прегарну репліку Фемістокла, який на запитання про те, які голоси найбільше подобаються йому, відповів: «ті, що оспівують нас».

Фриніху ж належить реформування трагедії й розширення кола її сюжетів за рахунок міфів недіонісійського циклу. На думку деяких сучасних дослідників, саме за часів Фриніха й Есхіла дістав поширення вислів: «Усе це надзвичайно гарно, але до чого тут Діоніс?». Втім, інше, і також не позбавлене сенсу тлумачення цієї репліки пов'язує її з першим виконанням трагедії під час Діонісій – мовляв, уже в перших виставах давньогрецького театру зв'язок із Діонісом носив напівфантомний характер. Децю відмінне тлумачення пропонував Фрідріх

Ніцше, який писав у праці «Народження трагедії»: «Прометей, Едіп та інші – є лише масками того первісного героя Діоніса» [155/1, 60]. Із цим твердженням важко не погодитися, адже, як показує історія античного театру, Діоніс був також лише маскою – надзвичайно зручною й привабливою маскою влади.

«Трагедія, – писав Аристотель, – є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої й закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття й страх сприяє очищенню подібних почувань. Прикрашеною я називаю таку мову, яка має в собі ритм і гармонію, тобто мелодію; неоднаковість між прикрасами полягає в тому, що одні частини трагедії виконуються тільки метрами, а інші ще й співаються» [17, 47]. «Прикрашена мова» відповідала завданням оспівування «прикрашеного життя», існуючого державного ладу та його інститутів – Ареопагу, державних установ, війська й флоту і т.ін. Так, в «Орестей» Есхіла Аполлон наказує Орестові стати на суд «найкращих громадян», що складають Ареопаг – хор співає про значення цього суду. Про це ж свідчить і «політична» основа трагедії Есхіла «Перси», а ще більше – факт показу цього твору у Сицилії на святі у Гієрона Сиракузьського, до якого Есхіл їздив близько 470 р. до Р.Х. Есхіл виставив не лише патріотичних «Персів», але й принагідну, спеціально написану на сицилійську тему трагедію «Етнеянки» («Етна») – літературний сценарій «масового театралізованого свята», як його назвали б сьогодні, на честь нещодавно заснованого Гієроном міста Етни. Прямі й непрямі вказівки на користь панегіричного сприйняття характеру давньогрецької трагедії дають не лише трагедії Есхіла, а й ті трагедії, що дійшли до нашого часу лише у фрагментах: так, у першій Діонісовій тетралогії йдеться про царя фракійського племені едонян Лікурга, котрий чинив перепони Діонісові з його вакханками та сатирами (у тетралогії діяли, зокрема, Діоніс, вакханки); друга Діонісова тетралогія також має безпосереднє відношення до Діоніса; драма про богів «Жриці» присвячена встановленню ефесьського культу Артеміди – Бджоли, яку Есхіл вважав донькою Деметри (у ролі хору – жриці культу); у драмах про Геракла Есхіл дає виклад подвигів Геракла; тетралогія про аргонавтів розповідає про шукачів Золотого Руна (у ролі хору – самі герої перед подорожжю); одна з тетралогій інсценує «Одіссею». Що ж до софоклового «Едіпа – царя» («Oedipus Tyrannos»), то й у цьому випадку найголовніше, що герой цієї трагедії сприймався як реальний герой – його могила знаходилася у святилищі богинь

і, на думку Б. Варнеке, «образ Едіпа мав для афінян V століття найтісніший зв'язок із політичним життям» [39, 30]. Так само пише Варнеке і про твори Еврипіда: «у трагедію про нащадків Геракла «Геракліди» Еврипід вклав настрої, що панували в Афінах у роки війни зі Спартою, й уніс в неї прославлення Афін, які вели «праведну» війну» [39, 38].

Фрагменти творів Есхіла й Софокла, що дійшли до нашого часу, відрізняються від основного масиву їхніх творів, що також переконливо свідчить про естетичні вимоги, смаки й уявлення наступних поколінь (тих, які зберегли повні тексти) про трагедію, але аж ніяк не про модуль трагедії на початковій стадії її розвитку. Зокрема, судячи з викладу сюжетів, у давній трагедії не було «обов'язкової» (як пізніше вважали) «трагічної» розв'язки. Це стосується, приміром, таких п'єс як «Філоктет» Софокла (409 р. до Р.Х.; до Софокла сюжет про Філоктета обробляли Есхіл і 431 р. до Р.Х. Еврипід) або відомий за уривками його ж цикл про Геракла та ін. На цю особливість свого часу звертав увагу ще Гегель, коли писав, що «у древніх були трагедії з подібним фіналом, де індивіди не приносились у жертву, але залишалися жити» і наводив як приклади «Евменіди» Есхіла – «Ареопаг визнає право на вшанування за обома сторонами», а також «Філоктет» Софокла – «при появі Геракла і за його порадою вщухає боротьба між Неоптолемом і Філоктетом» [51/4, 583], але у п'єсі обговорюється одна проблема – патріотичний обов'язок (цю ж проблему обговорювали, очевидно, й у іншому творі Софокла, відомому лише з назви і коротенького уривку – «Одіссей божевільний», про те, як велемудрий Одіссей хотів уникнути участі у поході проти Трої, оскільки під час викрадення Єлени він уже був одружений з Пенелопою і бажання залишати її заради легковажної дружини Менелая він не мав; отож, коли по нього з'явилися ахейські вожді, він прикинувся божевільним, однак Паламед розкрив хитруна і Одіссей змушений був узяти участь у патріотичному заході). Врешті, хіба не патріотичними почуттями пояснюється й поведінка героїні «щасливої трагедії» Еврипіда Алкести, яку навіть Платон ставив на перше місце у переліку «найкращих героїв», а Еліан називав її ім'я, поряд з Пенелопою, у переліку найкращих гречанок [239, 120]. Очевидно, саме низка цих ознак дає підстави погодитися із функціонально орієнтованим визначенням жанру трагедії фон Віламовиця-Меллендорфа, який писав: «Аттицька трагедія є завершений у самому собі уривок героїчної легенди – поетично оброблений у піднесеному

стилі, щоб бути представленим як невід’ємна частина державного культу у святилищі Діоніса хором із афінських громадян і двома або трьома акторами» [5, 107].

У цьому контексті зрозумілішим стає й програмний вислів Платона, який у «Законах» пропонував таке розуміння жанру трагедії: «Увесь наш державний лад являє собою наслідування найпрекраснішого й найкращого життя. Ми стверджуємо, що це і є найсправжнісінька трагедія» [170, 270]. Зрозуміло, що такий погляд цілком логічно витікає із реальної мистецької практики, в якій, писав у восьмій книзі «Держави» Платон, «поети прославляють тиранічну владу». Саме тому Платон і не залишав місця трагедіографам у своїй «ідеальній державі».

Не суперечить «оспівуванню» влади і визначення Феофраста, який залишив таку формулу жанру: «Трагедія – це видовище героїчної долі» [5, 107]. Не суперечить такому розумінню й аристотелівська формула трагедії: «Завдання поета – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а інший – прозою (можна Геродотові твори викласти віршами, і все-таки це була б історія, хоч і у віршах); відрізняє їх те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий – про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію – поезія говорить більш про загальне, а історія – про окреме» [17, 54]. Подібні ж думки висловлював і Плутарх, пишучи про поховання одного з державних мужів: «заклучна дія великої трагедії, ім’я якої – тиранія» [177/1, 338]. Проте у того ж Платона ми зустрічаємо й інші засади до визначення жанру трагедії; він пише: «... Гомер найбільш творчий і перший творець трагедій» [77, 97].

З іншого боку, Аристотель, називаючи у своїй «Поетиці» трагедію й комедію основними жанрами античних видовищ, залишає поза увагою цілу низку інших видовищних жанрів – таких як гілародія, магодія, лісодія, симонія; драми дикелістів, фалофорів, автокабдалів, фляків, ітифалів, силографів, кінедологів; масочні дійства титанів, дійства вбивства Піфона та ін. Логіка Аристотеля зрозуміла – його цікавили лише легітимізовані державні видовища. І судячи з усього, не лише його: адже, якби за правління римського імператора Адріана (117-138 рр. від Р.Х.) з майже трьохсот п’єс Есхіла, Софокла й Еврипіда і, очевидно, за розпорядженням самого імператора, не були відібрані й дбайливо збережені лише ті декілька десятків, що відповідали духові часу, точкою відліку історії театру,

можливо, стала б не трагедія (вперше виставлена 534 р. до Р.Х.) та її антипод – комедія (488-486 рр. до Р.Х.) і фундамент сценічного мистецтва заклала б інша система жанрів – приміром, ті видовища, що за п'ятнадцять століть до появи грецького театру розігрувалися у Театрі Діоніса на Криті.

Хоча від перших трагедій давньогрецького театру до нашого часу дійшли лише назви, проте й вони можуть бути зіставлені з міфами і навіть пізнішими творами античних драматургів (*dramatorois*), що й дозволить зробити певні припущення стосовно жанрових особливостей античного театру.

Вважається, що першим сценічним твором давніх греків була трагедія Теспіса «Алкестида», в основі якої лежить міф про царя Адмета й Алкесту – дочку царя Пелія й дружину царя Фер і Фессалії. В основі сюжету – самопожертва Алкести в ім'я царя – влади.

Зміст міфу спирається на уявлення греків про те, що Смерть – це дивовижний демон, який приходять до вмираючого, забирає його душу і несе до підземного царства. Попри могутність демона Смерті, греки мали чимало переказів й про те, як, приміром, хитрун Сізіф захопив Смерть зненацька, закував і довго тримав у полоні, доки люди на землі не перестали вмирати, а самому Зевсові не довелося втручатися й наводити порядок. Або про те, як головний богатир грецьких міфів Геракл, схопився зі Смертю врукопаш, подужав її й вирвав у неї душу, котру демон уже ніс у пекло. Це й була душа молодой цариці Алкестиди (Алкести), дружини царя Адмета.

Ось який виклад цього міфу подає у своїй «щасливій трагедії» Еврипід. Після того як син Аполлона Асклепій здійснив спробу воскресити людей і був уражений блискавкою Зевса, розгніваний Аполлон поперебивав усіх кіклопів, за що також був покараний батьком Зевсом: Зевс звелів йому цілий рік служити пастухом у смертної людини – царя Адмета, який був добрим хазяїном, за що Аполлон й відплатив йому добром.

Найкращою з дочок Пелія була Алкеста, руки якої домагалося багато царів і юнаків царського роду. Не бажаючи послабляти свого політичного становища відмовою котромусь із них, Пелій оголосив, що віддасть своєю дочку тому, хто зуміє запрягти дикого вепра й лева у його колісницю і проїхати на ній коло по іподрому. Почувши про це, цар Адмет звернувся до Аполлона із проханням допомогти йому заволідати Алкестею. За допомогою Геракла він приборкав хижаків, виконав умову Пелія й дістав право взяти Алкесту до шлюбу. Але з якоїсь причини напередодні весілля Адмет не здійснив жертвоприне-

сення Артеміді, за що й був покараний богинею: коли увечері він прийшов до дружини, у подружньому ліжку він побачив не Алкесту, а кубло змій. Тоді Адмет знову звернувся по допомогу до Аполлона. Здійснивши жертвопринесення, він не лише повернув собі дружину, а й за допомогою Аполлона дістав обіцянку від Артеміді, що коли прийде Адметові час померати, то за нього, Адмета, може віддати своє життя хтось інший, а він, Адмет, доживатиме чуже життя.

Аж ось Адметові настав час померати. Власне, із цього й починається трагедія Еврипіда. На кону – бог Аполлон і Танатос, демон Смерті. Аполлон у перших рядках прологу виголошує: «Адмет уникне мли Аїду, тільки-но за нього вмерти б інший хтось наважився. По черзі друзів опитав, отця свого і матір сиву, що йому життя дала, – ніхто, окрім дружини, не погодився за нього вмерти».

З'являється хор місцевих жителів: вони стривожені, вони люблять і доброго царя, і молоду царицю, але не знають, яких богів молити, щоб оминуло їх лихо. Царська служниця розповідає їм: нічим уже не допомогти, настала остання година. Алкеста приготувалася до смерті, одягла смертне вбрання, помолилася домашнім богам: «Бережіть мого чоловіка і даруйте моїм дітям не передчасну смерть, як мені, а належну, на схилі днів!». Простилася зі своїм шлюбним ложем («Якщо й прийде сюди інша дружина, то буде вона не кращою за мене, але щасливішою!»), простилася з дітьми, зі слугами, і з чоловіком: бідолашний Адмет, він залишається жити, але тужить, неначе сам помирає. З палацу виносять Алкесту. Хор супроводжує Алкесту піснею й обіцяє їй вічну славу між живими.

Існує декілька версій подальшого розвитку подій. За версією Аполлодора, Алкеста прийняла отруту й тїнь її спустилася до Аїду. Однак втручається Персефона (богиня Елевсинських містерій). Розчулена силою кохання Алкести, вона повертає дружину чоловікові у верхній світ ще прекраснішою, ніж вона була раніше.

Версія Еврипіда пов'язана із утручанням Геракла, який несподівано завітав у гості до Адмета. Геракл іде на північ, де йому призначений черговий підневільний подвиг. Але цар Адмет – його друг, і він хоче відпочити й підкріпитися в його будинку. Відчувши, що у будинку смуток, сум і жалоба, він відмовляється від свого наміру і хоче пошукати іншого притулку, але Адмет заспокоює його: «Не переймайся моїми проблемами, нехай краще мої раби нагодують тебе і покладуть



спати». «Опам'ятайся, царю, – звертається до Адмета хор, – невже це правильно – ховаючи таку дружину, приймати й пригостити гостя?». «А правильно хіба, – відповідає Адмет, – своїм горем обтяжувати друзів? Добро за добро: гість завжди святий».

Тим часом Алкесту готують до смерті, хор співає про великодушність царя Адмета, а Геракл, ні про що не здогадуючись, бенкетує, доки йому не стає нудно і він не намагається зав'язати розмову з рабом, який прислужує йому за столом.

«Чого ти так похмурий? – звертається Геракл до раба. – Життя коротке, радій життю!». Раб не витримує й розповідає гостеві все, як є. Геракл вражений – і відданістю цариці чоловікові, й шляхетністю чоловіка, що так гостинно його приймає. «Де ховають Алкесту? – запитує Геракл. – Я бився з живими, тепер вийду на саму Смерть і визволю дружину для друга хоч із пекла».

Адмет тим часом страждає – вже не про покійницю, а про себе: «Горе для неї скінчилося, почалася для неї вічна слава. А я? Що мені тепер життя, коли всякий може кинути мені в обличчя: от боягуз, злякався чесною смерті й віддав перевагу ганебному життю!» Хор утішає його: така твоя доля, а з долею не сперечаються.

Нарешті повертається Геракл – із жінкою під покривалом. Він дорікає Адметові: «Ти друг мені, і приховав від мене своє горе? Бог тобі суддя, а в мене до тебе прохання. Зараз була в мене нелегка боротьба і кулачний бій, я переміг, і нагородою мені була от ця жінка. Я йду на північ служити мою службу, а ти їй дай притулок у палаці: хочеш – рабинею, а хочеш – коли пройде туга, – новою дружиною». «Не кажи так, – ображається вірний Адмет, – тузі моїй немає кінця, і на жінку цю я навіть не хочу дивитися: адже вона нагадує мені Алкесту. Не роз'ятрив мені душу!» – «Як знаєш! – каже Геракл і зриває зі своєї супутниці покривало. «Це Алкеста? жива? не примара? Ти врятував її! Залишися! Розділи мою радість!» – «Ні, справи чекають, – каже Геракл, – Принеси жертви богам небесним і підземним, щоб спали з неї смертні чари, вона заговорить і знову буде твоєю». – «Я щасливий!» – вигукує Адмет, простираючи руки до сонця, а хор завершує трагедію найголовнішими гаслами доби: «Усіляке трапляється з волі богів: чого зовсім не ждали, – збувається те; в чому певні були ми, – йде прахом не раз. Неймовірному – шлях одкрива божество, як цієї ось дії

розв'язка». Отже, стверджувалася найголовніша настанова жанру: законослухняність і готовність до самопожертви – принаймні заради царя.

Звісно, Теспісова «Алкестида» відрзнялася від твору Еврипіда, що, однак, не знімає проблему, а ще й підкреслює її, адже це свідчить про те, що ми маємо справу не з поодиноким випадком, а з певною тенденцією, суть якої можна визначити як «відхилення» театральної практики від некритично сприйнятої подальшими поколіннями теорії Аристотеля. Адже очевидно, що зміст твору не в антагоністичному конфлікті героя й фатуму, а у самопожертві. У даному разі – у самопожертві жінки, що відповідає античній «моді» на самогубства серед шляхетних жінок. Не виключено, що саме через оту екзальтовану жертвність під час показу Есхілових «Евменід» у жінок починалися передчасні пологи – настільки вражало побачене видовище, причому справа не лише у безперечних чеснотах твору, а й у забобонному страху.

Грецька трагедія, таким чином, не була драмою катастрофи, тобто якоїсь незворотної загибелі. Усупереч падінню цілих родів і загибелі героїв, трагедія, як частина трилогії, завершувалася заснуванням нових міст, домів, родів і оспівуванням чи то богів, чи то основ «демократії». Отже, «трагедія заснування», «перемоги» і «самоствердження». Але заснування, перемоги, як і взагалі політична діяльність, зазвичай супроводжувалися у Греції вбивствами, що й призвело до помітного навіть для неозброєного ока домінування у трагедіях кримінальних сюжетів.

Поряд з цим антична трагедія не була жанром наративним, видовищем, у якому глядач напружено стежив за розвитком подій. Адже усі міфологічні сюжети глядачеві були заздалегідь відомі, отже, питання «що буде далі» навряд чи могло цікавити глядача. У комедії Антифана «Поезія» є монолог Комедії, котра розповідає про стан драматичної поезії у IV ст. до Р.Х. «Трагедія – в усіх відношеннях щаслива. Все, про що вона розповідає, відомо глядачам заздалегідь, раніше, ніж вона скаже перше своє слово» [77, 20].

Відтак можна припустити, що жанрова природа античної трагедії, за незначним винятком, визначалася тим, що це був жанр музичного театру, котрий можна порівняти із сучасною ораторією, кантатою або оперою, манера виконання якої об'єднувала три способи виконання «каталоге» (читання),

«паракаataloge» (речитатив, щось середнє між співом і декламацією) і «мелос» (спів). «Хор греків, – писав у «Народженні трагедії» Ніцше, – мав би бути давнішим, первиннішим і навіть важливішим за справжню «дію», адже «сцена разом із дією була задумана ґрунтовно та первинно, лише як візія» [155/1, 53]. «Нинішня опера і балет, – пише сучасний дослідник, – це лише далекий відголос перших трагедій, які самі, намаганнями Есхіла, Софокла та Еврипіда, стали лише відголосом реальних, живих релігійних свят і містерій» [160, 29].

З іншого боку, однак, Афіней, посилаючись на Аристокла, писав, що Есхіл «вигадав чимало танцювальних фігур і навчав цим фігурам свої хори; крім того, він сам вигадував ці фігури і повністю брав на себе керівництво постановкою [...]. Есхілів танцівник Телест володів таким танцювальним мистецтвом, що у трагедії «Семеро проти Фив» рухами тіла пояснював події, що відбувалися на сцені» [20, 31]. До цього він додає, що «авторів давньої комедії – Теспіса, Пратіна, Кратіна й Фриніха – називали танцівниками, адже вони не лише у своїх п'єсах надавали великого значення танцям хору, але й приватно навчали танцям усіх бажаючих» [20, 31]. Цієї ж точки зору дотримувався й В'ячеслав Іванова, який писав, що трагедію пов'язують із піснею цапа випадково, адже насправді її назва походить від анатолійського слова «той, що танцює, одержимий», що підтверджується аналогією з анатолійськими «передтрагедіями» [205, 20]. Щодо форми цих «передтрагедій», то, як вважала Ольга Фрейдєнберг, «до-трагедія являла собою дійство глядіння на якусь панораму, що показувалася. Таке показування мало два варіанти – в епоптиці та епідектиці містерій і у видовищних дійствах балаганно-циркового характеру. Найближча до цього достеменного витоку не лише комедія Плавта, а й класична трагедія, зокрема її прологи [...]. Хто ж був прологіст? Той, що показував видовище. Його функція полягала в тому ж, у чому й функція ієрофанта в містеріях [...]. Такі ж функції прологіста в усякій народній драмі перед наметом або завісою, біля ляльок або райка. Прологіст показує, пояснює, закликає публіку. Спершу він показує панораму, котра могла бути сяючим «дивом» або, навпаки, мороком смерті [...]. Поряд з панорамою йшли і агони ілюзійного типу [...]. В до-трагедії сюжету ще не було [...]. До-сценічна трагедія являла собою «самодіяльний» мімезис у формі хорového агону» [224 – 508-509, 518.].

### І.3.1.2. СТРУКТУРА ТРАГЕДІЇ

Для показу під час театральних змагань драматурги готували не окрему трагедію, а тетралогію (три трагедії і драму сатирів). У Есхіла частини тетралогії утворювали єдине сюжетне ціле, але у Софокла сюжетний зв'язок між частинами тетралогії відсутній. Не виключено, що Еврипід замість драми сатирів писав четверту трагедію – «трагедію зі щасливим кінцем», у якій були елементи комічної характеристики персонажів («Алкестіда»). Однак, навіть попри відсутній інколи сюжетний зв'язок між частинами тетралогії, можемо припустити, що драматурги прагнули якоїсь художньої гармонії і навряд чи об'єднували трагедії за принципом випадковості. Беручи до уваги, що показ кожної трагедії тривав понад дві години, сама тетралогія, разом з перервами, мусила тривати понад вісім годин. Певне уявлення про таку структуру видовища дають спроби створити тетралогію за античним зразком у XIX-XX ст. – «Перстень Нібелунга» («Золото Рейна», «Валькірія», «Зигфрід», «Загибель богів») Ріхарда Вагнера і «Атріди» («Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Дельфах», «Смерть Агамемнона», «Електра») Г.Гауптмана.

Структура трагедії віддзеркалює особливості її театального втілення, адже послідовність частин трагедії вказує на рух або нерухомість хору, якісь стосунки його з персонажем і т.ін. Лише зрідка хор може виступати у ролі безстороннього спостерігача і коментатора подій; зазвичай хор виступає у ролі групового персонажа – як, приміром, Данаїди у трагедії Есхіла «Благальниці» та ін.

Основними структурними елементами трагедії були пролог, парод, епіпарод, епісодій, стасим, космос і ексод.

Пролог – ціла частина трагедії, зазвичай у формі монологу, перед виходом хору на оркестру.

Найдавніші з трагедій Есхіла («Перси», «Благальниці») ще не мають прологу, вони починаються одразу з пароду. Трагедія «Агамемнон» Есхіла (перша частина трилогії «Орестея») починалася з прологу, в якому один з персонажів здійснював молитву богам: «Молю богів...». Друга частина тетралогії «Жертва біля гробу» Есхіла починалася з прологу, в якому Орест також звертався до бога: «Гермесе підземний...». У пролозі до трагедії Есхіла «Евменіди» Піфія зверталася з молитвою до Землі. Інша трагедія Есхіла «Семеро проти Фив» починалася з

прологу, в якому Етеокл звертався до народу: «Народе кадмейський...». Пролог до трагедії Есхіла «Прометей прикутий» являв полілог трьох персонажів: Влади, Гефеста і Прометея.

У Софокла пролог перетворюється вже на розгорнуту сцену. Так у пролозі трагедії «Едіп цар» виступають Едіп, Жрець і Креонт. Так само троє персонажів діють у пролозі трагедії «Едіп у Колоні». У пролозі «Антигони» діють Антигона й Ісмена; у пролозі «Трахініянок» – Деяніра, Годувальниця і Гілл; у пролозі «Аянта» – Афіна, Аянт і Одиссей; у пролозі «Філоктета» – Одиссей і Неоптолем.

В Еврипіда пролог узагалі перетворюється на велику розгорнуту сцену, ймовірна динаміка якої дає підстави припустити, що потреба у пролозі постала у зв'язку з тим, що кожне наступне покоління, все більше віддаляючись від обставин міфу, забувало його, отже, й вимагало «нагадування».

У прологах багатьох трагедій на кін виходили боги: так, у пролозі «Алкести» Аполлон, з'явившись на кону, розповідав запропоновані обставини трагедії – «Ось дім царя Адмета...», а далі вступав в діалог з Демоном Смерті; у пролозі «Троянок» з'являлися Посейдон і Афіна Паллада, у «Вакханках» – Діоніс, у пролозі трагедії «Іон» – Гермес, у «Гіпполіті» – Афродита. У пролозі до трагедії «Гекуба» з'являлася Тінь Полідора, який вийшов з Аїду. У пролозі до трагедії «Фінікіянки» Іокаста зверталася до Геліуса, у «Благальницях» – Ефра зверталася з молитвою до Деметри. «Андромаха» починається з плачу героїні – «О, місто Фиви, краса землі азійської...». У пролозі до драми сатирів «Кіклоп» Силен звертався зі скаргою до Діоніса. Зазвичай усі ці звернення до богів, скарги й плачі супроводжувалися викладом запропонованих обставин.

Далі йшли такі частини трагедії: парод (вступна пісня хору під час виходу на оркестру, якої хор більше не залишав до кінця дії); епіпарод (якщо хор тимчасово залишав сцену, під час другого виходу хор співав другу вступну пісню); епісодій (ціла діалогічна частина трагедії, в якій головна роль відводилася акторам, а від хору виступав корифей або окремі хоревти); стасим (пісня хору, що виконувалася стоячи, «на місці»); парні строфи і антистрофи, які виконувалися по черзі двома півхорами); коммос (від дієслова «бити себе в груди»; спільний жалібний спів, плач хору й акторів); ексод (ціла частина трагедії, після якої немає співів хору). Вступна пісня хору виконувалася корифеєм як мелодекламація, а хорові номери

(стасими) співалися й танцювалися усім хором (т.зв. гіпорхема). Коли хор виконує свій епізод стоячи, його супроводжує кіфара, коли він рухається – флейта [166, 544].

Така структура властива давньогрецькій трагедії класичного «синкретичного» періоду, коли доміняючою вистави вочевидь були музика й спів. Адже тексти, які дійшли до нашого часу, це не що інше, як оперні лібрето, партитури яких не збереглися. Таке розуміння жанрової природи трагедії, принаймні на первісній стадії її розвитку, безперечно підтверджують твори Есхіла. Адже вважається, що саме Есхіл увів у трагедію другого актора, але для виконання у формі діалогу його ж трагедії «Перси» необхідно було не два, а принаймні три виконавці – на ролі Атосси, Вісника, Ксеркса й Тіні Дарія. Отже, протагоніст, міняючи маски, мусив виконувати усі чоловічі й жіночі ролі. Крім декламації й участі у діалозі, протагоніст мав також музичні й ліричні номери.

Заключною й обов'язковою частиною тетралогії, що показувалася під час Діонісії була драма сатирів, сюжетом якої були походеньки богів, героїв і богинь. Сатирами греки називали вічно п'яних майстрів байдиківання, демонів (козлоногих, рогатих із довжелезним волоссям, бородою, хутром і величезним фалосом), почт яких супроводжував Діоніса під час мандрів. Інколи сатирів ототожнювали із силенами (або синами Силена й онуками такого ж козлоногого ітифалічного, тобто ерегованого, Пана). Хор сатирів часто здійснював напад на німфу або богиню, а бувало й сам потрапляв у полон до якихось чудисьок, звідки їх визволяв герой (Геракл, Тесей, Одісей). Проте як писала Ольга Фрейденберг, «сюжет драми сатирів важко назвати сюжетом, настільки він розпливчастий і аморфний: сатири влаштовують витівки, крадуть, їдять і пиячать, але головним чином брешуть, видаючи одне за інше» [224, 520]. Саме сатирам найперший драматург актор і режисер світу Теспіс вклав у уста брехливі промови, які буцімто обурили Солона. Інколи введення хору сатирів приписується поетові Аріонові, що жив близько 600 р. до Р.Х. при дворі тирана Періандра. Звідси й припущення, що драма сатирів передувала трагедії. Єдина відома повністю драма сатирів – «Кіклоп» Еврипіда (бл. 414 р. до Р.Х.) являє обробку дев'ятої пісні «Одісеї», в якій Одісей зображений балакучим хитруном, а сатири, відправившись на пошук Діоніса, викраденого піратами, у результаті аварії корабля опиняються в Сицилії, де й потрапляють до рук Поліфема.

### І.З.І.З. ТРАГЕДИОГРАФИ

**Н**айперший античний трагік, твори якого дійшли до нашого часу, Есхіл (Aeschyleus, Aeschylus, 525 р. до Р.Х., Елевсин – 456 до Р.Х., Сицилія), походив із старовинного аристократичного роду, брав участь у найважливіших битвах греко-перських війн – під Марафоном (490 р. до Р.Х.), Саламіном (480 р. до Р.Х.), Платеями (479 до Р.Х.). 500 р. до Р.Х. він уперше виступив як драматург, 484 р. до Р.Х. одержав першу перемогу в драматичному змаганні й надалі дванадцять разів посідав перше місце. В античні часи було відомо близько вісімдесяти драм Есхіла, із яких збереглося лише сім – «Перси» (472 до Р.Х., за архонтства Харета), «Семеро проти Фив» (467 до Р.Х., за архонтства Лісистрата), трилогія «Орестея» (458 до Р.Х., за архонтства Хаброна), що складалася з трагедій «Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди», а також трагедії «Благальниці» і «Прометей прикутий». Із цих фактів витікає, що, перемігши у театральних змаганнях дванадцять разів, не менше, ніж вісім разів Есхіл програвав. Отже, на думку греків, не менше, ніж вісім разів, він поступився кращим драматургам. Але твори цих «інших» до нас із якоїсь причини не дійшли.

Про причини, що привели Есхіла до театру, існує така легенда: розповідають, що до Есхіла, коли він спав у винограднику, з'явився сам Діоніс і наказав виступити йому на поетичній ниві. Одержавши у сорокарічному віці свою першу нагороду, Есхіл, як пишуть історики, став «панувати» в афінському театрі. На могилі Есхіла у місті Геле було встановлено напис, який, за переказом, він сам і написав. У тексті нічого не сказано про літературно-театральну діяльність Есхіла, проте згадується, що він був ветераном греко-перської війни, яка скінчилася перемогою афінян (у цій битві, за легендою, перси залишили на полі бою шість з половиною тисяч трупів, в той час як греки втратили лише сто дев'яносто два воїни). 13 вересня у районі грецького селища Марафон відбулася битва, яка й визначила перемогу греків; після перемоги найкращий бігун греків Фіддідіп прибіг до Афін, встигнувши вигукнути «Ми перемогли!» і мертвим упав на землю; в пам'ять про цей подвиг в Афінах у цей день приносили жертву з п'ятисот кіз богині Артеміді на знак вдячності за перемогу у Марафонській битві. Саме цій події й присвячена найперша відома трагедія античного театру – трагедія Есхіла «Перси».

Як член Елевсинських містерій, нібито за розголошення таємниці їх проведення в одній зі своїх драм, Есхіл був вигнаний з батьківщини, а 456 року до Р.Х. несподівано помер, започаткувавши серед давньогрецьких трагіків традицію несподіваних і дуже вигадливих смертей. Він помер від удару черепахи, що впала з неба. Її випустив орел чи то з клюва, чи то з кігтів, точніше, поцілів бідолашному Есхілові прямо у скроню. І версія ця у «наївних греків», здається, навіть не викликала сумніву.

Після смерті Есхіла трагічні поети приносили жертви на його могилі. Однак про доволі критичне сприйняття трагедій Есхіла вже найближчими нащадками свідчать репліки персонажів аристофанових «Жаб», де вустами Еврипіда Аристофан каже: «від тебе я прийняв трагедії мистецтво, розпухле від вельбучних слів та речень гордопишних». На що Есхіл, описуючи своїх героїв, відповідає: «А тепер подивися, якими колись ти у спадок прийняв їх од мене, – благородні, плечисті були, кремезні, не боялись державної служби. Духом мужнім я пройняту драму створив», «я прекрасний оспівував подвиг». З плином часу постать Есхіла обросла ще більшою кількістю легенд. Багато хто вважав, що він писав трагедії, «підігриваючи» себе вином.

Другий античний трагік, Софокл (Sophokles, бл. 496-406 рр. до Р.Х.), був учасником антидемократичного заклоту, жерцем, скарбником Афіньського морського союзу (або Афіньської імперії, як називають це об'єднання західні історики) і першим стратегом, приятелював із вождями афіньської «демократії». Отже, спочатку – імперський скарбник, один із десятих стратегів і член комітету громадського порятунку, і лише потім – драматург.

Першу перемогу на змаганнях трагічних поетів Софокл здобув 468 р. до Р.Х., згодом сімнадцять разів завойовував перше місце на Великих Діонісіях, шість разів – на Ленеях. Намагаючись підтримати інтерес афінян до театру, він створив Товариство шанувальників Муз. Давні філологи розшукали сто двадцять три твори Софокла, із яких нам відомі за назвами сто чотирнадцять, а цілком дійшли лише сім трагедій: «Аякс» (до 442), «Антигона» (бл. 442), «Трахініянки» (дата невідома), «Едіп – цар» (бл. 429), «Електра» (дата невідома), «Філоктет» (409), «Едіп у Колоні» (поставлена посмертно 401 р.).

Вантичному життєписі, де Софокл названий «улюбленцем богів», розповідається таке. Він був родом з Афін, отримав чудове виховання й ріс у достатку. У дитинстві наполегливо



вчився в палестрі мусичним мистецтвом і був увінчаний. Після морської битви під Саламіном, коли афіняни святкували перемогу, він, оголений, намащений олією, із лірою в руках, очолював хор, який виконував епінікій. Трагедії він учився в Есхіла. Багато чого він першим увів у змагання: першим перестав брати участь у власних виставах й зробив це через слабкість власного голосу, змінив кількість хоревтів, замість дванадцяти їх стало п'ятнадцять; увів третього актора. Кажуть, що, взявши кіфару, він співав у супроводі її одного разу у «Фамірі». Одне слово, настільки гарним він був у поводженні, що всі й усюди його любили. У шестидесятип'ятирічному віці афіняни обрали його стратегом на сім років до Пелопоннеської війни. Настільки він був відданий Афінам (!), що, хоча й багато хто з царів посилав за ним, не хотів він залишити батьківщину. Він мав жрецький сан у культурі Галона, про що свідчить зображення, споруджене після смерті Софокла його сином Іофонтом. Помер він таким чином: актор Калліпід під час свята Глечиків, після збирання винограду, послав виноград Софоклові. Узавши до рота недозрілу ягоду, Софокл задихнувся й помер, будучи вже дуже старим. За іншим переказом, під час читання «Антигони» Софоклові трапився наприкінці надто довгий зворот, не позначений знаком зупинки, він перенапружив голос, а разом із голосом випустив і дух. Інші кажуть, що після виконання драми, оголошений переможцем, він помер від щастя. На знак поваги до мужності Софокла, афіняни прийняли рішення щорічно здійснювати на його честь жертвоприношення.

Третій грецький трагік – Еврипід (Euripides, 485/80-406 рр до Р.Х.) уперше виступив на драматичних змаганнях 455 р. до Р.Х. і посів останнє третє місце. За усе своє життя він одержав п'ять перших перемог (у тому числі й посмертно). Зачепивши своїми творами інтереси співгромадян, у 408/407 р. до Р.Х. Еврипід був підданий ostracismу і, як небезпечний софіст, засуджений залишити Аттику протягом десяти днів. Вигнаний з батьківщини, Еврипід помер у Македонії, при дворі володаря Архелая, котрий опікувався митцями й поетами. Розповідають, що, коли в Афінах довідалися про смерть вигнанця, Софокл у траурному вбранні вивів на просценіум акторів без вінків. Збереглося цілком сімнадцять трагедій Еврипіда: «Алкестид» (438 до Р.Х.), «Медея» (431), «Геракліди» (бл. 430), «Гіпполіт» (428), «Гекуба», «Геракл» (бл. 423), «Андромаха»

(бл. 422), «Благальниці» (бл. 420), «Йон» (бл. 418), «Троянки» (415), «Іфігенія в Тавриді» (бл. 414), «Електра» (бл. 413), «Єлена» (бл. 412), «Фінікійки» (410), «Орест» (408), «Іфігенія в Авліді» і «Вакханки» (обидві поставлені після смерті Еврипіда 405 р. до Р.Х.). Майже всі ці п'єси написані Еврипідом під час Пелопоннеської війни (431-404), викликані економічним і політичним суперництвом Афіні і Спарти.

На відміну від Софокла, Еврипід не посідав ніяких державних посад (можливо, саме тому лише чотири рази протягом життя отримував перемоги на драматичних змаганнях; п'ята перемога була присуджена невдасі посмертно). В історію він увійшов не лише як давньогрецький трагік і самотник, що жив на березі моря, але й як чи не найбільший в історії людства ненависник жінок. Зрада коханої колись дружини, мабуть, вплинула на світосприйняття драматурга і з того часу, подекують, він завжди користувався нагодою висловити своє ставлення до жінок, що, однак, не врятувало його від наступного шлюбу. Невдовзі після весілля, однак, і друга дружина втекла. Проте, замість того, щоб зрадити, невтішний бідолаха Еврипід у гніві став іще більше гудити жінок, за що й мав від них чимало клопоту. Так, існує переказ, що одного разу під час свята жінки вчинили на нього напад і хотіли його вбити. Подейкують, що великого драматурга врятувала лише обіцянка ніколи більше не писати нічого негожого про жінок (цю подію описує Аристофан у комедії «Жінки на святі Тесмофорій»). Однак Плутарх про славу Еврипіда розповідає таке: «А декого врятував Еврипід. Справа у тім, що сицилійці, очевидно, більше за усіх греків, що жили за межами Аттики, шанували талант Еврипіда. Коли приїжджі привозили їм уривки з його творів, сицилійці з насолодою вчили їх напам'ять і повторювали один одному. Кажуть, що в той час ті, хто повернулися додому, гаряче вітали Еврипіда і розповідали йому, як вони отримали свободу, навчивши хазяїв того, що залишилося в їхній пам'яті від його віршів, або як, блукаючи після битви, заробляли собі на їжу й воду, виспівуючи його пісні з трагедій» [176, 89].

Місце, що його посів Еврипід в історії театру, носить доволі двозначний характер: одні дослідники вважають його творчість «найвищим злетом грецької трагедії», інші, як, приміром, Ніцше, пишуть про «міщанську посеред-

ність» Еврипіда і ледве не звинувачують його у занепаді давньогрецького театру [155/1, 65].

Свого державного значення трагедія не втрачає й у післяеврипідівські часи. Так, приміром, написанню трагедій віддавав своє дозвілля один із «тридцятьох тиранів», учень Сократа, політик і поет Критія, серед драматичних фрагментів якого відомий уривок із драми «Сізіф».

Тим часом перший теоретик трагедії та її критик Аристотель, нехтуючи пафосом оспівування найкращого у світі державного ладу, став розрізняти вже чотири види трагедій: заплутану трагедію (в якій усе полягає в перипетіях та в пізнаванні); трагедію страждань; трагедію характерів; трагедію жахів (як, наприклад, трагедії про Форкід і Прометея, а також трагедії, дія яких відбувається у пеклі тощо).

Серед питань, які ще й досі залишаються відкритими, – проблема соціального статусу драматурга або, у широкому сенсі – митця. За традицією, закладеною ще Гомером, митець виступав лише у ролі учня або служителя Муз («Іліаду» він розпочинає зверненням до Музи: «Гнів оспівай, богине...» [63, 27]). Платон неодноразово повертається до теми «божественного шалу» – так, у «Федрі», вустами Сократа він говорить: «Найбільші для нас блага виникають з навіженості, щоправда, тоді, коли вона є божим даром [...]. Хто без шаленства, посланого Музами, підходить до порогу творчості у впевненості, що він завдяки одній лише техніці стане неабияким поетом, той далекий від досконалості: твори розважливих будуть затьмарені творіннями навіжених» [171, 154].

Можливо, виходячи саме з цієї концепції творчості греки вважали, що Есхіл «творив» напідпитку, тобто «несвідомо» [20, 31]. Отже, митець виступав у ролі своєрідного «посередника» між музами і глядачем, але ні в якому разі не у ролі суперника муз. Принаймні хвалькуватого кіфареда Таміріса, який наважився викликати муз на змагання і поставити умову, що у разі перемоги він отримає право зійтися з кожною музою, після підбиття підсумків змагання музи позбавили зору і здатності співати [9, 8], а надто самовпевненого Марсія, який наважився викликати на змагання самого Аполлона, бог, перемігши, підвісив на сосні і здер з нього шкіру [9, 9-10].

### І.3.1.4. СЮЖЕТНЕ ПОЛЕ ТРАГЕДІЙ

Одна з найбільших загадок античного театру – спадщина давньогрецьких драматургів. Суть цієї загадки пов'язана із тим, що з декількох тисяч драматичних творів, які, ймовірно, були написані для театральних змагань у давній Греції, до нашого часу дійшов лише один відсоток, який, звісно, не є репрезентативним для уявлення про давньогрецький театр і драматургію. Але найголовніше, що навіть цей сумнівний відсоток від самого початку ставить перед нами цілу низку запитань, відповіді на які нам невідомі.

Вважається, що троє видатних грецьких трагедіографів – Есхіл, Софокл і Еврипід – написали близько трьохсот п'єс (в середньому кожний по сто). Однак таку плідність «винахідників» театру надзвичайно важко пояснити у простий спосіб, якщо, звісно не брати до уваги якихось надзвичайних чинників – приміром, втручання богів та ін. Навіть відкинувши творчий бік справи (самі греки вважали, що Есхіл «творив» напідпитку, тобто «несвідомо» [20, 31]) і взявши до уваги лише техніку тогочасного письма, важко уявити, як одна людина (до того ж, виконуючи певні громадські обов'язки – як, приміром, Софокл, який був стратегом) могла знайти стільки вільного часу й фізично, не маючи ні джерел штучного освітлення, ні навіть паперу, написати таку кількість трагедій, не кажучи вже про очевидні художні чесноти цих творів, які вимагали копіткої праці, чернеток, неодноразового переписування тощо. Ми не знаємо, як, власне, вдалося трагедіографам створити таку кількість творів, як вони працювали, записуючи свої твори на надзвичайно дорогих, експортованих з Єгипту папірусних сувоях і т.ін. Чи вони працювали без чернеток, записуючи або диктуючи свої твори безпосередньо з пам'яті? Чи, може, взагалі усе те, що видається нам досконалим у цих творах, є результатом копіткої роботи якихось артилей або ж наступних поколінь? Цим припущенням ми не маємо наміру применшити значення класичної спадщини, навпаки – якщо й справді декілька десятків поколінь греків могли тішитися тим, що вдосконалюють твори своїх попередників, це свідчить не лише про патріотизм, а й про надзвичайно загострене відчуття історії.

Вважається, що після показу у театрі тексти п'єс переписувалися переписувачами й поширювалися серед шанувальників літератури. Ясна річ, що у процесі переписування траплялися

помилки, інколи навіть свідомі вставки й перекручення. Врешті у середині IV ст. до Р.Х. Лікурґ провів закон, за яким було створене перше державне зібрання усіх п'ес трагічних авторів, і надалі, виставляючи ці твори, виконавці мусили дотримуватися «канону», зафіксованого у цьому зібранні. Приблизно за століття по тому афіняни на прохання єгипетського царя Птолемея Евергета надали йому ці твори для тимчасового користування під задаток у п'ятнадцять талантів. Східний монарх зробив копію творів і повернув афінянам саме її, а собі залишив оригінали. У III ст. до Р.Х., за царювання Птолемея Філадельфа (285-246), в Александрійській бібліотеці (Brucheion) почали збирати і здійснювати звірку зібраних з усього світу рукописів класиків – зокрема, й драматургів. Приміром, звірку текстів Аристофана здійснювали поет і філософ Лікофрон, а також поет і вчений Ератосфен; перше видання творів Софокла і Аристофана здійснив Аристофан Візантійський, а продовжив цю роботу один з останніх александрійських граматикив Дидім. Отже, Аристофан Візантійський, судячи з тогочасної моди на виправлення, міг стати співавтором античних трагіків, а тому й не випадково «Аристофанові приписується складання александрійського канону «списку класиків», який надалі визначив і шкільні програми, і зміст шкільних занять» [77, 198]. Невдовзі, однак, значна частина папірусів, що зберігалася у бібліотеці, загинула – це сталося під час пожежі 47 до Р.Х. Далі, нагадаємо, за правління римського імператора Адріана (117-138 рр. від Р.Х.) і, можливо, за його ж розпорядженням, з аристофанових редакцій творів Есхіла, Софокла й Еврипіда були відібрані й дбайливо збережені лише ті декілька десятків, які відповідали «духові часу» (тобто смакові самого правителя). Але й це не вберегло твори від подальшого знищення. У VII-VIII ст., коли араби захопили Александрію, розповідає переказ, один з полководців звернувся до халіфа Омара із запитанням: «Що робити з бібліотекою, з книжками і т.ін.?». На що халіф буцімто відповів: «Якщо в книжках міститься те, що давно вже записано у Корані, вони нікому не потрібні; якщо в них записано щось інше, вони небезпечні...». Таким чином, залишки Александрійської бібліотеки були знищені: за наказом Омара книги і пергаменти були розподілені між чотирма тисячами лазень, що дозволило опалювати їх протягом майже півроку... А далі пішли римські копії, візантійські копії, копії копій, копії з копій з

приватних колекцій любителів, книготорговців, уривки в антологіях, лексикографічних і граматичних творах, одне слово, королівство кривих дзеркал і перекручень, адже нікому невідомо, наскільки автентичні усі ці тексти. Наприкінці XVI століття з'явилися перші друквані видання античних драматургів – переклади; при цьому вважається, що й видавці користувалися декількома кодексами одночасно, вони зіставляли їх між собою і, знов-таки, очевидно, віддавали перевагу власному смакові, що спирався на уявлення про «достеменний» античний театр і т.ін. Але історії для її жартів і цього виявилось замало. Коли ми читаємо драматичний твір давнього автора, нам, мабуть, важко уявити, що написаний цей твір був без поділу на слова й звороти, а перехід від однієї дійової особи до іншої здійснювався за допомогою розділових знаків (тире або двокрапка), отже, доведення трагедій до сучасного стану – все це справа перекладачів, літературних і наукових редакторів та ін. Саме вони внесли у переклади поділ на акти, ремарки, не кажучи вже про інші способи артикуляції текстів відповідно до вирішуваних ними творчих завдань.

Внаслідок цих обставин ми не маємо жодного оригіналу, натомість маємо тексти, які розподіляються за декількома групами: твори, які вважаються «достеменними», тобто такими, що «безперечно» належать тому або іншому драматургові; твори, які інколи «приписуються» тому або іншому драматургові; уривки з творів, які не дійшли до нашого часу; назви творів, які не збереглися; і якісь згадки про ті або інші твори у тогочасних джерелах. Сукупно усі ці групи утворюють єдине ціле, котре ми визначимо як корпус більш або менш вірогідних лібрето класичних трагедій. Таким чином, починаючи від вибору, який здійснювали архонти, і трагедії, і комедії пройшли тривалий шлях відбору й редагування, отже, й перекручення.

З іншого боку, попри сумнівність самих текстів, про сюжети античної драматургії, як не дивно, ми маємо, мабуть, найточніше уявлення, адже джерелом давньогрецьких трагедій були твори Гомера і міфологічні цикли, що й створило цілісне «сюжетне поле» античної драматургії: так, з «Одіссеї» свої сюжети черпав Есхіл («Орестея»), Софокл («Едіп-цар», «Навсікая»), Еврипід («Кіклоп»), Аристофан («Оси») та інші драматурги. Звісно, коло сюжетів давньогрецьких трагедій не вичерпувалося творами Гомера й міфологічними циклами, проте саме ними визначався сакральний центр їхнього тяжіння.

Сукупність міфів циклу аргонавтів, у яких розповідається про подорож Ясона на кораблі «Арго» в Колхиду за золотим руном (включаючи допомогу, надану йому Медеєю, а також історію подальших стосунків Медеї з Ясоном), покладена в основу ряду творів Есхіла і Софокла, а також в основу трагедії Еврипіда «Медея», що дійшла до нашого часу.

До кола міфів т. зв. Фиванського циклу належать міфи про народження Діоніса від фиванської царівни Семели; про Ніобу та загибель її дітей; про долю роду Лая; про невдалий похід сімох проти Фив і розорення міста після його облоги. До кола цих міфів відносяться: трагедія «Вакханки» Еврипіда (змістом якої є інтерпретація діонісійського циклу – міфу про те, як Протей намагався заборонити культ Діоніса у Фивах), а також двадцять незбережених трагедій V – початку IV ст. до Р.Х., про зміст яких можна судити з назв – дві трилогії Есхіла (перша – «Літургія», що зображувала зіткнення Діоніса та його вакхічного почту з фракійським царем; другу складали трагедії «Семела» – про чудесне народження Діоніса, «Чесальниці» – про помсту Діоніса трьом дочкам орхоменця Мінія, котрий не хотів визнати влади Діоніса, і «Пентей», котра, за словами античного коментатора, була попередницею еврипідівських «Вакханок»). Також це трагедії Софокла «Цар Едіп», «Едіп в Колоні», «Антигона» та його ж сатириківська драма «Геракл-немовля»; Еврипіда – «Семеро проти Фив» і «Фінікіянки». Серед творів, відомих лише за назвами або за уривками, це, зокрема, трагедії Есхіла «Епігони», «Ніоба», трагедії Софокла «Амфіарай», «Епігони», «Еріфіла», «Алкмеон», «Ніоба», трагедія Еврипіда «Алкмеон».

До кола міфів Аргосського циклу належить сукупність міфів, пов'язаних з областю Арголіда, що на північному сході Пелопоннесу. Крім Аргоса, тут були розташовані Мікени, засновані, за переказом, Персеєм; там царював Еврисфей, на службі в нього здійснив своїх дванадцять подвигів Геракл; далі Мікени стали резиденцією Атрея і Фієста, вигнаних Пелопом з Піси. До аргосського циклу, крім історії воцаріння Пелопа, приєднуються й історії синів Атрея – Агамемнона і Менелая, які мали за дружин дочок спартанського царя Тиндарея – Клітемнестру і Елену, завдяки чому до аргосського приєднується й міфи троянського циклу. Серед творів, відомих лише за назвами або уривками, це, зокрема, трагедії Софокла «Інах», «Акрісій», «Даная», «Андромеда», «Амфітріон», «Геракл-немовля», «Геракл», «Кербер», «Іобат», «Еномай»,

«Атрей або Мікенянки», «Фіест», сатирівська драма «Еней», твори Еврипіда – «Андромеда», «Еномай». Зокрема, це й твори, пов'язані з одним з найулюбленіших грецьких героїв, Гераклом: трагедія Софокла – «Трахініянки», Еврипіда – «Геракл», «Геракліди», «Алкестида».

До кола міфів Аттицького циклу належать сюжети, пов'язані з легендарним минулим Аттики – зокрема, з перебуванням в Елевсині неупізнаної місцевими жителями Деметри, а також з історією царського роду, котрий виводив своє походження від сина Аполлона. Це відомі повністю або хоча б за назвами й уривками, трагедії Софокла «Триптолем», «Терей», «Прокрида», «Креуса», «Іон», «Егей», «Тесей», «Федра», трагедії Еврипіда «Іон», «Егей», «Тесей», «Благаючі», «Іполіт».

До кола міфів найрозгалуженішого міфологічного циклу – Троянського – відносяться: трагедії Есхіла «Орестея», Софокла – «Філоктет», Еврипіда – «Єлена», «Троянки», «Іфігенія в Тавриді» та «Іфігенія в Авліді», «Гекуба». А також відомі лише за назвами або в уривках твори Есхіла – «Іфігенія», «Агамемнон», «Викуп Гектора, або Фрігіїці», Софокла – «Еріда», «Суд», «Александр», «Тиндарей», «Весілля Єлени», «Фенікс», «Мешканки Фтії», «Шанувальники Ахілла» (сатирівська драма), «Зібрання ахейців», «Співтрапезники» (сатирівська драма), «Пастухи», «Посольство про Єлену», «Троїл», «Паламед», «Навплій», «Фрігіїці», «Ефіопи», «Скиросці», «Філоктет під Троєю», «Еврипіл», «Лаконянки», «Лаокоон», «Аякс Локрійський», «Бранки», «Поліксена», «Антеноріди», «Долопи», «Тевкр», «Пелей», «Клітемнестра», «Хрис», «Герміона», «Навсикая», «Феаки», «Омовіння», «Одісей, уражений шипом», «Одісей божевільний» (як один з женихів Єлени Одісей мусив узяти участь у поході проти Трої; однак під час викрадення Єлени Одісей вже був одружений з Пенелопою, мав малолітнього сина Телемаха і не мав жодного бажання залишати їх заради легковажної дружини Менелая, отож, коли по нього з'явилися ахейські вожді, він прикинувся божевільним – сів сіль і т.ін.; однак Паламед розкрив хитруна і Одісей змушений був узяти участь у поході), твори Еврипіда – «Фенікс», «Скиросці», «Пелей», «Андромаха», «Александр».

Поряд з класичними міфологічними сюжетами у грецькій трагедії відомі й трагедії, створені за тогочасними політичними міфами – як, приміром, трагедія Фриніха «Здобуття Мілета» або «Перси» Есхіла.



### І.3.1.5. ТВОРИ

**Т**рагедія Есхіла «Перси» (472 р. до Р.Х.) – це перший відомий нашому часові твір античної драматургії. Сюжет твору суперечить поширеному уявленню про нібито обов’язкову «міфологічну» основу античної трагедії і одночасно підтверджує думку про залежність трагедії від політичних обставин. В основу твору покладена історична подія, що відстояла лише на вісім років від часу постановки трагедії і завдання драматурга, який і сам був учасником цієї події, полягало, вочевидь, у тому, щоб створити патріотичну трагедію, показавши велич подвигу своїх сучасників, – ветеранів перських воєн. Реалізуючи це завдання, Есхіл побудував сюжет, здавалося б, у парадоксальний спосіб: похвала грекам та їхньому суспільному ладові виходить не від них самих, а від їхніх ворогів.

Дія п’єси відбувається у столиці перського царства. Перед походом перський цар доручає керівництво державою своїм старійшинам, яких він обрав «серед найшляхетніших і найвірніших». І тепер вони у великій тривозі: давно вже вісники не прибували від перського війська. Тим часом у похід проти Еллади відправилися добірні війська на чолі з самим царем Ксерксом. З’являється на золотій колісниці, оточена служницями, дружина Дарія – Атосса. Вона бачила віщий сон, який, здається їй, обіцяє Персії нещастя. Уві сні їй з’явилися дві жінки в пишних убраннях: одна в перському, інша – у грецькому. Раптово між ними виник великий розбрат. Син її, Ксеркс, бажаючи втихомити обох жінок, запряг їх у свою колісницю. І от, у той час як одна покірно пішла під ярмом, інша – у доричному вбранні – здибилася, колісниця зламалася, а Ксеркс упав на землю. Хор радить Атоссі помолитися богам. Атосса розпитує перських старійшин про Афіни. Її цікавить, хто самодержець у цьому місті. І отримує від корифея відповідь, безперечно, приємну для афінян: «Не раби вони для смертних, не підвладні вони нікому». Приходить вісник, який докладно розповідає про Саламінську поразку. Почувши цю звістку, Атосса іде молити богів, а хор піднімає плач за полеглими у бою. Знову з’являється Атосса, цього разу скромно одягнена; служниці несуть за нею приношення. Вона робить узливання на могилі Дарія, а потім починаються замовляння хору, що викликає з могили померлого царя. З гробниці з’являється тінь Дарія. Оскільки переляканий хор не може дивитися на Дарія і говорити в його присутності, діалог з царем веде Атосса. Дарій пояснює

поразку персів самовпевненою зухвалістю сина, що виявилася в його намірі приборкати Геллеспонт. Виявило гординю і нечестиве ставлення до еллінських богів і сухопутне військо персів: воно розорило грецькі кумири і вівтарі. Дарій дає заповідь: «Війною не йдіть проти еллінів». Тінь Дарія зникає.

В ексоді з'являється Ксеркс у розірваному одязі. Починається плач Ксеркса і хору: хор б'є себе в груди, ридає і волає, рве на собі волосся, роздирає одяг. Висновок: Ксеркс упав жертвою своєї самовпевненої гордості, тому що вирішив нав'язати священному Геллеспонту, а отже, й самому грецькому богові Посейдонові свою волю. Похід його виявився безнадійним, тому що, як показав сон цариці, Азія могла прийняти пана, – Еллада ніколи не прийняла б його. Похід проти Еллади не міг не закінчитися поразкою, оскільки він суперечив установленій самим Зевсом природі речей. Таким чином, визривала думка про цивілізаційну місію Греції або принаймні непереможних Афінів.

Схожим надзавданням, хоча й на міфологічному матеріалі, визначався, очевидно, й зміст трагедії Есхіла «Благальниці» (463 р. до Р.Х.), котра була першою частиною тетралогії про Данаїд (іншими частинами були «Єгиптяни», «Данаїди» і драма сатирів «Амімона»). Зміст твору: дочки Даная, Данаїди, тікають з Єгипту, щоб уникнути шлюбу зі своїми двоюрідними братами. За порадою батька вони піднімаються на сходи великого вівтаря з розташованими на ньому кумирами дванадцяти аргосських богів, сідають біля їх підніжжя й кладуть перед ними свої оливні гілки (символ пошуку захисту). Вони благають про захист царя Аргуса Пеласга. Після довгих вагань цар, порадившись з народом, надає їм притулок. Вісник синів Єгипту, не визнаючи святості чужих вівтарів, намагається силоміць забрати дівчат, але цар Пеласг, що прийшов зі збройним почтом, перешкоджає йому захопити утікачок і повернути їх синам Єгипту. Вісник іде, погрожуючи війною, а Данаїди у супроводі служниць йдуть до міста Пеласга.

У пароді, з якого починається трагедія, провідниця хору, одна з дочок Даная, біля вівтаря і статуй аргосських богів звертається до Зевса: «До вигнанців прихильний, хай зглянеться Зевс і на нашу громадку... Ми втекли не тому, що вигнанням нас місто якесь покарало... Переповнені жахом, огидою ми до безбожного шлюбу...». Дочки Даная тримають в руках оливні гілки («в руках он у нас – оливні гілки, що їх вовною ми обмотали») і просять Зевса покарати своїх переслідувачів («Буревій дощовий, блискавиці,

громи в крутежі вихрові серед темної хлані, що дибки стає, нехай вигублять і перегоплять»).

У першому епісодії беруть участь Данай та його дочки, а потім Пеласг. Данаїди благають Пеласга захистити їх, однак цар вагається («Хіба ж то легко – розпочать війну нову?»). Тоді дочки Даная залякують його: «Важкий гнів Зевса, прохачів захисника».

У коммосі бере участь хор і цар Пеласг. Данаїди волають: «Зглянься і вислухай, славний володарю!...». Потім вони залякують царя: «повісимося усі ми на цих статуях» (статуях богів). Однак правитель все одно вагається: «це теж ганебно: кров'ю чоловічою, йдучи жінкам на руку, землю зрошувать...». Врешті він приймає рішення: «Отож, похилий батьку цих дівчат сумних, візьми чимшвидше в оберемок вітки ці й порозкладай їх ще й при інших вівтарях і храмах наших, щоб із громадян усяк благальний знак побачив і не став мене корить... Помітять вітки й співчуттям переймуться».

У першому стасимі хор Данаїд продовжує волати: «Вислухай, Зевсе, – ми ж діти твої, – звільни нас од насильства...».

У другому епісодії Данай повідомляє дочкам про рішення народу: «Вспокойтесь, доні: Аргос посприяє нам – народ голосуванням справу вирішив», хор дякує богам, але Данай несподівано бачить переслідувачів: «З цієї вежі, що дала притулок нам, судно я бачу... Мені пора піти за тими, хто нас захищатиме. Коли ж посол чи вісник несподівано впаде за вами, за своєю власністю, – не бійтеся... Прийде час – поплатиться із смертних кожен, хто богами знехтував».

У коммосі обидва хори описують те, що бачать перед очима: «мов на крилах, судна мчать...».

У другому стасимі хор продовжує коментувати події.

У третьому епісодії беруть участь Вісник і хор, а потім – володар Аргосу. Вісник намагається захопити дівчат-утікачок: «Гей же, гей! На судно! Швидше рухайтесь! А як ні – потягну за волосся й залізом розпеченим припалю, мов рабинь, чи зітну голову геть з плечей...». Втручається цар Аргосу: «Над еллінами, варвар, насміхаєшся?». Вісник: «Богів, котрі з-над Нілу шанувать я звик». Цар: «Геть з очей, негіднику!». З'являється Данай: «Аргосцям, доні, ви молитись маєте, як олімпійцям, і складати жертви їм... Лиш пам'ятайте засторогу батьківську: цнотливість бережіть ви над життя своє».

В ексоді хори дочок Даная і прислужниць дякують богам, оспівують Аргос і, звертаючись до Зевса, просять його: «хай Правда йде Правді вслід, по стежці тій, що вказало божество». Структура твору, як бачимо, також спрямована на вияв патріотичної ідеї.

Ті самі «патріотичні» ознаки ми можемо виявити й у трилогії Есхіла «Орестея» (458 р. до Р.Х.), що складається з трагедій «Агамемнон», «Хоефори» та «Евменіди». В основі сюжету трагедії – боротьба за владу (що й визначило популярність сюжету серед античних драматургів – Іона, Софокла, Акція, Сенеки).

Наймогутнішим царем в останній поколінні грецьких героїв був Агамемнон, правитель Аргоса, який командував усіма грецькими військами в Троянській війні, сварився і мирився з Ахіллою в «Іліаді», а потім переміг і розорив Трою. Але його доля, як і доля його дітей, виявилася жахливою: їм довелося чинити злочини і розплачуватися – і не лише за свої злочини, а й за злочини предків.

Батько Агамемнона Атрей жорстоко боровся за владу зі своїм братом Фіестом. У цій боротьбі Фіест звабив дружину Атрея, за що Атрей убив двох маленьких дітей Фіеста й нагодував їхнього батька, котрий ні про що не здогадувався, їхнім м'ясом (про цей «бенкет» Сенека напише трагедію «Фіест»). За це на Атрея і його рід лягло страшне прокляття. Однак живим залишився третій син Фіеста, Егисф, – він врятувався й, вирісши на чужині, плекав лише одну мрію – про помсту за батька.

В Атрея було двоє синів: герой Троянської війни Агамемнон і Менелай. Вони взяли шлюб з двома сестрами: Менелай – з Єленою, Агамемнон – з Клітемнестрою. Коли через Єлену розпочалася Троянська війна, грецькі війська під проводом Агамемнона зібралися для відплиття в гавань Авлідю. Тут їм було двозначне знамення: два орли розтерзали вагітну зайчиху. Жрець сказав: два царі візьмуть Трою, повну скарбів, але їм не unikнути гніву богині Артеміди, покровительки вагітних і породілля. І справді, невдовзі Артеміда наслала на грецькі кораблі вітри, а в спокуту стала вимагати собі людської жертви – юної Іфігенії, дочки Агамемнона й Клітемнестри. Обов'язок вождя взяв верх над батьківськими почуттями і Агамемнон віддав Іфігенію на смерть (про це напише трагедію Еврипід). Греки відпливають під Трою, а в Аргосі залишається Клітемнестра, мати Іфігенії, котра замислила помсту за дочку. Двоє месників знаходять один одного: третій син Фіеста Егисф і дружина Агамемнона Клітемнестра стають коханцями і десять років, доки триває війна, чекають на повернення Агамемнона. Аж ось Агамемнон повертається, але тут його наздоганяє помста. Коли він омивається в лазні, Клітемнестра й Егисф накидають на нього покривало й убивають сокирою. Після цього вони правлять в Аргосі як цар і цариця. Однак і цього разу живим залишається син Агамемнона й Клітемнестри – Орест.

Материнські почуття перемагають і Клітемнестра відсилає Ореста на чужину, щоб Егісф не вбив за батьком і сина.

Тим часом Орест росте в далекій Фокиді, мріючи лише про помсту – про помсту за батька свого Агамемнона. За батька він мусить убити матір; йому ніяково, однак віщий бог Аполлон владно каже йому: «Це твій обов'язок!».

Орест виростає і, разом із другом Пілатом, приходиться здійснити свій задум: він убиває спершу вітчима, а потім і матір.

У Егісфа з Клітемнестрою не залишилося дітей, які б могли помститися за батьків, і тому проти Ореста виступають самі богині помсти Еринії; вони насилають на нього божевілля, він у розпачі не знаходить собі місця по всій Греції, доки нарешті не звертається до бога Аполлона: «Ти послав мене на помсту, ти й врятуй мене від помсти».

Дія переноситься в Афіни: Орест сидить перед храмом богині, обійнявши її кумир, і волає до її суду, Еринії хороводом довкола нього співають «в'язку пісень» про помсту. З'являється з храму Афіна: «Не мені вас судити: кого засуджу, той стане ворогом афінянам, а я цього не хочу; нехай же кращі з афінян самі здійснять суд, самі зроблять вибір».

Виходять судді – афінські старійшини; за ними – Афіна, перед ними – з одного боку Еринії, з іншого боку – Орест і його наставник Аполлон.

Починається суд. «Ти убив матір» – «Але вона убила чоловіка» і т.ін., і т.ін. І так триває доти, доки Афіна не наказує старійшинам вершити суд. Один за одним старійшини голосують, опускаючи камінчики в чаші, коли ж настає час підрахувати голоси, виявляється, що вони розділилися порівну. «Тоді і я подаю мій голос, – каже Афіна, – і подаю за виправдання: милосердя вище за помсту; чоловіче право вище за жіноче».

Врешті перемагає афінська демократія разом із богинею Афіною.

Орест із вдячністю залишає суд, але залишаються обурені Еринії.

Однак Афіна їх заспокоює: «Милосердя вище помсти: побажайте афінській землі родючості, афінським родинам багатодітності, афінській державі міцці; будьте милостиві до афінян, і афіняни будуть вічно шанувати вас як «Благих богинь» – Евменід, а святилище ваше буде між пагорбом, де стоїть мій храм, і пагорбом, де судить от цей суд».

Попри нагромадження кривавих подій у фіналі маємо доволі життєствердний фінал. Інколиця трагедія трактується крізь призму боротьби давнішого материнського й молодшого батьківського

права, як сутичка між Ериніями і Аполлоном, однак розв'язується ця боротьба не перемогою материнського або батьківського права, а перемогою, подарованою афінянам богинею Афіною – перемогою демократії, котра самостійно приймає рішення щодо долі Ореста. Щоправда, для повної перемоги демократії не вистачало одного голосу – саме цей вирішальний голос на підтримку миру й подала богиня Афіна.

Доволі чітко окреслюються ознаки театру Влади вже у ранніх, героїко-патріотичних трагедіях Еврипіда, написаних у першому десятилітті Пелопоннеської війни. Про це, зокрема, розповідає трагедія Еврипіда «Геракліди» (430 р. до Р.Х.), що відноситься до початку війни. Сюжет її такий.

Гнані споконвічним ворогом Геракла, мікенським царем Еврисфеем, діти прославленого героя шукають притулку в Афінах. Легендарний аттицький цар Демофонт, змушений вибирати між війною з дорійцями і виконанням священного обов'язку заступництва. Мікенська армія у даному разі тотожна спартанцям, а Геракліди, що знаходять захист в Афінах, уособлюють союзницькі міста й держави, які спартанці всіляко прагнули ізолювати від афінян. Події трагедії відбуваються після смерті Геракла, коли його діти і мати його Алкмена жили в Тиринфі в старшого сина Геракла, Гілла. Недовго прожили вони там. З ненависті до Геракла Еврисфей вигнав дітей найбільшого героя з володінь їхнього батька і переслідував їх усюди, де тільки не намагалися вони сховатися.

Діти Геракла довго блукали по усій Греції, доки їм не дав притулок у себе старий Іолай, племінник і друг Геракла. Але й тут нещасних наздогнала ненависть Еврисфея, і довелося їм з Іолаєм бігти в Афіни, де правив тоді син Тесея, Демофонт. Довідавшись, що діти Геракла переховуються в Афінах, Еврисфей послав свого вісника до Демофонта з вимогою видати гераклідів. Однак Демофонта, не злякала погроза Еврисфея, що він з великим військом нападе на Афіни і зруйнує місто. Невдовзі Еврисфей вдерся з великим військом в Аттику і афіняни чекали на битву з численними ворогами. Звернулися вони до богів, спитали про результат битви, і боги відкрили їм, що афіняни переможуть лише тоді, коли буде принесена в жертву богам дівчина. Тоді Макарія, старша дочка Геракла, добровільно приречла себе на жертву богам – вона вирішила пожертвувати життям не лише заради порятунку своїх братів і сестер, а й заради Афіні, які дали дітям Геракла притулок.

Бій відбувся, афіняни перемогли, Іолай полонив Еврисфея і зв'язаного урочисто привіз до Афін. Коли ж мати Геракла Алкмена побачила ворога свого сина, вона розгнівалася, вирвала своїми руками очі в Еврисфея й убила його.

Попри істотні зміни, що відбулися у громадському житті Афін протягом століття від народження трагедії, навіть в Еврипіда трагедія все ще носить політичне забарвлення. На думку сучасних дослідників, «особливо яскравий вияв службово-пропагандистська й політична ролі міфології, її етиологічна функція, як важливий елемент колонізаційної ідеології, що провадилася різними релігійними центрами Еллади, знайшла у міфі про Іфігенію й Артеміді» [187, 54.]. Це й ілюструє трагедія Еврипіда «Іфігенія в Тавриді» (414/412 р. до Р.Х.).

Тавридою давні греки називали сучасний Крим, де жили таври – скитське плем'я, котре шанувало богиню-діву і приносило їй людські жертви. Греки вважали, що ця богиня-діва – не хто інша, як їхня Артеміда-мисливиця. У них був міф, при зав'язці і розв'язці якого стояла Артеміда, і обидва рази – з людським жертвоприношенням. Зав'язка цього міфу була на грецькому березі, в Авліді, а розв'язка – на скитському березі, у Тавриді.

У великого аргосського правителя Агамемнона, головного вождя грецького війська в Троянській війні, була дружина Клітемнестра і було від неї троє дітей: старша дочка Іфігенія, середня дочка Електра і молодший син Орест. Коли грецьке військо відпливало в похід на Трою, богиня Артеміда зажадала, щоб Агамемнон приніс їй у жертву свою дочку Іфігенію. Агамемнон здійснив жертвоприношення (про це написана трагедія Еврипіда «Іфігенія в Авліді», 406 р. до Р.Х.). В останню мить Артеміда, однак, пожаліла жертву і підмінила дівчину на вівтарі ланню, а Іфігенію умчала на хмарі в далеку Тавриду, де стояв храм Артеміди, в якому зберігалася дерев'яна статуя богині. При цьому храмі Іфігенія стала жрицею. З людей ніхто не бачив і не знав, що Іфігенія врятувалася: усі думали, що вона загинула на вівтарі. Мати її Клітемнестра затаїла за це смертну ненависть до чоловіка-дітовбивці і коли Агамемнон повернувся переможцем із Троянської війни, вона разом з коханцем убила його. Про все це Есхіл розповів у трилогії «Орестея», продовженням якої до певної міри можна вважати «Іфігенію».

Тепер у спокуту за провину Орест повинен здійснити подвиг: здобути в далекій Тавриді кумир Артеміди і привезти його в

афінську землю. Помічником Ореста у цій справі стає його нерозлучний друг Пилад, який одружився з сестрою його Електрою. Дія відбувається у Тавриді перед храмом Артеміді. Іфігенія виходить до глядачів і розповідає їм, хто вона така, як врятувалася в Авліді і як служить тепер Артеміді у скитському царстві, де усіх чужоземців, яких занесе сюди море, приносять у жертву Артеміді, і вона, Іфігенія, мусить готувати їх до смерті. Далі з'являються Орест із Пиладомом, яким призначено викрасти кумир з храму, і вони придивляються, як туди проникнути. Повертається Іфігенія з хором служниць, разом з якими вона оплакує Ореста, якого вважає загиблим, і свою гірку долю на чужині. Аж раптом вісник перериває її плач: щойно на морському березі пастухи схопили двох чужоземців; обох відвели до царя, і цар, за звичаєм, наказав принести їх у жертву Артеміді: нехай Іфігенія приготується до виконання обряду. Уводять двох бранців і у розмові з ними Іфігенія дізнається, що один з них – Орест, її брат. Тепер Іфігенія мусить допомогти Орестові вивезти кумир Артеміді з таврійського храму. Допомагає хитрість Іфігенії: «Я скажу, що ти, Орест, убив свою матір, а ти, Пилад, допомагав йому; тому обоє ви нечисті, і дотик ваш заплямує богиню; і над вами, і над статуєю слід зробити очищення – обмивання в морській воді; так і ви, і я, і статуя вийдемо до моря – до вашого корабля».

Рішення прийняте; хор співає пісню на честь Артеміді, Іфігенія виходить із храму з дерев'яною статуєю богині в руках, назустріч їй – цар. Іфігенія з молитвою Артеміді йде до моря, за нею ведуть Ореста і Пилада. Хор співає пісню на честь Аполлона, наставника Ореста, аж ось і розв'язка: вбігає вісник і повідомляє, що бранці втекли, а з ними – жриця, і з нею – кумир богині!

Тут, як це часто траплялося в розв'язках Еврипіда, з'являється «бог з машини» – богиня Афінна. «Зупинися, царю: залиш у спокої втікачів і відпусти услід їм цих жінок з хору. А ти, Оресте, пливи до афінської землі і там на березі споруди святилище Артеміді; людських жертв їй більше не буде, але в пам'ять про Тавриду під час свята її кумир будуть бризкати кров'ю. А ти, Іфігеніє, станеш першою жрицею в цьому храмі, і нащадки будуть шанувати твою могилу. Я ж тим часом поспішаю у мої Афінні».

У жанровому сенсі знову, як бачимо, якась «обманка»: щасливий кінець, ніяких «трагедій», тобто смертей, виконання волі богів і, звісно, «слава Афіннам!».



## 1.3.2. КОМЕДІЙНІ ЖАНРИ

### 1.3.2.1. ПОЛІТИЧНА КОМЕДІЯ

У VI ст. до Р.Х. сформувався й інший театральний жанр або, власне, вид театру – комедія (*komoidia*, у давнину вона носила назву «тригодія»; означає «святкова пісня», «бенкет»). Витоки комедії пов'язані з давнім звичаєм переодягання хористів у тварин. У культурі Артеміди Ортії у Спарті була давня ритуальна драма з лікарем-знахуром і бабусею. У Сикіоні на оркестру виходила трупа учасників ритуальної пантоміми, виконуючи імпровізований гімн Діонісові. Обличчя корифея вкрите сажею, у руках він тримав фалос. Дебати й змагання у лайці, запозичені з ритуалу родючості, також сприяли формуванню комедійного жанру. Сталося це у мегарців за часів демократії, встановленої близько 580 р. до Р.Х.

Близько 560 р. до Р.Х. якийсь Сусаріон з Мегар виставив комедію із сатирами, а з плином часу, потрапивши до Афін, у 488-486 рр. до Р.Х. комедія вперше була допущена і на Великі Діонісії (на Ленеях показана ще пізніше). Очевидно, саме про комедію цього періоду Аристотель писав: «Зміни комедії, через те, що нею не зацікавились з самого початку, невідомі, бо акторам-комікам навіть дозвіл на постановку п'єси архонт почав давати тільки згодом, а раніше вони були аматорами» [17, 46].

Класична комедія мала переважно політичний характер, адже тодішні звичаї дозволяли виконавцям публічно знущатися з ідеологічного або політичного суперника, називаючи його ім'я. Сюжет комедії зазвичай мав фантастичний характер – найчастіше здійснювався якийсь неймовірний проект реформування існуючих громадських стосунків.

Саме на ці політичні риси давньогрецької комедії звертала увагу мадам Жермена де Сталь (щоправда, вважаючи їх недоліком жанру), коли писала, що «усі комедії Аристофана – не більш, ніж п'єси «на випадок», «з нагоди»; грекам, вважала вона, «рішуче не вистачало філософської мудрості, щоб створити комедію характерів – комедію, цікаву для глядачів усіх часів і народів. Ось серйозна небезпека: у вільній країні успіх забезпечений кожному, хто виведе в комедії державних мужів своєї доби. Не знаю, чи виграла від цього держава, проте драматичне мистецтво, безперечно, програло. Якщо Афінська республіка втратила незалежність, то виною тому була саме надмірна

відданість афінян комедії, пристрась до жартів поганого смаку, постійна потреба у розвагах» [198, 112].

Як і трагедія, кожна комедія починалася з прологу – сценою за участю декількох дійових осіб, які пояснювали глядачеві обставини сюжету. Після прологу йшов парод (parodoi) – урочистий вихід хору, у складі якого були як реальні дійові особи (вершники, старці, жінки), так і фантастичні істоти, тварини тощо. Партії хору виконувалися, зазвичай, по черзі обома його половинами і мали симетричні пісні, що називалися строфою й антистрофою. Поява хору, що брав активну участь у дії призводила до прямого зіткнення ворогуючих персонажів – агону (синтагми), тобто суперечки. У свою чергу й агон, в якому розкривався головний ідейний зміст твору, також складався з двох частин. Перша частина віддавалася стороні, що була приречена на поразку, друга – майбутньому переможцеві. Після агону йшла парабаса («відступ»), найважливіша частина хору, що була звернена безпосередньо до глядача і зазвичай не була пов'язана зі змістом твору (звідси й назва). Парабаса була своєрідним ліричним відступом автора, в якому він розповідав про себе, про свої майбутні задуми, обговорював політичні проблеми тощо. Парабаса складалася з двох частин, у першій з яких розгортався монолог корифея (предводителя хору), у другій – лірична ода («пісня») першого напівхору, після чого йшла речитативна епіррема предводителя цього напівхору, а за нею – антода другого півхору і антепіррема його предводителя. Наступні сценки балаганного характеру мали назву епісодії і, як правило, не додавали нічого нового до ідейного змісту твору, але ілюстрували перемогу героя в агоні або навпаки, компрометували перемогу, якщо вона була удаваною. Завершувалася комедія ексодом, фінальною піснею хору, який залишав сценічний майданчик (орхестру). Історично саме хор виявився найвразливішим елементом комедії. Приміром, відомі спроби позбавити поетів хору, ініційовані дифірамбічним поетом Кінесієм, а також спроби стратега Агіррія обрізати доходи комедіографів. Усе це є непрямим свідченням намагання применшити вплив комедії, політичне спрямування якої було очевидним.

Усі ці жанрові особливості й визначають відмінність давньогрецької комедії від жанру, відомого під тією ж назвою у пізніші часи. «Грецька комедія, – дотепно зауважує Анн-Марі Бюттен, – жодним чином не нагадує того, що ми йменуємо комедією у наш час; радше вона схожа на наші ревію або виступи шансоньє» [36, 230].

Найвідоміший грецький комедіограф Аристофан (Aristophanes, бл. 445-385 рр. до Р.Х.), написав сорок чотири твори, з яких збереглося одинадцять політичних комедій: «Ахарняни», «Вершники», «Хмари», «Оси», «Мир», «Птахи», «Лісистрата», «Жінки на святі Тесмофорій», «Жаби», «Жінки в Народних зборах» і «Плутос». Він намагався перетворити театр на місце для обговорення громадських проблем, через що й провів своє життя не менш драматично, ніж його колеги трагедіографи. Загостривши стосунки з демагогом Клеоном, він написав проти нього комедію «Вершники», в якій викривав його злодійські й диктаторські нахили, за що й був засуджений давньогрецьким судом до відшкодування Клеонові моральних збитків у сумі п'ять талантів. Проте Клеон на цьому не заспокоївся й Аристофана ще неодноразово намагалися засудити. Усупереч традиції, помер Аристофан власною смертю, без утручання сторонніх осіб.

Давньогрецькі автори розповідають про Аристофана таке: Будучи спочатку дуже боязким, він свої перші драми ставив під іменами Калістрата і Філоніда, за що й висміювали його Аристонім і Амівсій, кажучи, що він, відповідно до приказки, народився в четвертий день місяця, щоб трудитися за інших. Згодом він і сам став брати участь у змаганнях. Співвітчизники дуже любили Аристофана, тому що своїми драмами він показував, якою може бути афінська демократія, котра не перебуває в рабстві в якогось тирана. За це його і хвалили, і увінчували священною оливою, що вважається рівноцінним золотому вінку. Слава поета була настільки великою, що досягла персів. Кажуть, що й Платон, коли тиран Діонісій захотів вивчити афінський державний устрій, послав йому твори Аристофана і порадив, ретельно засвоївши комедії, вивчити цей державний устрій. Коли був прийнятий указ про хорегії, щоб не осміювати когось поіменно, а до того ж у хорегів не стало достатніх коштів, щоб брати на себе хорегію, Аристофан написав комедію, в якій вивів спокушання дівчини, дізнавання й т.ін. Наприкінці життя його звинуватили, що він був нібито був «чужинцем», отже, «не патріотом».

Ольга Фрейденберг звертала увагу на «утопійність» сюжетів Аристофана: «Птахи» – утопійне царство у повітрі; «Вершники» – розгорнуте пророцтво; «Хмари» – «неначе птахи, хмари – нові боги»; «Сократ, головний «псевд», скасовує владу Зевса; «Мир», «Ахарняни», «Лісистрата» – космічні утопії; «Жінки в Народних зборах» – пародійна політична утопія; «Жаби» – комічна до-есхатологія тощо [225, 105-110].

Під час Пелопоннеської війни у комедії Аристофана підсилилися утопійні мотиви й згадки про «часи блаженства» за правління Крона, Кратіна, Фемістокла та ін. Ознаки «соціальної утопії» можна виявити і в уривках творів Аристофана, які не дійшли до нашого часу у повному обсязі: «Любителі смаженого» і «Багатство».

До найвідоміших творів Аристофана належить, зокрема, комедія «Ахарняни», котра була виставлена 425 р. до Р.Х. під час Великих Діонісій і отримала першу нагороду. Зміст твору такий. Під час Народних зборів в Афінах якийсь гречкосій Дикеополь несподівано викриває ораторів, що закликають до війни й ошукують народ. Він викликає якогось Амфітея й укладає з його допомогою приватну мирну угоду зі спартанцями. Дізнавшись про це, хор старих ахарнянських мудрагелів цькує відступника. Побачивши, як Дикеополь здійснює жертвоприношення з нагоди миру із найлютішими ворогами, вони збираються побити його. Тоді Дикеополь обіцяє виголосити промову на свій захист, поклавши голову на плаху, на якій, якщо він не переконає їх у справедливості своїх слів, йому відрубують голову. З'явившись до Еврипіда, Дикеополь просить у нього одяг жебрака і, одягнений у лантухи, пародіює його мову, із задоволенням нападаючи на Перикла. Декого зі старців це дуже дратує, адже вони вважають, що він захищає ворогів, і готові напасти на нього, інші ж цьому пручаються, адже Дикеополь каже правду. Врешті переконані мудрагелі відпускають Дикеополя, до якого тим часом приходять посланець від жерця Діоніса, щоб покликати його на бенкет. Незабаром Дикеополь повертається після гарного частування й усамітнюється зі своєю подружкою. Як писали самі античні автори, драма ця – з числа «дуже добре складених, яка на всі лади прославляла мир». Однак у країні, котра перебувала у стані війни, завжди знаходилася якась надто «патріотично» налаштована сила, зацікавлена у продовженні війни. Цій силі Аристофан і присвятив своїх наступні твори.

Комедія Аристофана «Хмари» була виставлена 423 року (у постановці Філоніда, який спеціалізувався на постановці «громадських» комедій) і отримала друге місце (перше місце отримала комедія Кратіна «Пляшка», в якій Комедія скаржилася, що її чоловік кинув її заради іншої, і живе тепер з пляшкою). Про обставини показу комедії Аристофана античні автори розповідають таке: «... Давно відомо, за що Аніт і його прихильники переслідували Сократа. Не будучи упевнені в співчутті громадян і не знаючи, як вони поставляться до того, що Сократ буде звинувачений судом (адже він користувався славою між іншим і за те, що

викривав неспроможність знань софістів і марність їхніх промов), вирішили спочатку зганьбити його ім'я наклепом. Ці люди не наважувалися діяти відкрито і почати із судової скарги за вже згаданою причиною, а також з побоювання, що друзі Сократа, обурившись, підігріють суддів проти них, і їм доведеться жорстоко поплатитися за наклеп на людину, не тільки ні в чому не винну перед містом, але й таку, що служить, навпаки, щирою його прикрасою. Що ж вони вигадали? Умовили комічного поета Аристофана, великого насмішника, людину дотепну і таку, що прагнула вважатися дотепною, зобразити філософа простим базікою, що слабкі доводи вміє робити сильними, уводить якихось нових богів, а в щирих не вірить, схилиючи до того ж усіх, з ким спілкується. І от Аристофан береться за це завдання: розцяцьковує усе дотепами, одягає в гарні вірші і робить мішенню глузування наймудрішого з еллінів (адже йому впливало представити не Клеона, не лакедемонян, фіванців або Перикла, а чоловіка, люб'язного всім богам, а особливо Аполлонові). Оскільки побачити Сократа на комічній сцені – нечувана і дивна справа, «Хмари» спочатку привернули увагу своєю незвичністю, а потім викликали захоплення афінян, тому що ті від природи заздрі і люблять висміювати людей, що опиняються на державному і суспільному поприщі, а ще охочіше тих, хто прославився мудрістю або добродесним життям. Театр, як ніколи раніше, плескав Аристофанові, глядачі голосно кричали, вимагаючи визнати за «Хмарами» перше місце, а ім'ям поета відкрити список переможців. От як виникла ця комедія. Сократ рідко відвідував театр, хіба що тоді, коли трагічний поет Еврипід виступав зі своїми новими драмами, тоді він приходив навіть у Пірей, якщо драми Еврипіда ставилися там: філософ цінував його за мудрість і поетичне обдарування. Але якось раз Алквіад, син Клінія, і Критій, син Каллесхра, змусили Сократа піти до театру послухати жарти комічних акторів. Він не схвалив цього видовища і, як людина розважлива, добродесна до того ж мудра, поставився презирливо до жартів і дурості, притаманних комедії. Це скривдило комічних поетів, що також, крім обіцянок Аніта і Мелета, послужило причиною виникнення «Хмар». Аристофан, звісно, одержав винагороду за свою комедію. Зрозуміло, що, бідняк і відчайдушна людина, він взяв гроші за свою неправду, раз Аніт і Мелет всіма силами прагнули оббрехати Сократа. Чи не так це, знає він сам. «Хмари» тим часом мали успіх. Як ніколи, підтвердилися слова Кратіна про те, що у театрі мовчить голос розуму. Йшли «Хмари» під час Діонісій, і в Афіни з'їхалося

багато греків з інших областей, щоб подивитися на драматичні змагання. Оскільки Сократ з'являвся на сцені, неодноразово його називали по імені і, природно, дізнавалися серед інших акторів (майстри, що виготовляли маски, подбали, щоб маска Сократа була схожа на філософа), чужоземці (адже вони не знали, про кого йдеться) загомоніли і стали запитувати, хто такий Сократ. Він, почувши ці розмови (філософ прийшов у театр і зайняв одне з перших місць, тому що знав, що комедія присвячується йому), побажав розв'язати це питання, піднявся і стояв на весь зріст до самого кінця п'єси, поки актори не скінчили свої ігри. Настільки сильним було його презирство до цієї комедії і до своїх співгромадян. За такі й інші подібні слова і вчинки удостоївся він (Сократ) похвали від Піфії, що на питання Херефонта відповіла знаменитим свідченням: «Сократ вище за усіх своєю мудрістю». За це йому до крайності заздрили, – тим більше, що він часто викривав у дурості тих, хто багато думав про себе. Так обійшовся він і з Анітом, про що свідчить Платон у «Меноні»; а той, не винісши його глузувань, спершу нацькував на нього Аристофана з товаришами, а потім умовив і Мелета подати на нього в суд за розбещення юнацтва. Аристофан, коли ставив «Хмари», звідусіль витрусив на Сократа всілякі образи, і хтось із присутніх сказав: «Невже, Сократ, тебе не обурює таке осміяння в комедії?» – «Ні, клянуся Зевсом, – відповів той, – адже мене висміюють у театрі, як на великій гулянці» [...]. Перші «Хмари» були поставлені на міських Діонісіях за архонта Ісарха (423), коли Кратін переміг «Пляшкою» [...]. Тому Аристофан, відкинутий усупереч здоровому глуздові, вирішив, що треба знову поставити «Хмари» іншим разом. Але, потерпівши невдачу й у цій постановці, більше ніколи їх на сцену не виводив. Поставлені ж були другі «Хмари» за архонта Амінія (422)» [16, 1033].

Комедія Аристофана «Птахи» була виставлена взимку 414 рр. до Р.Х. і під час показу одержала друге місце. Це сталося невдовзі після того, як афіняни порушили мир, підписаний 421 р. до Р.Х., і відправили великий флот у Сицилію, розраховуючи використати ресурси цієї багатой країни для перемоги над Спартою. Початок воєнних дій був цілком вдалим, однак перемога в цілому була сумнівною. У п'єсі діють афіняни Евельпід і Пісфетер, а також птахи, бог Посейдон, віщунка богів Ірида, герой Прометей, раби, флейтисти, флейтистки, жерці та ін. Евельпідові і Пісфетерові набридло жити за законами людськими (афінськими): «Не те щоб місто ми ненавиділи, Ні місто гарне (Податки й штрафи сплачувати нам дозволено), Але...». Вони з'являються до птахів і переконують,

що саме птахи мусять керувати світом, який, безперечно, належить їм. Пісфетер переконує птахів, що вони – єдині автентичні хазяї світу, оскільки вони найдавніші і що раніше вони були царями й над богами й над людьми. Вони також переконують птахів встановити монополію на повітря і брати податок за дим від жертвоприношення, який буде пролітати крізь їхню територію. Реваншистський план переконує птахів і вони починають жити за новим законом у країні, якій дають назву Хмарокукуєвськ. Тим часом Пісфетер цілує флейтистку. Тоді до птахів з'являються послы від богів – Посейдон, Геракл – і пропонують жити у мирі. В ексоді – весілля Пісфетера і святкові пісні хору: «Тобі ми славу співаємо! Богів ти переміг!» П'єса трактує проблему незаконно захопленої влади, носії якої, прикриваючись створеними ними ж законами, мають на меті лише одне – жити безтурботно, як птахи. У п'єсі чимало посилянь і в'їдливих зауважень на адресу тодішньої влади.

411 р. до Р.Х. здійснена постановка комедії Аристофана «Лісистрата» (це ім'я походить від слів «розпустити військо»). Лісистрата, одна з афінських громадян, улаштувала в Афінах збори місцевих, пелопоннеських і беотійських жінок, замисливши перемир'я для еллінів. Вона переконала жінок запрягтися, що вони не зійдуться з чоловіками раніше, ніж ті перестануть воювати один з одним. Чужоземних спільниць, що залишилися, вона відпускає назад, сама ж разом з місцевими готується до захоплення Акрополя. Коли до воріт збігаються старі з лампами і вогнем, вона, вийшовши, відбиває їх. На розпити співгромадян про мету жіночих дій Лісистрата каже, що насамперед вони прагнуть заволодіти скарбницею, щоб чоловіки не використовували її на війну; по-друге, вони набагато краще будуть керувати господарськими справами і дуже швидко припинять цю війну. Невдовзі однак Лісистрата застигає деяких з жінок «на гарячому» (коли вони намагаються втекти до чоловіків через свою нестримність) і переконує їх не зраджувати загальній справі. Тим часом приходять різні чоловіки, які не можуть більше залишатися без дружин, однак Лісистрата, усіяко над ним знущаючись, відсилає їх і квапить з перемир'ям. Комедія завершується перемир'ям: сходяться афінські й спартанські послы з величезними фалосами і починаються переговори. Зиркаючи на Лісистрату, послы вигукують: «ач, яка розумна!» і додають – «та ще й красива!». Мир укладений, хори співають: «Зла не пам'ятаємо, зло забудемо!..». Афінські і спартанські чоловіки забирають своїх дружин і з піснями й танцями залишають театр.

### 1.3.2.2. НОВОАТТИЦЬКА КОМЕДІЯ

Творчість молодшого сучасника Аристотеля й останнього відомого грецького драматурга Менандра (342-292 рр. до Р.Х.) належить до жанру новоаттицької комедії. Аттицької – тому що давні Афіни, де постав цей жанр, стали центром грецької області Аттика, а новою – щоб відрізнити її від давньої комедії Аристофана. Менандр написав понад сто комедій (їх прийнято називати «міщанськими драмами»), більшість яких призначалася для театральної периферії – показу під час місцевих свят тощо. Це майже дотепно, якби не було так сумно, проте, як і його попередники, Менандр також не зміг померти спокійно у власному ліжку – подекують, що він потонув під час купання.

На думку Бориса Варнеке, «комедіями драми Менандра є лише за складом учасників: якщо більшості з них дати імена богів або героїв, вийде трагедія, котру створив Еврипід...» [39, 89]. Адже й справді, на відміну від соціально-політичних комедій Аристофана, основними сюжетними мотивами у побутовій драмі Менандра стали гвалтування під час нічних свят, таємні пологи, позашлюбні діти, котрі, подорослішавши, обов'язково знаходили батьків і т.ін. У широкому сенсі, – дошлюбні й позашлюбні ігрища. Втім, в античні часи Менандр користувався неабиякою популярністю й шаную – Плутарх називає його «поетом кохання» [173, 57] й пише, що краще на симпозії залишитися без вина, ніж без Менандра, щоправда, аргументує свою думку доволі дивним чином: «любовні сюжети комедій Менандра підходять для людей, котрі, провівши вечір за вином, повертаються після цього до своїх дружин» [173, 130]. Проте з Плутархом сперечається ближчий до нашого часу історик античності Ф.Зелінський: «Менандр був схильний до вишуканих нюансів і довгих розмов, а це було нудно» [96, 219]. Борис Варнеке писав про «одноманітність п'єс» Менандра і про те, що «самі древні казали, що той, хто знає одну з них, знає всі» [39, 91]. Очевидно, саме на комедіях Менандра базувався висновок Діомеда, який вважав, що «комедія є відтворенням приватного життя громадян, які перебувають у небезпеці» [39, 243].

Розмежовуючи жанри соціально-політичної комедії й міщанської драми, не слід, однак, жорстко розмежовувати творчість двох найвидатніших грецьких комедіографів, адже саме Аристофанові належить комедія «Кокал»,



у якій він чи не уперше в історії античної драми ввів мотиви про спокушання дівчини, упізнання «і все інше у тому ж дусі, — як писали античні автори, — у чому з ним суперничав Менандр» [16, 890]. Більше того, цим фактом, до певної міри, пояснюється й інше: відмінності у творчості Аристофана й Менандра обумовлені не так особливостями їхнього власного смаку, як вимогами нового замовника. За часів Аристофана, на хвилі патріотичного піднесення, попит на патріотизм (а відтак і на соціально-політичні комедії), ясна річ, посилювався, однак за доби еллінізму, коли настроями греків оволоділи зневіра і збайдужіння до громадських справ, а відразу до політичного життя і національних святинь вже важко приховувалася (що виявилось, зокрема, у вчинкові Герострата), популярність дістало гасло Епікура (однолітка Менандра): «Живи непомітно». До певної міри драми Менандра й ілюструють цю тезу.

Доволі показовою щодо вияву основних мотивів творчості Менандра була виставлена 316 р. до Р.Х. комедія «Буркун» («Відлюдник» або «Людиноненависник», «Dyskolos»). Головний герой цього твору, селянин Кнемон, наприкінці життя втратив віру в людей, зненавидів увесь світ, перетворився на людиноненависника й відлюдника. Утім, буркуном він був, ймовірно, від народження, адже дружина кинула його саме за незручний характер. Отож, живе собі Кнемон у селі, в Аттиці, біля Афін, обробляє убоге поле, ростить дочку, яку любить до нестями, і ненавидить потроху людей. Поруч живе його пасинок Горгій, який, незважаючи на дурну вдачу вітчима, ставиться до нього добре. Сострат, заможний юнак, випадково побачивши дочку Кнемона, закохується в неї і намагається познайомитися з прекрасною скромною дівчиною. На початку першої дії лісовий бог Пан (його печера-святилище знаходиться неподалік від будинку Кнемона) повідомляє глядачам коротку передісторію: це саме він влаштував так, щоб Сострат закохався в дочку відлюдника Кнемона. Сострат посилає на розвідку в садибу Кнемона раба Піррія, якого Кнемон, однак, виганяє. Тим часом на сцені з'являється дочка Кнемона з глечиком. Її нянька, черпаючи воду, упустила цеберко в колодязь. Сострат користується нагодою і пропонує дівчині допомогу: він принесе воду з джерела. Присутність Сострата виявляє Дав, раб Горгія. Він попереджає хазяїна: неподалік «пасеться»

якийсь молодик, який «поклав око» на сестру Горгія. Горгій, не тільки порядний і працьовитий, але й рішучий юнак, спершу неправильно його оцінивши («Відразу видно по очах – негідник»), вирішує все-ж поговорити з прибульцем, після чого обоє переймаються взаємною симпатією. Горгій попереджає закоханого, як важко буде домовитися з його вітчимом – батьком дівчини, однак, поміркувавши, вирішує допомогти Состратові і дає йому ряд цінних порад. Для початку, щоб «увійти в образ», Сострат протягом дня самовіддано віддається незвичним для нього польовим роботам, щоб підозрілий Кнемон вирішив, що він – бідняк, який живе власною працею. Це, сподіваються обидва юнаки, хоч трохи примирить старого з думкою про можливе заміжжя улюбленої дочки. Тим часом у святилищі Пана Сострат разом із родичами готується до урочистого жертвопринесення. Шум священних приготувань (поблизу його будинку!) дратує Кнемона, а коли у двері до нього стукають спочатку раб Гета, а потім кухар Сикон з проханням позичити якийсь посуд, старий остаточно шаленіє. Тим часом, повернувшись з поля, Сострат настільки змінився за день (засмагнув, від незвичної праці, згорбився і ледве пересуває ноги), що навіть раби не впізнають свого хазяїна. Повертається з поля і Кнемон – він шукає цеберко, яке служниця Симіха упустила в колодязь. Кнемон у гніві сам намагається спуститися в колодязь, але гнила мотузка обривається і бідолашний сам падає у воду. Про це криком повідомляє Симіха, котра вибігла з будинку. Горгій розуміє: настав зоряний час Сострата! Удвох вони витягають Кнемона з колодязя, але саме Состратові приписує розумний і шляхетний Горгій порятунок лайливого відлюдника. Розчулений Кнемон просить Горгія потурбуватися про заміжжя сестри. Сострат у відповідь пропонує Горгієві в дружину свою сестру. Після коротенької дискусії усе вирішується так, як і мусило відбутися. Кнемон навіть погоджується, щоб раби віднесли його до святилища Пана. Завершується комедія словами одного з рабів, зверненими до глядачів: «Радійте, що старого нестерпного ми здолали, щедро нам поплескайте, і нехай Перемога, діва шляхетна, Подруга сміху, буде до нас завжди ласкава». Невибагливий сюжет вочевидь не передбачав і надто вишуканих засобів виразності, радше тяжів до експлуатації «зон грайливості» глядачів.

### І.3.2.3. МІМІЯМБИ

Інший комедійний жанр, який дістав поширення у Греції у V столітті до Р.Х. – міміямби – тобто міми (mimodia), написані ямбом – побутові сценки у діалогічній або монологічній формі, які характеризувалися натуралізмом. Характерні ролі в мімах виконували етологи (ethologus). У «Граматиці» Діомеда дається таке визначення «міма»: «мім є відтворення без сорому усякої мови й руху або непристойної дії, поєднане з хтивістю» [69/1, 222]. Як писав Теофраст, «мім є відтворенням життя, що полягає у зображенні речей дозволених і недозволених» [253, 37].

Основою розвитку давньогрецького міма була mimodia (виступи співака) і mimologia (прозаїчний текст), які з'єдналися в александрійську епоху у мімічній іпотезі, котра за своєю конструкцією наближалася до драматичних творів і являла собою найвищу форму репертуару мімів. Відомі автори міміямбів Герод і Софрон використовували у своїх творах переважно побутові мотиви, водночас десакралізуючи міфологічні сюжети. Так, приміром, дія міміямбу Герода «Жертвоприношення Асклепієві» відбувалася у святилищі Асклепія, перед храмом, біля вівтаря; дія іншого Геродового міміямбу «Учитель» розгорталася у школі, стіни якої були прикрашені статуетками дев'яти муз і Аполлона. Міми Софрона ділилися на «чоловічі» й «жіночі» у залежності від характеру головної ролі. Відомий уривок із його міма під назвою «Жінки, котрі твердять, що вони виганяють богиню» висміює жіноче ворожіння.

Вважається, що підкреслений еротизм греко-римського театру був однією з основних рис театру мімів, а однією зі специфічних ознак їх репертуару були еротичність і бутафорський фал, що її символізує. Одна з таких еротичних грецьких пантомім починалася з того, що спершу у кімнаті ставили трон, потім на сцену виходив сиракузянин і казав: «Друзі, Аріадна увійде до шлюбного покою, спільного для неї й Діоніса; потім увійде до неї Діоніс напідпитку і вони будуть бавитись». Після цього виходила Аріадна у шлюбному вбранні й сідала на трон. Потім приходив Діоніс, вони починали обніматися, цілуватися й пестити одне одного. Коли нарешті гості бачили, як Діоніс з Аріадною йшли до шлюбного ложа, неодружені давали клятву одружитися, а одружені мерщій бігли до своїх дружин, аби отримати насолоду від них. Ансамбль мімів, який виконував цю сцену, мав також ляльок, які виступали в еротичних сценах.

Відомо також, що деякі ідилії, епіграми, буколіки, еклоги Феокрита, Мосха й Біона відносилися до мімів або «мімів для читання».

Для опису мімів греки вживали похідні від слів «mimesis» (удавання) і «mimetes» (симулянт) слова: «mimoi» (мім), «mimos» (мімічний актор), «mimas» (мімічна актриса) і «mimographos» (мімограф, творець мімів). За часів Сулли мімічна іпотеза дістала популярність і у Римі, де основними жанрами міма стали кримінальні сюжети і жанрові сценки, в яких обговорювалися проблеми на кшталт імпотенції й жіночої зради.

Серед мīmіямбів, які дійшли до нашого часу, – твори Герода: «Ревнивиця», «Жертвоприношення Асклепієві» та ін. Усі вони написані у III ст. до Р.Х.

У творі Герода «Сваха або Звідниця» Звідниця Гіллїс, у відсутність коханця Метрихи, спокушає її: «Довго ти, дитятко, неначе удовиця спиш сама у ліжку порожньому, одна нудячись уночі. Адже десять місяців минуло, як твій Мандрис до Єгипту покотив, і з тієї пори жодного рядка не надіслав, – забув тебе, видно, адже там жити солодко! У Єгипті все є, що тільки є у світі: багатство, влада, спокій, палестра, блиск слави, театри, золото, мудреці, музей, вино, одне слово, все, чого тільки забажаєш. А жінок скільки! Навіщо ти його чекаєш, бідолашна? Умить прийде старість і краса зів'яне. Стань іншою – на день, на два перемінишся й відведи душу з іншим дружком. Грілл, Матакіні син, – Патекія онук, перемогу одержав п'ять разів на іграх: у Піфоні хлопчиком, у Коринфі двічі, незрілим юнаком, так разів зо два в бою кулачному зломив чоловіків зрілих, багатий, добрий – не торкне він мухи, алмаз, одне слово. Як побачив тебе на святі, одразу ж закохався! І день, і ніч сидить у мене, ніє, пеститься до мене, весь від любові тане. Метрихо, дитятко, один лиш раз згрішити спробуй, доки старість в очі не зазірнула...». Але Метриха залишається вірною своєму коханцеві і не піддається на умовляння звідниці.

У III ст. до Р.Х. писав мīmіямби (ідилії) й один з найвидатніших грецьких поетів елліністичної доби Теокрит. Серед цих творів у його спадщині відомі, зокрема, «Сиракузянка», «Тирсіс», «Чарівниця», «Рибалки». Ідилія «Чарівниця» (майже монодрама), розповідає про те, як молода жінка Симета за допомогою своєї служниці готує чарівне зілля, аби привернути до себе серце коханого

#### І.3.2.4. ФЛЯК

**Щ**е один комедійний жанр, який дістав поширення у Греції – фляк (phlyax, назва походить від відомих на островах Греції, у Сицилії та у Північній Італії виступів фляків – потішників, які розігрували побутові сценки, висміюючи походеньки богів і героїв – приміром, Геракл завжди виступав тут як п'яничка з вельми обмеженими розумовими здібностями, і з нього знущалися навіть повії; крім Геракла, нерідко висміювалися Одиссей і Кіклоп, які, захоплюючись особами жіночої статі, давали чимало підстав для жартів). Окрім змісту, ці сценки були схожі на «давню комедію» й тим, що глядачам тут також показували оголений фал. Костюм акторів складався з трико з «набивкою», що потворно збільшувала живіт, сідниці й груди. На трико були намальовані соски й пупок, підвішений величезний фал. Обличчя ховала величезна потворна маска. Жіночі ролі виконувалися чоловіками. Серед авторів фляків відомий Рінтон Тарентський.

#### І.3.2.5. ТЕАТР МАРІОНЕТОК

**Д**есь у V-IV ст. до Р.Х. у багатьох античних містах з'явилися театри маріонеток (neurospaston), де виступали лялькарі (невропасти), котрі жили заможнo, переїжджаючи зі своїми пересувними театриками з міста до міста. Для маріонеткових театрів створено було навіть особливий репертуар – маріонеткові балети й пантоміми. Афіняни виявляли живий інтерес до мистецтва лялькарів і навіть надавали їм велику сцену театру Діоніса для показу трагедій Еврипіда «Медея» й «Електра». Згадує про театр ляльок і Платон (щоправда, додаючи при цьому, що це – видовище для малюків, в той час як трагедія – для освічених жінок, молодих людей і більшості глядачів). Про поширення театру маріонеток Ахіней у «Бенкеті мудреців» пише, не приховуючи суму: «Сцену, на якій колись Еврипід приводив у захоплення, афіняни віддали Пофіну, котрий виступав з ляльками-маріонетками» [20, 28].

Наступний крок в опануванні лялькового жанру здійснив Герон Александрійський на прізвисько Механік. Він створив навіть театр автоматів, який виконував сакральну функцію. Найвищим досягненням античного театру автоматів стала «автоматична» вистава, в якій показувалося п'ять картин на сюжет міфу про Навплія.

## І.4. ТЕАТРАЛЬНІ ЗМАГАННЯ

### І.4.1. ХОРЕГІЯ

Організацією та проведенням державних свят і приурочених до них процесій опікувався один з дев'ятьох архонтів: він контролював із боку держави процесії на честь Зевса й Асклепія, змагання під час Діонісій і Фаргелій, здійснював загальний нагляд за Елевсинськими містеріями тощо. Архонтові належала й провідна роль в організації Діонісій (саме архонт-жрець зображував Діоніса на кораблі з колесами). У здійсненні різноманітних відправ архонтові допомагали посадовці, котрі обиралися на посаду щочотири роки: гіеротопи (розпоряджались обрядами жертвоприношення), атлотети (організація Панафіней), епімелети процесій (допомагали архонтові в організації Великих Діонісій), епімелети містерій (здійснювали організацію містерій), епімелети Елевсина (здійснювали організацію Елевсинських містерій). Розпорядниками під час проведення Піфійських ігор були гіеромнемони (програму свята затверджувала Рада амфіктионів). Організацією показу вистав під час Сільських Діонісій розпоряджались демархи (сільські виборні магістрати), в яких драматургам слід було «просити хор» і актора-протагоніста. Для здійснення нагляду за учасниками культових дійств і містерій жеребкуванням обиралися також спеціальні посадові особи: десятеро астиномів – для нагляду за флейтистками, арфістками й кіфаристками; десятеро гіеропеїв – для спокутних жертвоприношень; десятеро «річних» гіеропеїв – для жертвоприношень і завідування усіма п'ятирічними святами, крім Панафіней (у переліку цих свят – паломництво на Делос, Бравронії, Гераклії, Елевсинії); архонт (Archon, Archontis, Archontos), і демархи – вони опікувалися Діонісіями й призначали хорегів. Видовищними грошима (фондом театральних видовищ) розпоряджались Магістрати Теорикона.

Підготовка до театральних змагань розпочиналася з нового року. Як пише Аристотель в «Афінській політії», серед найперших справ, які здійснював архонт, обійнявши свою посаду у гекатомбеоні (липні-серпні), був прийом хорегів – вони обиралися філами з найзаможніших громадян на Діонісії

(для хорів дорослих і хлопчиків для комедій) і на Фаргелії (для дорослих і хлопчиків). Архонт відбирав з претендентів трьох хорегів і призначав їх для влаштування трагедій. Після цього він улаштовував обмін майна між хорегами і, в разі необхідності, давав хід умотивованим заявам про відмову (якщо особа раніше виконувала вже цю літургію або не підлягала цій літургії, тому що виконувала іншу і ще не минув час звільнення її від повинностей, або якщо особа ще не досягла належного віку: наприклад, особа, що виконувала обов'язки хорега при хорі хлопчиків, повинна була мати понад сорок років від роду) [14, 58-59]. Розподіляючи таким чином хорегії, архонт вимагав також і свідoctва про благонадійність драматургів (адже драматургам і акторам, на відміну від учасників хору, держава сплачувала гонорари). Архонт на власний розсуд міг відхилити або задовольнити прохання драматурга. Перевагу, звісно, віддавали відомим драматургам, що примушувало новачків інколи подавати свої перші спроби під ім'ям когось із відоміших драматургів. Так робив, наприклад, Аристофан. Архонт передавав набраний хор у розпорядження драматурга – офіційно це називалося «дати хор поетові» («хорон дидона»), який заявляв про свій намір підготувати виставу до майбутнього свята. Нарешті у Народних зборах під керівництвом архонта за жеребкуванням відбувалося призначення хорегів: для дифірамбів – двадцятьох хорегів, для показу трагедій – трьох, а згодом і для показу комедій – п'ятьох хорегів (у пізніші часи хорегів обирали не архонти, а філи).

Вважається, що хорегія була надзвичайно «приємним» громадським обов'язком. Можливо, це й справді так, однак приємність ця була доволі обтяжливою, принаймні з фінансової точки зору, адже клала на хорега дуже велике податкове навантаження. Замість постійного податку в Афінах були натуральні повинності, що покладалися на заможних громадян (близько тисячі літургів). Ці податки й називалися «літургіями» (*leitourgia* – справа народу чи для народу, громадська справа, культова служба). Головними видами літургій були: «триерархія» (спорядження військового корабля), «гімнасіархія» (влаштування гімнастичних змагань), «гестіасіс» (влаштування святкового бенкету для членів дему); «аррефорія» (сплачують батьки молодих дівчат, які тчуть пеплос для Великих Панафіней і

несуть його в урочистій процесії під час свята); «архітеорія» (витрати на священне посольство, що відправляється на великі панеллінські свята); «хорегія» (choregia, від choragus – хорег, театральний «постановник»; той, що влаштовує бенкет; підготовка хору для державних свят і драматичних змагань). Одним з пояснень такої форми податкових навантажень є бажання тиранів розорити заможних, тобто конкурентоспроможних громадян – у сенсі боротьби за владу – за допомогою виснажливих літургій.

Діяльність, спрямовану на організацію хору, давньогрецька мова закріпила у відповідних словах: Choreia (хороводний танець), Chorevtos (учасник хороводу на честь божества), Choregeion (хорегей – місце для проведення репетицій), Choregio (керувати хором), Choregia (хорегія), Choregos (хорег, керівник хору), Choros (хор, хоровод). Існувало декілька родів змагань хорів і видів хорегії. Перший вид змагань хорів – ліричний (або дифірамбічний, кіклічний) являв команду з членів однієї філи у кількості п'ятдесяти чоловік, які змагалися у виконанні дифірамба на різних державних святах; при цьому змагання відбувалися між двома родами хорів: хлопчиків і чоловіків.

Хорег, до обов'язків якого входила організація хору, постачання йому святкового одягу й надання вчителя – дидаскала (didaskalos – автор і «постановник» трагедій), флейтиста, місця для репетицій, а також утримування хору протягом періоду підготовки вистави, вибирався з тієї ж філи, що й хор. У разі перемоги хорег увічнював ім'я філи і свою участь у цій перемозі в написі, що залишався на базисі триніжка. Хореги пізньокласичного часу не обмежувалися простими присвятами на базисі триніжків, але споруджували грандіозні монументи у формі невеликих храмів, де й установлювали триніжки. Написи, залишені на цих монументах, відбивали зрослі амбіції хорегів: переможцями в них названі вже не філи (як було у V ст.), а самі хореги. Врешті в Афінах з'явилася вулиця Триніжків – на ній виставлялися триніжки за перемоги у Діонісійських змаганнях. Навколо цих святинь вешталися, однак, звичайнісінькі свині – не тому, що їм належала сакральна роль у жертвоприношеннях, а через те, що, незважаючи на величну архітектуру, місто втопало у лайні.

Серед змагань хорів відомі були агони десяти хорів чоловіків і десяти хорів хлопчиків на Великих Діонісіях,



Панафінеях, Таргеліях (на останньому святі змагалось по п'ять хорів чоловіків і хлопчиків і обиралося по одному хорегові від двох філ), а також дифірамбічні змагання на Гефестіях, Прометіях, Антестеріях, Осхофоріях. Інший вид змагань хорів – драматичний, тобто змагання тих хорів, які брали участь у драматичних виставах. Крім того, відома хорегія пирріхічна, що призначалася для організації змагань пирріхистів – виконавців військового танцю – пирріхи.

Для полегшення тягаря хорегії наприкінці IV ст. до Р.Х. упроваджується т.зв. синхорегія. Тепер обов'язки одного хорега могли бути розподілені між двома особами. Витрати на трагічний хор становили до п'яти тисяч драхм, на комічний – півтори тисячі. За усі ці витрати, інколи доводячи себе до банкрутства, у разі перемоги хорег міг дістати нагороду у вигляді бронзового жертovníка, на якому писалося його ім'я. Щоправда, за афінськими законами, особі, котра не вважала себе здатною до таких витрат, надавалося право просити зняти з неї таке податкове навантаження. Проте на цей крок, мабуть, мало хто наважувався, адже хорегія приносила популярність, що й підвищувало шанси бути обраним під час чергових виборів. Недарма хорегами були свого часу Фемістокл і Перикл. За часів Аристофана, хорегія, втім, як і усі інші види «почесних» податків, очевидно, втратила свою привабливість для афінян, про що в його комедії «Жаби» точиться така розмова: «Еврипід: Що ж такого зробив я? Есхіл: Перш за все ти в лахміття царів одягнув, щоб і з вигляду вбогі й нещасні тільки жаль викликали вони у людей. А тепер через це в триєрархи ніхто з багатих іти не бажає! У лахміття закутавшись, плачуть вони і нестатки свої проклинають. Діоніс: А під сподом, клянуся Деметрою, в них із найтоншої шерсті сорочка! Есхіл: Підбив ти усіх, що в примор'ї, не слухать начальства і в усьому перечить йому».

309 р. до Р.Х., під час правління Деметрія Фалерського (316-301 р.), разом з іншими літургіями інститут хорегії був скасований і замість хорегії була впроваджена агонотесія (agonothesia), а для завідування видовищами стали обирати окремого агонотета (agonothetos, agonothetes) або агонарха (agonarhos) – суддю й розпорядника змагань. Хоча офіційно народусе ще вважався «хорегом», проте агонотет уже одержував від держави гроші на витрати, пов'язані з підготовкою вистави і по завершенні своїх повноважень мусив складати фінансовий

звіт. Посада агонотета існувала до III ст. до Р.Х., доки в Греції, котра стала провінцією Риму, штучно не були відновлені посади архонтів і хореїв, які виконували адміністративні функції, в той час як функції творчі виконували драматурги, хоридаскали або іподаскали (останні часто виконували роль протагоністів – перших акторів, які й отримували з державної скарбниці гонорар).

Незважаючи на те, що хореї відводилися нібито виключно роль «спонсора», відомі факти дають підстави припустити, що відповідальність за перемогу або провал вистави громадська свідомість покладала саме на нього. Так, у схоліях до Еврипіда зберігся уривок з п'єси Страттида, де обговорюється гра якогось Гегелоха: «Найкращу драму Еврипіда – «Орест» – хореї провалили, найнявши Гегелоха декламувати пролог» [77, 19].

## I.4.2. МАЙСТРИ ДІОНІСА

**Х**орег, виконуючи покладений на нього обов'язок з організації драматичних змагань, набирав хор (спочатку дванадцять, а далі – п'ятнадцять виконавців – для трагедії й двадцять чотири виконавці для комедії), оплачував його участь у підготовці вистави, костюми, приміщення, в якому відбувалися репетиції тощо. Драматург, отримавши «постановочну групу», очевидно, здійснював підготовку вистави, включаючи мізансценування, спів і танці (особливо на цій ниві уславився Есхіл, який, за переказом, вигадав яскраві костюми, декорації й нові прийоми хореографії). Спочатку драматурги самі навчали хор, доки їм на допомогу не прийшли спеціальні вчителі хору – хородидаскали.

Вибір акторів (іпокритів або агонітів) здійснювався самим драматургом, але з 449 р. до Р.Х. функція вибору протагоніста (першого актора) була передана архонтові-епоніму – керівникові діонісійських урочистостей. Протагоністи (*protoagonista*), обрані ним за результатами жеребкування, розподілялися між трьома драматургами. Кожен протагоніст підбирав собі другого виконавця – девтерагоніста (*deuteragonist*, від *deuterium* – *agonist*) і третього – тритагоніста (*tritagonistos*). Інколи до участі у виставі допускалися й четверті актори, статисти (кофон просопон), введення яких називалося паракхорегемою (*parachoregema*). Усі учасники хору називалися хоревтами, керівник хору – корифеєм, керівник напівхору – парастатом. З 443 р. до Р.Х. протагоністи, що були зайняті у трагедіях, могли брати участь у конкурсах, а з 442 р. таке право дістали й актори, що брали участь у комедіях під час Ленеїв. Ім'я протагоніста вносилося в список переможців разом з іменами поетів і хорегів.

Учасники трагічного хору, як і хореги, вважалися служителями бога і тому на час підготовки вистави у разі необхідності їх навіть звільняли від військової служби.

Актори не були прикріплені до якогось одного міста – зазвичай вони мандрували, пропонуючи свої послуги тим містам, де влаштовувалися якісь бюджетні заходи, що супроводжувалися театральними змаганнями.

Оскільки «винайдення» театру ініціювалося державою, статус акторів, як виконавців ролей у загальнодержавних політичних заходах, був дуже високим – їх звільняли від податків, надавали інші пільги, а подеколи навіть доручали їм виконання дипломатичних

доручень. Прикметно, що таку ж «почесну» роль виконували у суспільстві й софісти. Так само, як і актори, вони мандрували містами, зупинялися у заможних громадян, виконували дипломатичні доручення тощо [77, 27]. Але поступово, із утратою релігійності й відлученням їх від політики, статус акторів став погіршуватися (на вимогу публіки їх могли навіть пошмагатися батогами).

У IV ст. до Р.Х. акторська діяльність, як і діяльність будь-якого майстра, ремісника описувалася терміном «техніт» (майстер, ремісник) або «техніт Діоніса» («майстер Діоніса», «улесник Діоніса»). Починаючи з III ст. до Р.Х. актори стали об'єднуватися у «синоди технітів», членами яких могли стати лише вільнонароджені чоловіки. Такі спілки проіснували до II ст. по Р.Х. Спілки «Діонісових акторів» («Майстрів Діоніса», «Діонісових технітів» – «*hoi peri Dyonyson technitae*») очолювалися жерцями Діоніса і, захищаючи свої професійні інтереси, поставляли своїх членів для участі у різноманітних святкових видовищах – не лише театральних, але й ліричних, панегіричних тощо. Незалежні спілки «Діонісових майстрів», на думку сучасних дослідників, існували «як держава у державі»: адже кожне таке об'єднання мало своїх власних чиновників і жерців, а самі члени артілей мали релігійний статус служителів культу Діоніса. Крім «Діонісових майстрів» відомі також професіональні виконавці Есхілових драм, які створили фіас Діоніса і Муз і приносили на могилі поета героїчні жертви (*enagismata*). У ділових документах актори називали свої товариства артілями й синодами майстрів бога Діоніса. За доби еллінізму з'явилися такі товариства, як «Священне товариство переможних всесвітніх артистів бога Діоніса і самодержця Траяна Адріана». Відома була також спілка, очолювана якимось Антеєм (*Antheas*), про якого пишуть, що усе життя він служив Діонісові, носячи діонісійське вбрання, і утримував чимало товаришів своїх по вакхічному служінню, водив уночі й удень комос, писав комедії і був корифеєм фалофорій. Члени таких артілей звільнялися місцевою владою від податків, від служби у війську навіть під час війни, і навіть від судового переслідування. Коли понтійський цар Мітридат став дуже впливовим правителем, афінська артіль «Діонісових майстрів», дізнавшись, що приїхав від нього посол, вислала йому назустріч свого представника, який вітав посла, як нового Діоніса, після чого було влаштовано на честь посла парадну службу в їхньому храмі й жертвопринесення. Члени спілок мали право повсякденно носити свої регалії: пурпурове вбрання, золоті прикраси й вінки переможців, чим актори й хизувалися, адже

крім них такі атрибути дозволялися лише царям або жерцям, а у Римі – тріумфаторам [103, 35].

Учасники гри виступали у масках (*proposon, larva*), які початково мали культовий характер і закривали не лише обличчя, але й голову актора. Фарбами, виразом лоба, брів, формою й кольором волосся маска характеризувала стать, вік, громадський стан, риси характеру і навіть душевний стан персонажа. При зміні настроїв персонажа актор міняв і маски: багрянний колір маски свідчив про роздратування, рудий – про хитрість і підступність. Усього було дев'ять масок для ролей чоловіків, сімнадцять – для жіночих ролей, одинадцять – для юнаків і сім для рабів. Трагічні актори виступали в урочистому довгому вбранні – «*Stole*» (так називався одяг елевсинських жерців). Актори, що виконували ролі жінок, носили білий одяг. Щоб відділити акторів від хору, на ногах вони носили котурни (*cothurnus* – чоботи на платформі, які з'явилися у давньогрецькому театрі лише за доби пізнього еллінізму; у V-IV ст. до Р.Х актори носили сандалії, котрі, однак, називалися також котурнами [103, 29]). На голові актори мали високий головний убір (*onkos*), а під костюмом – товщинки (*prosternidia, progastridia*). Ролі щасливців виконувалися в одязі з жовтою або червоною смугою, а сині або зелені смуги були атрибутом невдах. Усі ролі, включаючи й жіночі, виконували чоловіки.

Визначними давньогрецькими акторами були Клеандр, Мінніск, Клейдемід і Тлеподем. Нічого істотного про їхнє життя, творчість, манеру і прийоми гри ми не знаємо. Однак навряд чи це слід пояснювати лише випадковими збігом обставин. Це свідчить радше про суперечливе ставлення до акторства у суспільстві. Прикметно, що престиж акторства надзвичайно піднімається у V-IV ст. до Р.Х., одночасно з розквітом софістики. Очевидно, саме популярність софістики сприяла зміцненню статусу акторства. Щоправда, популярність ця була доволі неоднозначною: з одного боку, у громадській свідомості вкорінилася думка, що софісти – це лише базікали, які своєю балаканиною розбещують народ, але з іншого боку, – позаяк політичні балачки відігравали надзвичайно велику роль у житті суспільства, то й попит на вчителів красномовства ставав усе більшим. Усі ці зміни статусу акторства призвели врешті до значних коливань у заробітній платні акторів. Так, гонорар видатного грецького актора Аристодема за один виступ складав один талант [39, 135] (у той же час прибутки афінської скарбниці обчислювалися лише тисячею талантів); водночас інших акторів, сучасників Аристодема, наймали на весь термін змагань лише за сім драхм [39, 136].

### І.4.3. ТЕАТР

**П**ерші театральні споруди з'явилися в Елевсині й служили виключно для релігійних цілей, маючи на меті впорядкування старовинного ритуалу містерій. Глядачі розташовувалися навколо жертовника, олтаря (thymele), який стояв у центрі дерев'яного майданчика неподалік від найдавнішого святилища Діоніса; саме тут хор виконував пісні й танці, присвячені богам; місця для глядачів називалися театром (від дієслова «дивитись» – «Theasthai»); у V ст. ця назва поширилася на театральну будівлю в цілому).

Афіський театр був розташований на схилі Акрополя, впритул із т.зв. старим храмом. Спочатку у цьому театрі не було ніяких кам'яних сидінь: глядачі дивилися виставу сидячи на дерев'яних лавах або стоячи. Однак під час сімдесятої олімпіади у 499-496 рр. до Р.Х. тимчасовий дерев'яний театр обвалився, після чого афіняни спорудили театрон – спеціальні місця для глядачів, які були розташовані сходами (gradus). У перших рядах були почесні місця – шістдесят сім мармурових крісел для жерців. Будівництво кам'яного театру здійснювалося під керівництвом оратора Лікурга й тривало до 344-322 рр. до Р.Х. Цей театр, як і усі інші давньогрецькі театри класичної доби, мав форму півкола (понад сто вісімдесят градусів). Ця структура майже у незмінному вигляді була запозичена римлянами, які, однак, на відміну від греків, не мали потреби будувати театри на схилах гір.

Вважається, що давньогрецькі театри розраховувалися таким чином, щоб умістити майже всіх мешканців міста. Тому, мовляв, театр в Епідаврї був розрахований на шістнадцять тисяч глядачів, в Сиракузах – на двадцять дві тисячі, в Афінах – на тридцять тисяч, у Мегалополі – на сорок чотири тисячі і т.ін. Однак насправді це уявлення є так само неточним, як і уявлення про давньогрецьку демократію. Приміром, 432 р. до Р.Х. населення в Афінах сягало приблизно трьохсот тисяч (сорок тисяч чоловіків громадян, сто десять тисяч їхніх родичів, сорок тисяч метеків і сто десять тисяч рабів). Отже, навряд чи за складом глядачів театральне видовище могло бути аж надто демократичним. Припускаємо, що ці видовища були розраховані передусім на чоловіків-громадян – ту категорію населення, котра не мала потреби працювати задля забезпечення власного існування,

а водночас і приймала політичні рішення щодо майбутнього Афін, тобто визначала долю поліса.

Основними частинами в афінському театрі Діоніса були: на південно-східному схилі Акрополя – найдавніша частина театру – оркестра (*orchestra* – від дієслова «*orchestoma*» – «танцювати»; круглий майданчик двадцяти семи метрів у діаметрі, на якому виступали хор і актори); проскеній (*proskenii*) – частина оркестри, відведена для гри акторів (адже гра акторів відділилася від місця гри хору), театрон (*theatron*) – місцем для глядачів. Трохи нижче оркестри на південь, знаходилися священна ділянка і олтар Діоніса.

Перша згадка про скену (*skene* – намет, шатро, візок, бенкет) датована 458 р. до Р.Х. Спочатку скена являла дерев'яний намет, а десь у 420-400 рр. до Р.Х. була створена постійна дерев'яна будівля. Потреба в скені постала у зв'язку з необхідністю актора, котрий виступав у різних ролях, переодягатися – йому необхідне було приміщення для переодягання – невдовзі таке приміщення й стали споруджувати позаду оркестри, оформлюючи їх як декоративний фон для гри. Зрештою, сцена і проскеній стали постійними кам'яними будівлями із боковими прибудовами – параскеніями. Декораціями були розписні дошки (*pinakes*). З плином часу скена дістала вигляд фасаду палацу або храму, що мав трое дверей: якщо актор виходив із середніх дверей, це означало, що він – цар або вождь, якщо з бічних – особа нижчого рангу; якщо актор входив на оркестру ліворуч, це означало, що він прийшов із ближніх місць, якщо праворуч – із чужини. Основна дія вистави розгорталася перед скеною або, за деякими припущеннями, на скені.

Упровадження декорацій (*skenographia*) греки приписували живописцеві Агатархові й драматургові Софоклу. Декорації розрізнялися у відповідності до того, які в них виконувалися п'єси: у трагедії сценічний майданчик був прикрашений колонами, фронтонами, статуями та іншими ознаками царських палаців; у комедії сцена мала вид приватних будівель і балконів із видами крізь вікна; у драмі сатирів на сцені були дерева, печери, гори та інші частини сільського пейзажу.

У театрі V ст. до Р.Х. було вже чимало механічних пристосувань, «машин», які мали сукупну назву *choragium* – предмети, потрібні для вистави (декорації, машини, реквізит, бутафорія, а також сукупна назва театрального майданчика і «пишної

інсценізації»). Коли необхідно було показати глядачеві, що він знаходиться усередині будинку, з дверей сцени викочували платформу на дерев'яних колесах – енкіклему або еккіклему (*enkyklema*) разом з акторами й ляльками, що знаходилися на ній у вигляді живої картини. Коли ж необхідно було підняти дійових осіб (приміром, богів) у повітря, застосовували т.зв. *mechane* або *machine* – щось на зразок підйомного крану (за допомогою *mechane* або *machine* Еврипід створив прийом *Deus ex machina*; такі ж машини використовувалися й у Римі, у таємничих вакханаліях, щоб скидати жертви у підземні печери; жертви називалися – «узяті богами»). Інколи ця машина називалася «еОрема». Першим став застосовувати фурки (платформу на колесах і журавля за декораціями, щоб опускати богів на землю) Еврипід. Поява привидів з-під землі здійснювалася за допомогою т.зв. «харонових сходів», які вели у підвальне приміщення – до царства мертвих. Використовувалася також *exosta* – театральна машина, котра повертала до глядачів внутрішню частину будинку, тобто це був майданчик, який обертався. Виготовлення цих пристосувань здійснювали спеціальні майстри – *skenopoios* – ті, що виготовляли різні атрибути й механізми для театру. Якщо під час дії треба було здійснити зміну обстановки, то додаткову стіну (*scena frons*) прибирали або заміняли іншою. Невідомо, чи була у класичному грецькому театрі завіса, вона з'являється у пізніші часи під назвами айлая й парапетасма. Ці та інші елементи театральної будівлі відомі, зокрема, з праці Поллукса «Ономастикон» [39, 256-258]. Однак вже Аристотель ставився доволі критично до цих машин, пишучи, що «Машиною слід користуватися для відтворення того, що відбувається поза дією, або того, що сталося раніше і чого людина знати не може, або того, що станеться пізніше і потребує провіщення або втручання богів, бо ми гадаємо, що вони – усе це бачать» [17, 63].

На відміну від театрів класичної доби, театри доби еллінізму споруджувалися вже з каменю (хоча окремі частини іноді будувалися й з дерева): це відомі театри в Епідаврї, Мегалополї, Приєні, Ефесї, Оропї, на островї Делос та ін. Вони мали перед нижнім поверхом сцени кам'яну прибудову зі стовпів із напівколонами або колонами спереду. Від колон проскенія до другого поверху сцени йшов дах (близько трьох метрів углиб), на якому, очевидно,



й виконувалися нові комедії. В написі Оропа ця прибудова називається проскенієм, у будівельних документах Делоса (бл. 300 р. до Р.Х.) – проскенієм і логейоном. Приміщення під проскенієм називалося гіпоскенієм. За логейоном піднімався другий поверх скени – епіскеній. Його фасад являв собою на початку елліністичної доби масивну стіну з дверима, перед якими, ймовірно, й розігрувалася дія. Приблизно в II ст. до Р.Х. у стіні були зроблені широкі прорізи (фіроми) і таким чином улаштовані виходи з епіскенія на логейон. Фіроми служили не тільки для появи акторів, а й для збільшення сценічного майданчика; тут ховалися актори, які за сюжетом п'єси мусили ховатися або підслуховувати.

Вітрувій у трактаті «Про архітектуру» згадує також про тригранні призми-періакти (*periaktoi*, *periactus*, *versura*), які, обертаючись навколо своєї вісі, зображували нове місце дії; ці періакти, мабуть, містилися в бічних фіромах.

В усіх театрах елліністичної доби орхестра утворювала повне або майже повне коло, діаметр якого досягав тридцяти метрів (Мегалополь). Параскенії в елліністичну епоху поступово відмирають, що пояснюється появою високої сцени. Театр у Мегалополі був споруджений перед Терсіліоном (приміщенням для зборів десяти тисяч аркадян), який підтримувався безліччю колон. Цей театр вважався найбільшим у Греції (він уміщав понад сорок тисяч глядачів) і був відомий, крім того, особливим театральним пристосуванням, яке пізніше римляни позначали як «рухому сцену» (*scena ductilis*). Тут існувало також приміщення, що називалося скенотека, котре, ймовірно, служило для збереження «рухомої сцени». Сцену прикрашали колони, карниз і статуї. Для трагедій її зазвичай оформлювали у вигляді царського палацу з п'ятьма або трьома виходами. Середній з них зображував царські ворота (*valvae regiae*), ближчі до нього два бокових виходи призначалися для інших акторів і вели у вітальні (*hospitalia*), з'єднані з царським покоєм, а інші два виходи (*aditus*, *itinera*) знаходились з боків авансцени, у параскеніях. Один з виходів вів до міста, інший – за місто. Якщо у театрі було лише три виходи, публіка користувалася виходами, призначеними для хору.

## 1.4.4. ТЕАТРАЛЬНІ ЗМАГАННЯ

Усе, що було пов'язано з театром, у греків було вкрите атмосферою таємниці, адже грецький театр був огорнутий святістю храму і здійснені тут порушення каралися як святотатство. Приміром, Павсаній про це пише так: «Найдавніше святилище Діонісові знаходиться поблизу театру. В його огорожі стоять два храми і два зображення Діоніса: Елевтерій (Той, що несе визволення) і той, що його зробив Алкамен із слонової кістки і золота. В афінян у театрі є скульптурні зображення поетів і трагічних і комічних, переважно маловідомих; якщо не згадати про Менандра, то не було жодного з комічних поетів, які б дістали собі славу. З відомих письменників трагедій там знаходяться Еврипід і Софокл. Подейкують, що лакедемоняни вдерлися в Аттику в момент смерті Софокла. І ось їхній вождь побачив уві сні Діоніса, який з'явився до нього і наказав ушанувати почесними обрядами, якими вшановують мертвих, нову Сирену. І він зрозумів, що цей сон має відношення до Софокла та його поезії» [161/1, 56-58].

Перед початком Великих Діонісій у збудованому за правління Перикла круглому Одеоні (букв. «місце для співу»), де відбувалися також репетиції майбутніх вистав, огляди військ і судові засідання, влаштувався проагон – щось на кшталт попередньої зустрічі із суддями й глядачами учасників змагання, акторів і драматургів. Після цього на оркестру виходили озброєні юнаки, чиї батьки склали голови за батьківщину, і оповісник урочисто проголошував, що афінський народ, який вигодував їх, тепер, у день їхнього повноліття, доручає їх богині щастя. Наприкінці процедури відбувалося нагородження золотими вінками найвизначніших громадян року і нарешті спеціальний жрець колов маленьких поросят, кропив їхньою кров'ю натовп, після чого глядачам роздавали жертовне м'ясо (вважалося, що свині мають найбільше відношення до бруду, а подібне притягує подібне, отож поросята забирають на себе увесь бруд і, таким чином, здійснюють очищення). Інколи роль поросят, які мушили забрати увесь міський бруд, покладалася на двох фармаків (козлів відпущення) – їх гнали вулицями міста і шмагали гілками смоківниці з тим, щоб наприкінці їхнього шляху вбити або вигнати з міста. Таким чином здійснювалося очищення поліса. Важливою частиною видовища була також процесія з державною скарбницею, котру провозили через театр (з 454 року саме до Великих Діонісій приурочувалася сплата податей союзниками до державної скарбниці Афін).

Найголовніше свято Діоніса – Великі Діонісії – тривали шість днів, з яких для вистав було відведено три дні. Починалося свято 10 Елафеболіона

(у березні). Коли сходила перша чверть молодика й сповіщала, що почалося царювання Діоніса, усі громадяни зранку збиралися біля старовинного святилища бога, що містилося біля театру. Звичай вимагав, щоб кумир Діоніса перенесли в цей будинок, де він сам ставав свідком свята на його пошану. Храм був поблизу театру, і перенести кумир звідти до театру було неважко. Набагато важче було перенести його з Афін до Академії, щоб він пробув там день, а ввечері повернувся до Афін. Біля храму Діоніса учасники процесії – жерці, влада, громадяни й громадянки – збиралися докупити й шикувалися, як годилося під час свята. Окремі групи утворювали юнаки і дівчата із кошиками на голові (канефори – дівчата-кошиконосиці). Кожна з груп мала своїх носіїв смолоскипів і флейтистку. Процесія проносила кумир Діоніса, оточений ефебами. Вийшовши на міський майдан із вівтарями дванадцяти богів і, вшанувавши богів молитвами, процесія прямувала до гаю Академа, куди ефеби привозили кумир Діоніса і ставили біля місця, що звалося ескара (вогнище). Починалося вшанування. Окремі групи процесії, кожна зі своїм керівником, підходили до кумира Діоніса й співали на його честь пісні. Наприкінці дня усі поверталися до Афін. Проминувши цвинтар, процесія розташовувалася на Драмосі, де поміж колонами на підстилиці (стибадах) із зеленого плюща було приготовлено святкове частування – вино, про яке дбали заможніші громадяни. Нарешті з'являлися «ряджені» – сатири з «тирсами» в руках. Ефеби довозили святий кумир Діоніса й виставляли його поблизу театру – у храмі Діоніса. Починалася пиятика, а наступного дня – театральні змагання.

Приносячи з собою подушки, глядачі зранку заповнювали театр, де протягом дня дивилися вистави, їли й пили (приносячи їжу із собою, чи купуючи у продавців). Під час вистави глядачам подавали ритуальне вино, десерт із стручкових плодів і всього, що їдять у сирому вигляді («трагемати»). З орхестри публіці також кидали винні ягоди. Хорег, із свого боку, також пригощав виконавців ритуальною їжею. Отож, хоча місця для глядачів чітко розподілялися за філами, майновим цензом тощо, дуже часто між збудженими глядачами відбувалися бійки, в які доводилося втручатися поліції (рабдухам – друконосцям).

Поруч із чоловіками у театр допускались жінки, діти і навіть домашні раби (якщо власник раба сплачував за нього гроші), однак порядним жінкам і дітям дозволялося відвідувати лише трагедії; що ж до комедій, вони вважалися надто непристойними для жінок і дітей; з осіб жіночої статі на комедіях могли бути присутніми лише гетери. При цьому глядачі протягом усієї дії смоктали вино з бурдюків, поїдали різноманітні солодоці, що традиційно вважалося ознакою схвалення п'єси.

Вистави починались на світанку і до полудня показувалася трагічна трилогія з драмою сатирів, а по обіді (з 486 р. до Р.Х.) – комедія. Театральні змагання, до яких допускалося троє трагічних, а пізніше (з 486 р. до Р.Х.) й троє комічних поетів, тривали три дні. Як змагання, тобто у формі агону (гр. *agon, agonis, agonas*; лат. – *certamen* – зібрання, зібрання богів, храм, зібрання глядачів, місце для громадських змагань, арена, стадіон, публічне змагання, публічний бій, циркова боротьба, громадські ігри, боротьба, бій, судовий процес), вони стали влаштовуватися лише з V ст. до Р.Х. Напередодні Пелопоннеської війни був уведений додатковий четвертий день у театральний агон, на який було перенесено показ комедій, кількість яких була збільшена до п'яти. На початку війни довелося повернутися до старого порядку, однак чотириденний драматичний агон був знову відновлений після закінчення Пелопоннеської війни. Із занепадом трагедії у IV столітті до Р.Х. цей порядок, очевидно, змінився й був таким: перший день – драма сатирів і давня трагедія, другий день – три-шість трагедій (нових, старих), третій день – чотири-п'ять трагедій, четвертий день – п'ять нових комедій. Виконання п'єси вважалося офірою Діонісові, а тому й трагедії виконувалися лише одноразово, після чого вони зберігалися як священні тексти. Лише на Сільських Діонісіях можна було побачити повторний показ давніх трагедій. Однак, із падінням авторитету Діоніса і взагалі державних відправ, став падати престиж самої драматургії, що й призвело до того, що з 387/386 рр. до Р.Х. класичні трагедії Есхіла, Софокла й Еврипіда не лише було дозволено показувати повторно, а й встановлено норму, за якою перед початком драматичного змагання обов'язково влаштовувалося змагання, в якому брали участь виконавці саме «давніх трагедій». З 339 р. до Р.Х. впроваджені також змагання «давніх комедій». Дозвіл на повторний показ творів, очевидно, змінив установку вистави: замість жертвоприношення – розвага, естетична насолода, спогад і замилювання взірцем. З 329 р. до Р.Х. вперше зафіксовані змагання акторів-коміків у нових комедіях.

Під час театральних змагань у першому й другому рядах театру сиділи жерці. У головному кріслі – жрець Діоніса-Визволителя, поряд – жерці дванадцяти богів: Зевса, Афіни-Порадниці, Діоніса-флейтиста, Деметри й Персефони, Аполлона, Артеміди і Посейдона, Тесея, Гефеста, Муз і Асклепія. Найшановніші громадяни, керівники міста, діти героїв та іноземні послы мали проедрію (*prohedria*, право на найкращі місця) – їхні крісла розташовувалися за кріслами жерців. Кожен сектор був відмічений якоюсь літерою, починаючи з «А» (альфи). Така ж літера стояла й на звороті квитків із зображенням голови Афіни, або морди лева, якого вважали охоронцем від нещастя. Серед глядачів були й підставні

особи, послугами яких – у боротьбі проти свого суперника Менандра – користувався, приміром, комедіограф Філемон (IV ст. до н. е).

По завершенні змагань журі, що мало у своєму складі десяткох суддів, визначало переможця. Самі судді обиралися з-поміж глядачів (кандидатів на них визначали заздалегідь у подвійній проти числа суддів кількості). Кожна з філ, на які були поділені афінські громадяни, вибирала одного суддю, який давав присягу. У пізніші часи до суддівства, крім представників влади, стали залучати також «представників творчої еліти»: учителів гімнастики, танцюристів тощо. З усього числа суддів жеребом обирали меншу колегію із сімох або п'ятьох членів, які виносили остаточний присуд. Кожен із суддів мав дерев'яну дощечку, на якій мусив написати прізвища учасників драматичних змагань у тій послідовності, якої вони заслуговували. Коли рішення збігалось зі сприйняттям більшості глядачів, останні влаштовували оплески, коли ж не збігалось – свистіли, тупали ногами. Інколи глядачі могли навіть закидати акторів камінюками, бити й виганяти з оркестри (що траплялося під час виконання трагедій Еврипіда). З V ст. до Р.Х. поширився звичай улаштовувати на знак схвалення вистави оплески; існував навіть бог оплесків – Кротос (пізніше у Римі відомі різні види оплесків *ap-plaudo*, *applausus*, *plausus*, *plausum*, які мали різне значення). Перша нагорода у змаганні означала безсумнівний успіх, друга – відносне визнання, третя – безперечний провал.

Поет, визнаний переможцем, одержував із рук архонта вінець перемоги. Хорег, який краще за інших виконав свої обов'язки, також визнавався переможцем і отримував у нагороду вінок; у храмі Діоніса він ставив дошку із записом про перемогу, а саме рішення журі зберігалось у державному архіві. Протоколи комісії (дидаскалії, від грец. *didascalia* – наставляння, тобто запис п'єси для театральної вистави і театральний літопис) викарбовувалися на мармурових плитах. В цих протоколах зазначалися час, рік, імена поетів, що змагалися, імена хорегів, протагоністів, а також присуджені їм нагороди. Окрім гонорару, драматург одержував від держави нагороду у вигляді вінка з плюща і грошовий приз. Хореги і драматурги, що здобули перемогу мали право встановити пам'ятник на честь своєї перемоги. Фемістокл (525-460 рр.) був хорегом трагедії й отримав перемогу, в пам'ять, про яку він поставив дошку з таким написом: «Фемістокл фреаррієць був хорегом, Фриніх автором п'єси, Адімант – актором». Ці пам'ятники виставлялися для загального огляду на вишуканих кам'яних підставках, а пізніше – уздовж дороги, котра й отримала назву «одос триподон» (дорога триніжників). У пізніші часи у театрі було чимало скульптурних зображень поетів – як трагічних, так і комічних. У разі, якщо судді визнавали, що драматург

спалюжив богів, його звинувачували в асебії, тобто у блюзнірстві і, зазвичай, відправляли у вигнання.

У змаганнях на Міських Діонісіях початково брали участь лише поети, далі, не пізніше 502 р. до Р.Х., – хореги, з 449/443 р. до Р.Х. – й актори (за іншими джерелами, протагоністи, стали самостійними учасниками конкурсів вже 457/6 рр. до Р.Х.; так само як і драматурги, вони отримували грошову винагороду – не лише у разі перемоги, а навіть і за участь у виставах; актор-переможець мав право брати участь у виконанні п'єс під час наступного свята без попереднього перегляду його гри, обов'язкового для тих акторів, які ще не встигли здобути собі перемогу).

Наступного дня у театрі на схилі Акрополя влаштовувалися Народні збори, під час яких повноправні громадяни підбивали підсумки змагання й обговорювали організаційну роботу представників афінської адміністрації, котрі також отримували нагороди у вигляді вінків, подяк, декретів і встановлених на їх честь статуй (скульптурні зображення будувалися не лише на честь драматургів – були увічнінені й деякі фокусники Кратифен, Феодосій, Евклід і Деофіт; статуя одного з фокусників була встановлена в Афінах поруч із статуєю Есхіла).

У середині IV ст. до Р.Х. афінський політичний діяч Лікурґ провів закон, за яким створювалося державне зібрання усіх п'єс трагічних авторів, і надалі, виконуючи їх, слід було дотримуватися зафіксованого у цьому зібранні тексту. Це було перше «наукове» зібрання творів трьох великих грецьких драматургів – т. зв. старих трагедій, а у театрі Діоніса в Афінах їм були встановлені позолочені статуї. Своїм зібранням трагедій афіняни дуже пишалися і надзвичайно ретельно його зберігали. Однак приблизно за століття по тому єгипетський цар Птолемеї Єверґет звернувся до афінян із проханням надати це зібрання для тимчасового користування під задаток у значну суму – п'ятнадцять талантів. Афіняни погодилися і задовольнили естетичні зазіхання східного монарха, який, однак, зробив копію творів, повернув її афінянам, а собі залишив оригінал.

Надзвичайно високий статус класичної драматургії сприяв поширенню зневажливого ставлення до сучасного театру. Так, Аристотель у своїй «Поетиці», спираючись на відомі йому твори, приділив увагу виключно «головним державним діям» давнини, проігнорувавши при цьому цілу низку інших видовищних жанрів – гілародію, магодію, лісодію, симонію; драми дикелістів, фалофорів, автокабалів, фляків, ітифалів, силографів, кінедологів; масочні дієства титанів, дієства вбивства Піфона тощо і, головне, жодним словом не згадав сучасного йому театру, який він бачив перед своїми очима, але, судячи з його ж текстів, зневажав.

## І.5. ПОЕТИКА ТЕАТРУ

### І.5.1. КАТАРСИС

**В**ажко з упевненістю назвати критерії, якими керувалися греки, розподіляючи місця між учасниками драматичних змагань. Можливо, їхнє ставлення до театру до певної міри може пояснити репліка С'юзен Зонтаґ, яка писала: «Фільми протягом дуже довгого часу були просто «кіно»; іншими словами, вони сприймалися як частина масової культури на протигагу культурі високій і були залишені в спокої більшістю розумних людей» [99, 19]. Можливо, так само й сучасники Есхіла, розмірковуючи про «театр», завжди мали на увазі лише «просто театр»? Або навпаки – можливо, вони спиралися на принципи, що їх пізніше сформулює Аристотель: «В кожній трагедії повинно бути шість складових елементів, що від них залежить, якою саме буде трагедія. Ці елементи – фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову і музична композиція. До засобів відтворення належать два елементи, до його способів – один, до об'єкту відтворення – три, і інших крім них немає. Немало поетів, а можна сказати, і всі вони, користуються цими елементами, бо кожна трагедія має і сценічну обстановку, і характер, і фабулу, і певний спосіб вислову, і музичну композицію, і мислення» [17, 48]. Не виключено, однак, що критерії були «простішими» і передусім твори мусили відповідати політичній кон'юктурі. Або, як писав Борис Варнеке, «під час змагань перемога діставалася тому, хто покривав своїх суперників силою й звучністю голосу» [39, 121].

Не знаючи напевне критеріїв, якими керувалися греки, розподіляючи місця між учасниками драматичних змагань, можемо, однак, піти «за аналогією», пригадавши переказ про те, як у V ст. до Р.Х. афіняни замовили видатному митцеві Паррасієві з Ефесу картину «Прометей прикутий» для храму богині Афіни. Митець купив тоді одного з полонених, якогось старця, і примусив рабів шмагати «натурщика», щоб той якомога «виразніше» страждав. Старий верещав від нелюдського болю, його прибивали до хреста, доки він не знепритомнів і в нього не почалася агонія. Лише тоді митець дістав нарешті «естетичне задоволення», адже, як коментує цю ситуацію Паскаль Кіньяр, «вся суть живопису – у цій миті» [106, 33]. Цей дивний переказ дещо суперечить нашому

традиційному уявленню про «лагідність» греків, однак ми не могли ігнорувати його, адже він допомагає побачити якісь інші відтінки у славнозвісному «мімезисі» й «естетичній грі» класиків.

Або, можливо, критерієм була «авторитетність» журі? Адже сааме такий приклад наводить Плутарх у життєписі Кімона. «Його славі, – пише Плутарх, розповідаючи про події 468 року до Р.Х., – послужило, також знамените змагання між поетами-трагіками. Софокл, тоді ще юнак, ставив свою першу п'єсу, і архонт Апсефійон, помітивши незгоду і суперечки між глядачами, не став кидати жереб для обрання суддів, але, коли Кімон, увійшовши у театр зі своїми товаришами-стратегами, здійснив установлене узливання богів, зупинив їх і, підвівши до присяги, примусив сісти й судити змагання – усіх десятиох, таким чином, що кожний опинився представником від однієї з філ. Пошана, якою користувалися ці судді, збудила, звісно, виконавців. Переміг Софокл, а Есхіл, засмучений, лише протягом короткого часу залишався в Афінах, а далі з відчаю поїхав до Сицилії. Там він і помер» [177/1, 540].

Відомо, однак, що й хабарі відігравали певну роль у визначенні естетичних критеріїв. Адже судді театральних змагань нерідко брали хабарі [40, 20]. Припущення про це висловлював, приміром, Еліан, який писав про те, як у змаганні з Еврипідом, коли той виставив «Троянок», переміг Ксенокл: «Хіба ж не кумедно, що Ксенокл переміг, а Еврипід, виступивши з такими драмами, – переможений? З цього приводу можна висловити два припущення: або судді були недолугі, не розумілися на поезії і нездатні були винести правильне судження, або ж їх підкупили» [239, 18]. Та й не тільки судді брали хабарі. Вважалося, що й коринфяни, оскільки їм було важко жити із дурною славою дітовбивців і нечестивців, дали хабар Еврипідові (п'ятнадцять талантів) за те, щоб у його трагедії «Медея» не вони вбивали Ясонових дітей, а сама Медея, їхня рідна мати.

Традиційно вважається, що, як про це писав у «Поетиці» Аристотель, мета трагедії (і не лише трагедії, а й комедії) полягає в очищенні душі – звісно ж, у найвищому сенсі слова. Проте вже Полібій вважав метою трагедії цікавість, розвагу й задоволення, Солон дорікав першому трагікові Теспісові за «брехню» й «удавання», Платон ставився до трагічного лицедійства як до несерйозної спокуси, а Главкон у



Платона стверджував, що безглуздо зараховувати до мудреців і любомудрів «театралів» – любителів видовищ і любителів слухати (театр, за Аристотелем, – задоволення для слуху), оскільки їх анітрохи не тягне до такого роду бесід, де щось обговорюється, зате немов їх хто підрядив слухати усі хори, вони бігають на свята на честь Діоніса, не пропускаючи ні міських Діонісій, ні сільських; «невже ж усіх цих та інших, хто прагне пізнати щось подібне або навчитися якомусь нікчемному ремеслу, ми назвемо філософами?».

Попри доволі зневажливе ставлення до драматичної поезії, наприкінці свого життя, у 336-322 рр. до Р.Х., тобто у часи занепаду театрального жанру, коли вже не було Аристофана, першу відому в античності спробу дати визначення мистецтва та його морфології в узагальнюючій праці під назвою «Поетика» (власне, «практичне керівництво до писання драматичної поезії») здійснив Аристотель. Сьогодні важко напевне судити про те, наскільки трактат сина лікаря й колишнього медика, а тоді вже й популярного філософа Аристотеля віддзеркалював тогочасну театральну практику й естетичні уявлення греків, а тим більше – чи можна застосовувати викладені ним положення до творчості драматургів класичного періоду, адже твір Аристотеля від періоду розквіту давньогрецького театру відділяє майже півтора століття. Однак ще більша складність пов'язана із визначенням авторської мотивації й замовника цього твору.

Питання філософії мистецтва ставилися багатьма філософами – піфагорійцями, софістами, Сократом, Демокритом, а особливо – Платоном (у діалогах «Йон», «Бенкет», «Філеб», «Держава» та ін.). Ці пошуки здійснювалися у трьох напрямках: ті, що були націлені на пошуки коріння естетичних переживань в ілюзії, інші – в почуттєвому струсі, треті – в тому, що їхній об'єкт – нереальні, хоча й подібні до реальних, предмети. Наріжним поняттям першої теорії була «*apate*» (ілюзія), другої – «*katharsis*» (очищення, вилив почуттів), третьої – «*mimesis*» (відтворення, удавання). Наявність цих трьох підходів не означає, однак, що вони заперечували один одний. Навпаки, радше, доповнювали. Адже Аристотель, проголошуючи катарсис найголовнішою метою трагедії, водночас писав, що «суть епічної й трагічної поезії, комедії та поезії дифірамбичної, а також більшої частини флейтової й кіфаристичної музики, власне кажучи, полягає в наслідуванні

(«mimesis»)» [17, 39]. Апатетична теорія (або «ілюзіоністська», як назвали б її сьогодні) проголошувала, що театр діє завдяки тому, що викликає ілюзію (арате) і вміє створити враження у глядача, що перед ним дійсність. Ілюзія пов'язується з магією: «арате» (ілюзія) і «goeteia» (чаклунство) стоять поряд.

За Аристотелем, метою трагедії є «катарсис» (katharsis, kathakois, katharmos – пророцтво, цілительство, очищення), функція якого приписувалася передусім Аполлонові (Аполлон Катарсий). У сучасній науці, починаючи з Я.Бернайса та його «медичної» теорії (1857 р.), катарсис трактується як релігійна й медична (ледве не гігієнічна) функція, оскільки у давньогрецькій мові слово катарсис як і однокоріневі слова означали чистоту, очищення, обряд очищення, піднесення, оздоровлення, очисну жертву і найнижчу ступінь посвяти в Елевсинські містерії. В'ячеслав Іванов тлумачив катарсис як музикотерапію, що застосовувалася піфагорейцями у процесі лікування маній [242, 324]. Так само інтерпретує цей принцип і С'юзен Зонтаг: «Він [Аристотель] ставить під сумнів думку Платона, що мистецтво безвартісне. Правдиве чи неправдиве, але мистецтво, згідно з Аристотелем, має певну вартість, бо є формою терапії. Мистецтво в кінцевому підсумку корисне, заперечує Аристотель, корисне з медичної точки зору, бо воно пробуджує та очищує небезпечні емоції» [99, 10]. Адже й с правді, слово «катарсис» вживається у «Поетиці» як технічний термін для ритуального очищення (ритуальний катарсис Ореста після убивства матері) і має відношення не до героя, а до глядача.

Позиція Аристотеля стає ще прозорішою в іншій його праці, згадуваній вище – «Політиці», на сторінках якої він недвозначно зіставляє театральні видовища й нікчемні розмови: «Отже, оскільки ми забороняємо нікчемні розмови в державі, то, очевидно, не можна допускати в ній виставлення непристойних картин чи сороміцьких вистав. Таким чином, начальники нехай подбають про те, аби жодна картина чи статуя не являли собою показу чогось безсоромного, за винятком хіба тих випадків, коли закон допускає такі непристойні моменти під час святкування культів певних божеств. Складати належні почесні закон, врешті, дозволяє лише тим особам, які досягли певного віку, причому і за себе, і за дітей, і за дружин. Закон повинен також заборонити юнакам бути присутніми в ролі глядачів на виставах ямбів

і комедій до тих пір, поки вони досягнуть віку, коли їм дозволено буде брати участь у сисигіях, сидячи разом з іншими. І вони, далєбі, зможуть бути учасниками цього, і в такому випадку можна сподіватися, що одержане до того часу виховання зробить їх несприйнятливими до шкоди, яка заподіюється від таких видовищ. Тепер ми говоримо про все це побіжно; згодом треба буде підійти до цього питання уважніше й точніше визначити: чи не слід узагалі заборонити (молоді) відвідини театру; коли ж випустити його з уваги, то (подумати), яким чином оминуть суперечливі моменти, що постають перед нами в цьому питанні» [18, 211]. Ще прозоріше пролунала ця ж думка у Платона, коли він писав про катарсис, розглядаючи фізичні вправи, лазні, а головне – вживав термін майже в орвеллівському значенні: «очищення думок», тобто «усунення думок», «очищення від думок».

Не будемо, однак, надто суворо ставитися до Аристотеля та його запопадливих естетичних суджень. Нагадаємо, що контекстом, у якому писалася його «Поетика», як і за часів трьох великих трагіків, залишалися падіння черепак з неба та інші політичні забавки (остракізм, цикута тощо), отож, не лише драматурги мусили виявляти обережність, а й філософи. Невипадково ж Еліан розповідав про обережність Аристотеля таке: побоюючись «демократичного» суду, Аристотель утік з Афін і на запитання якогось чоловіка про Афіни відповів, натякаючи на сикофантів, що вони (чи то Афіни, чи то сикофанти) надзвичайно гарні; коли ж здивований чоловік запитав про причини, які примусили філософа залишити Афіни, Аристотель відповів, що хотів врятувати своїх співгромадян від другого злочину перед філософією (першим злочином він вважав страту Сократа) [239, 39]. Сприймаючи «Поетику» крізь призму цих обставин, ми маємо шанс краще зрозуміти її.

Окремі висловлювання, що дозволяють скласти уявлення про античну трагедію, ми зустрічаємо й у інших античних філософів. Так, Горгій казав, що у трагедії «правильніше примусити повірити в обман, ніж не примусити; і той, хто піддався обманові, мудріший за того, хто не піддався; [...] обманутий мудріший, адже отримувати насолоду є ознакою чутливості» [77, 51]. І далі: «Під час створення трагедії й творів живопису найкращим буває той, хто шляхом найбільшого обману створює речі, подібні до речей достеменних» [77, 51-52]. Ці висловлювання свідчать про остаточний відхід трагедії від релігійного культу.

Непрямим свідченням, яке дозволяє скласти уявлення про вимоги й критерії оцінки вистав афінянами, є історична динаміка видовищ і громадських розваг протягом V ст. до Р.Х. У процесі трансформації державного культу містерії поступово перетворилися на трагедії, котрі, у свою чергу, також стали змінювати своє функціональне призначення – замість «одноразової» офіри богів, їх стали виконувати вдруге. Нарешті драматург Агатон (Agathon, бл. 448-397 рр. до Р.Х.), на стилі й мові творів якого позначився вплив софістів, включив у видовища не пов'язані із сюжетом вставні хорві пісні і, очевидно, перший створив трагедію, фабула і персонажі якої не були пов'язані ні з міфом, ні з історичними подіями («Антефс») – він почав писати твори на вигадані сюжети з вигаданими дійовими особами.

У ці ж часи з'явилися й вентрологи (черевовіщунки), мистецтво яких високо оцінив у своїй «Республіці» Платон. Однак ледве перший відомий вентролог Еврикл устигнув прославитися, як жанр опинився в руках жерців; в Афінах навіть була створена секта евриклідів, послідовників Еврикла; припускають, що, використовуючи вентрологію, жерці імітували діалоги з богами – відповіді богів на запитання жерців.

Наприкінці V ст. до Р.Х. комедія чи то надто стала псувати кров афінським можновладцям, чи то й справді остаточно втратила будь-який сенс, принаймні відомий афінський політик Агірій виступив з пропозицією скоротити державні премії для комедіографів і акторів, що виконували комедії.

Своє значення втратили й самі змагання. Так, Плутарх описує політику Нікія, котрого, можливо, не лише «за хитання в політичних поглядах», а й за театральність поведінки, було прозвано «Котурном»: «Він оплачував театральні вистави, гімнастичні змагання та інші заходи, затьмаривши в цьому усіх своїх попередників і сучасників. З його пожертв богам ще й досі стоїть на Акрополі статуя Паллади, яка вже втратила позолоту, і побудований на священній ділянці Діоніса храм для зберігання триніжків – нагород для хорегів. Адже як хорег Нікій одержував нагороди часто і жодного разу не зазнав поразки. Розповідають, що під час однієї вистави роль Діоніса грав його раб – красень, високий на зріст, ще безбородий. Афінянам дуже сподобався його виступ, і вони довго плескали в долоні, а Нікій, підвівшись із місця, сказав, що гріх тримати в неволі тіло, присвячене богу, і відпустив

юнака на волю. Згадують і про його щедрі й гідні бога Аполлона дари для острова Делосу. Річ у тім, що хори, які відправлялися різними містами для виконання гімнів на честь бога Аполлона, причалювали як попало і де попало, юрба острів'ян зустрічала їх тут же, при кораблях, і одразу прохала їх співати без будь-якого порядку. Хористи з поспіху виходили на берег безладно, клали на свої голови вінки й переодягалися – усе це робилося поквапом. Коли священне посольство афінян повів Нікій, то він разом із хором, жертвними тваринами та іншим вантажем висадився на Ренії. Уночі він через невелику протоку між Ренією й Делосом перекинув міст, який виконаний був задалегідь в Афінах за відповідними розмірами, чудово позолочений, розмальований, прикрашений вінками й килимами. На світанку Нікій повів через міст урочисту процесію з хором у пишному вбранні, який співав гімн на честь бога. Після жертвоприношення, змагань і пригощання він поставив як дар богові мідну пальму і присвятив йому земельну ділянку, яку купив за десять тисяч драхм. Прибутки з неї делосці мали витратити на жертви й пригощання, а звертаючись до богів із молитвами, бажати Нікію силу-силенну благ. Це було записано на плиті, яку Нікій залишив, немов сторожа свого подарунку, на Делосі» [176, 65].

Врешті афінський театр перетворився на місце для бенкетів. «Коли Антоній був у Афінах, він спорудив напоказ у театрі підмостки, увиті зеленню, неначе для вакханалій, і вони обвішані були тимпанами, оленячими шкірами та іншими діонісійськими атрибутами. Лежачи там з ранку, Антоній пиячив з друзями, слухаючи співаків, запрошених з Італії. Подивитися на це видовище греки збиралися звідусіль [...]. Відтоді він звелів, щоб в усіх містах називали його Діонісом. А імператор Гай, прозваний Калігулою [...], не лише називав себе Діонісом, а й убирався, неначе Діоніс, і у такому вигляді правив суд» [20, 197].

З усього цього можна дійти висновку, що театр у греків не мав раз і назавжди визначеної функції. Зміна призначення вимагала, у свою чергу, й зміни засобів виразності. Так політика визначала зміни у поезиці. Спочатку, – писав Й.Гете, – цей театр виступав «як інтермеццо богослужіння, далі, ставши урочистою частиною політики, трагедія показувала народові великі діяння батьків, чистою простотою досконалості пробуджуючи у душах велич почуттів» [56, 336].

## 1.5.2. БОГ З МАШИНИ

«**Т**еатральна умовність, – зробила якось доволі глибоке, хоча й дискусійне зауваження мадам Жермена де Сталь, – нерозривно пов'язана з аристократичною формою правління» [198, 315]. Дискусійність цього положення в одному лише слові, яке видає аристократичний родовід авторки. Проте у висловлюванні є важливіший загальний аспект, який встановлює нерозривний зв'язок між театральною умовністю й претензією на будь-яку форму панування. Адже й саме «правління, – писав Теодор Моммзен, – являє собою найкраще видовище» [152/4, 186], точніше, систему політичних видовищ, оскільки кожна доба залишає після себе не серію окремих драм, а цілісний сценарій, який вводить конкретні події у певний символічний контекст [214, 27]. Сукупність видовищ, які здійснюються за цими сценаріями, утворює Театр Влади, ігри якого окреслюються не лише у «головних державних діях», котрі виставляються на перших сценах держави, але – у найширшому сенсі – у театральності й театральній культурі доби, спрямованій на творення, прикрашання й легітимізацію її, влади, образу. Звідси – культ шляхетних предків і героїв, звідси ж – гасла численних національних відроджень («усвідомлення власного минулого», «спогад про власну велич»), а головне – активний процес творення у публічному й побутовому житті «жанрів поведінки», її сюжетів і нових життєвих амплуа.

У своїх витоках театральність завжди спирається на сакральний міф, тобто на оповідання про божественних істот, у дійсність існування яких народ вірить. Це «взірцева модель», «священна історія», головна подія, що сталася «на початку часу». Основою сакрального міфу може стати хто і що завгодно, про це, зокрема, свідчить динаміка вживання прикметників «святий», «свята», «святе» у трагедіях Еврипіда, де священними називаються не лише атрибути культу і законодавчі акти, а й Аргос, батько та його ложе, бенкет на честь сільських німф, вівтар, вогонь, вода, вуста, гай, дворище, день «місткого кубка», жбан, жертва, закон, Зевсів трон і весь священний рід богів, земля Феба, клятва, кумир, лавр, місто, мовчання, намет, Нерей дочка, ниви, ніжної флейти звуки, ніч, обряд, олива, палати, пам'ять, підніжжя, пов'язки бога, поріг, всім еллінам священне право, ризи, Саламін, смолоскипи танцю царя Діоніса, сором, стіни Паллади, судилище, схили, таємниця, танець, тирс, Троя,

труна, узбережжя, узи крові, Фиви, хвилі Диркеї, хоровод і нарешті, – Царя священна воля. Проте Аристофан підкреслює й ту різницю, що існує між богами Есхіла та Еврипіда. У комедії «Жаби» Діоніс, звертаючись до Есхіла й Еврипіда, каже: «Моліться й ви обидва перед іспитом». Есхіл урочисто молиться Деметрі, Еврипід – Ефірові.

На усі ці міркування, звісно, можна дотепно зауважити, що, мовляв, за такою логікою, що завгодно може стати сакральним, хоч би й дощ. Однак, яким би безглуздим не видавалося подібне твердження на перший погляд, відповідь на цю дошкульну репліку може бути лише ствердною – так, і дощ може стати сакральним. Але лише за деяких умов: коли залежність людини від опадів буде усвідомлена як містичні стосунки між підлеглим і владою, а епічний сюжет про останню істину (дощ) буде відтворений у формі інсценізації низкою атракціонів. Таким міг би стати, а можливо, й став для давніх греків сюжет про Зевса, покровителя дощу. Сакральним атракціоном міг стати й епізод з п'єси Аристофана «Хмари», коли Стрепсіад пояснює, що дощ буває тоді, коли Зевс мочиться крізь решето. Або – Даная, котра завагітніла від Зевса, який з'явився до неї саме у вигляді золотого дощу. Так само має безпосереднє відношення до дощу і винуватець народження трагедії – Діоніс, серед імен якого у давнину було і «Гієс» – «той, що посилає дощ». Такі ж сакральні передумови для народження театральності мали й давні римляни, котрі вшановували *Lapis manalis* (камінь предків), який мав магічний вплив на дощ. Зрештою, такі видовища були й у давніх китайців, які, відчуваючи потребу у дощі, влаштовували процесію з драконом. Подібна – містерійна, сказати б, поведінка – може виявлятися у звичайнісінькій побутовій дії, однак, підкреслимо, у дії богів.

Попри відмінності між Іграми Влади різних часів і народів, існує ознака, що вирізняє їх з усього масиву театральних видовищ. Це настанова Ігор Влади на жертвоприношення, офіру богам. Пропагуючи жертву, Ігри Влади оспівують її й навіюють глядачеві жертвовність як емоційний стан. Жертва без сакрального символу – це брутальне вбивство, насильство, сваволя, злочин. Убивство із сакральним обґрунтуванням – це жертва, котру й здійснює «священний кухар» – жрець. Демонструючи «сакральне» і закликаючи до «сакральної» жертви, замовники «священних заходів» спираються на створені ними «дива» – надприродні, непідвладні людині

атракціони, демонстрація яких, балансує між «містерійним» і кітчевою «пропагандою», опредмечує театральність і виявляє сакральність. Саме тому родзинкою античного видовища був не міфологічний сюжет, добре відомий грекам за різноманітними переказами, а богоявлення; пізніше, у християнстві, воно дістало назву *Visio Beatifica* (лат. – бачення райського блаженства; термін цей був уведений для позначення найвищої мети християнського існування; з точки зору історії релігій, пише К. Керенї, можна говорити про *Visio Beatifica* і у зв'язку з поганськими містеріями [105, 114]). Ці богоявлення здійснювалося за допомогою спеціальних машин (*Deus ex Machina*) – бог з'являвся на гераносі або теологоні (піднімально-літальні машини) у супроводі броїтіону й керауноскопіону (пристроїв для імітації грому). Причому якщо у трагедіях Есхіла герої лише посилаються на богів (за винятком «Прометея закутого», де вже у пролозі з'являються слуги Зевсові – Влада, Сила й бог-коваль Гефест, і трагедії «Евменіди», де діють Афіна й Аполлон), а у Софокла боги з'являються у пролозі трагедії «Аякс» (Афіна), у пролозі «Слідопитів» (Аполлон), в уривку «Немовля Діоніс» (Зевс і Діоніс), то у найпізнішого з трагіків, Еврипіда, богам належать найвигідніші партії: «Алкестиди», власне її пролог, починається з вихваляння Аполлона («Я здолав кіклопів». «З підземних богів посміялись надумав?» – запитує його демон смерті Танатос); трагедія «Вакханки» починається з вихваляння Діоніса; «Гіпполіт» – з прологу Афродити («Величним є ймення поміж смертними моє»); «Іфігенія в Тавриді» завершується появою Афіни (вона зупиняє Фоанта, який хотів «невідкладно взятися» за виконання своїх задумів, і «переконує» його зупинитися й виконати її повеління); «Орест» завершується появою «у вишині» Аполлона (він зупиняє дію і дає накази); трагедія «Троянки» починається з прологу Посейдона та Афіни. Очевидно, ця динаміка пов'язана не з поступовим підсиленням сакрального начала, а навпаки – із підсиленням театрального елементу. Якщо в Есхіла трагедія переважно розповідається, то в Еврипіда вона вже більше показується – з акцентом на богоявленні, яке сприймалося греками з дитячою наївністю. Адже серед греків, як свідчить Павсаній, було чимало тих, які «усе, що вони у дні дитинства чули в хорах і трагедії, вважали істиною» [161/1, 26].

Процес зародження грецького театру починається з привласнення державою свята Діонісій, після чого головною



й найпривабливішою частиною цього «сільськогосподарського фестивалю» стають театральні вистави. За правління Перикла відбувається найвищий розквіт театального мистецтва і, врешті, за Александра Македонського, – занепад.

Хоча це й суперечить сталому уявленню про те, що давньогрецький театр був народжений у колиці демократії, тобто «позитивне» в одній сфері життя мусить притягувати «позитивне» ж у сфері іншій, але відповідає реальним фактам: за час існування грецького театру античний поліс пройшов декілька етапів – він знав і тиранію, і «демократію», і «олігархію». Звісно, було б спокусливо знайти «позитивний зв'язок», виявивши залежність між особливостями політичної системи й розвитком театального мистецтва. Однак такої прямої залежності в історії ми не виявляємо.

Хоча давньогрецький театр був народжений тиранією, проте плоди його найвищого розвитку збирала, нехай і відносна, а все ж «демократія». Тому набагато більше значення у визначенні тієї соціальної ролі, яку відіграв театр у житті античного полісу, слід віддати ідеології панеллінізму, сформованій, головним чином, під час греко-перських війн, про що красномовно свідчать драматичні твори, починаючи з трагедії Есхіла «Перси». Врешті й інші сюжети давньогрецьких авторів можуть бути інтерпретовані саме крізь призму протиставлення «богобраного» народу Еллади й «нікчемних варварів», Афін та інших полісів (як це відбувається, приміром, у трагедії Софокла «Едіп в Колоні», де афінський цар Тезей дав Едіпові притулок, захистивши його і його дочок від спроб фиванців знову захопити його; так само у трагедії «Благальниці» Еврипіда засуджуються порядки ворожої Афінам Спарти; у трагедії «Вакханки» Еврипід зображує боротьбу Діоніса за впровадження культу Діоніса в Фивах і нерозважливність тамтешнього царя Пентея).

Що ж до занепаду давньогрецького театру, то однією з причин його стала остаточна втрата греками віри в патріотичну ідею і зміна ставлення до влади, що було зумовлено конкретними політичними обставинами, які окреслилися під час Пелопоннеської війни: з'явилися апатія й збайдужіння, а політичну активність громадян влада мусила штучно підігрівати жалуванням за «громадянську активність», в той час як проти політичного індивідуалізму знатних і заможних людей усе частіше застосовувалися репресивні заходи.

## 1.6. ЕЛЛІНІСТИЧНИЙ ТЕАТР

Згадаймо свідчення про характер давньогрецьких видовищ, що його залишив наприкінці IV ст. до Р.Х. у своїй «Політиці» Аристотель: «Оскільки ми забороняємо нікчемні розмови в державі, то, очевидно, не можна допускати в ній виставляння непристойних картин чи сороміцьких вистав, за винятком хіба тих випадків, коли закон допускає такі непристойні моменти під час святкування культів певних божеств. Закон повинен також заборонити юнакам бути присутніми в ролі глядачів на виставах ямбів і комедій. Згодом треба буде підійти до цього питання уважніше й точніше визначити: чи не слід узагалі заборонити (молоді відвідини театру)» [18, 211].

Якщо поставитися до цього уривку не лише як до взірця спонукального жанру, але як до свідчення сучасника давньогрецького театру, то впадає в око спочатку виокремлення поняття «сороміцького» у структурі «сакрального», а потім і протиставлення цих двох понять. За часів Аристотеля театр, очевидно, вже втратив релігійну функцію, внаслідок чого у нього й з'явилася «почуття сорому» і «сороміцьке» у ньому стало усвідомлюватися окремо від культового. У IV-III ст. до Р.Х. з'являються нові тенденції: до об'єднання драматичних і атлетичних змагань [103, 34], до влаштування у театрі півнячих боїв тощо (щоправда, звичай влаштовувати півнячі бої Еліан пов'язує з Саламінською битвою 480 р. до Р.Х., він пише: «Після перемоги афінян над персами було ухвалено щорічно протягом дня влаштовувати у театрі півнячі бої», позаяк ці бої нібито підняли дух афінських воїнів перед Саламінською битвою [239, 24]).

Потужний сплеск інтересу до діонісійських ігор характеризував правління Александра Македонського, який, намагаючись ствердити ідею еллінізму, влаштував 326 р. до Р.Х. весілля Заходу й Сходу. Суть цієї акції полягала в тому, щоб одружити дівчат зі Сходу з юнаками із Заходу. З нагоди цієї видатної, з точки зору міжнародної політики, події під час Великих Діонісій були дані драматичні агони, серед яких і драма сатирів «Агін», написана нібито Піфоном. У п'єсі висміювалася втеча кульгавого скарбника Гарпала, який виявився казнокрадом. Сам Александр під час урочистостей, що тривали протягом тижня, беручи участь у «паратеатральних» забавах, удавав із себе Діоніса, змінивши при цьому не лише форми, а й мету видовища.

За доби еллінізму з'явився й інший новий звичай – виставляти на кону не тетралогію і навіть не трагедію, а

лише окремі сцени або монодії. Це нововведення приписується афінському акторові IV ст. до Р.Х. Неоптолемові, який вперше виконав арію з трагедії на бенкеті у Філіпа Македонського.

У III ст. до Р.Х. на театрі стали показувати також ілюзійні вистави – «диводії» («*thautatoroince*») у виконанні «диводілів» («*тавматургів*»), які на очах у глядачів створювали привидів (нерідко з пропагандистською метою), із рота видували вогонь і виливали цілі водоймища.

Відомі були також «видовища автоматів» («*епідейкис*») – нерухомих і заводних.

Ще з V ст. до Р.Х. дістали поширення пишні драматичні видовища, що влаштовувалися не лише під час державних свят, а й під час урочистих поховань воїнів. Влаштовуючи ці змагання, розпорядники змагалися між собою у пишноті.

У III ст. до Р.Х. у театрах здійснювалися й інші відправи: нагородження законослухняних громадян за видатні вчинки, здійснені протягом року і т.ін. Так, у Херсонеському декреті було сказано таке: «Гераклід, син Парменонта, запропонував: оскільки Сирійок, син Геракліда працюючю описавши, прочитав, і про відносини до царів Боспору розповів, і колишні дружні відносини з містами досліджував відповідно до чеснот народу, – то щоб він одержав гідні почесні, так ухвалить рада і народ похвалити його за те, і симмнамонам увінчати його золотим вінком у Діонісії, на двадцять перший день, і буде проголошено: «Народ вінчає Сиріска, сина Геракліда, за те, що він описав колишні дружні стосунки з містами й царями досліджував правдиво». Написати симмнамонам на кам'яній плиті народну постанову і виставити у храмі Діви; понесені ж витрати видати відповідно до рішення скарбникові священних сум. Це ухвалено радою й народом місяця на десятий день» [8, 457].

У середині II ст. до Р.Х. театральні змагання стали влаштовувати вже не лише під час Великих Діонісій, а й під час деяких інших загальноеллінських свят – приміром, під час свята Муз у Феспіях, свята на честь Гери на Самосі, під час свята Харитесії в Орхомені та ін. Однак усе частіше вони присвячуються тепер не богам, а правителям: на Делосі були засновані свята з театральними видовищами на честь Антигона, Деметрія й Птоломея; в Афінах – щорічні агони, процесії й жертвоприношення на честь Антигона і Деметрія; 293/2 р. до Р.Х. Міські Діонісії в Афінах були об'єднані зі святом на честь Деметрія. Правителі неначе змагалися між собою у винайденні нових свят. Лише за період 280-217 рр. до Р.Х. було засновано чотири свята Птоломейми і шість Антигонідами. Скинувши міфологічне вбрання, театр оголив своє ество.

## **II. СВЯЩЕННІ ІГРИ ДАВНЬОГО РИМУ**



## II.1. БОГИ РИМУ

### II.1.1. ЗАСНОВНИКИ: РОМУЛ І НУМА

«Віддавши данину богам, Ромул скликав натовп на збори і дав йому закони, – нічим іншим, окрім законів, не міг він об'єднати його в єдиний народ» [129/1, 16], – писав Тит Лівій про легендарного засновника Риму. Проте не лише закони об'єднують народи. Ромул установив також календар (букв. – книгу записів боргів), в якому фіксувалися основні римські свята й жертвоприношення. Зокрема, це були Матроналії (Calendae Femineae, на честь жінок, що сприяли закінченню війни), Карменталії, Луперкалії та ін. За більшістю цих свят стояли історичні перекази, легенди і байки. Так, вважається, що найперший храм Карменти був побудований римськими матронами; є розповідь про те, як сенат заборонив жінкам їздити на візках із запряжкою, у відповідь на це вони домовилися чоловіків до себе не підпускати й дітей не виношувати, доки чоловіки не отямилися й не поступилися їм. Коли після цього народилися діти, щасливі й багатодітні матері збудували храм Карменти.

Установлені Ромулом священнодійства були спрямовані не лише на вирішення релігійних завдань. Так, коли у Римі, через відсутність молодих дівчат, постала, висловлюючись сучасною мовою, демографічна проблема, Ромул використав релігійні ігри з політичною метою і ця подія увійшла в історію під назвою «викрадення сабінянок». Він же здійснив перший тріумф [177/1, 31-33].

Наступник Ромула, Нума Помпілій, також уміло маніпулював релігійними почуттями римлян, використовуючи їх для здійснення своїх політичних планів. Граючи на забобонах, він навіть удавав, що по ночах злягається з богинею Етерією, за наказами якої здійснює священнодійства і призначає кожному богові окремих жерців. Він вигадав казочку про кохання до нього якоїсь чи то богині, чи то гірської німфи, про таємниче спілкування з нею і про близькі стосунки з музами, від яких він буцімто отримував більшість своїх пророцтв; одну музу він наказав римлянам вшановувати більше за інших, він називав її Тацитією, тобто мовчазною, німою. Упорядковуючи систему римських культів, свят і забобонів, Нума виправив календар

(щоправда, не дуже точно); так, якщо за царювання Ромула місяці не мали ні певної кількості днів, ні певного порядку, то Нума обрахував, що різниця між місячним і сонячним роком становить одинадцять днів; врахувавши це, він наказав щодвароки вставляти у лютому вставний місяць «мерцедоній»; він змінив також порядок місяців – березень, перший місяць календаря, став третім місяцем, січень – першим, лютий – другим і т.ін. Нума ж заборонив римлянам зображати богів у вигляді тварин або людей (через це, можливо, і релігійний тип театру постати у Римі не міг). За давнім переказом, під час правління Нуми з неба впав щит, навколо якого потім і виросло свято освячення зброї Армілюструм (Armilustrum), яке влаштовувалося 29 жовтня й супроводжувалося жертвоприношеннями й урочистою процесією, котра проносила священний щит – Ancile. Ця процесія стала одним із перших сакральних видовищ Риму. Нумі приписують також установлення посад первосвящеників, «понтифіків», першим із яких сам він і був. Верховний понтифік був неначе інтерпретатором волі божества, пророком, або верховним жерцем; він здійснював контроль над державними й приватними жертвоприношеннями, стежив за виконанням релігійних правил, а також за жрицями римської богині домашнього вогнища й родинного життя Вести (Vesta) – весталками, які відігравали надзвичайно велику роль у політичному житті Риму.

Жрицями Вести обиралися дівчата від шести до десяти років, які не мали фізичних вад, належали до найаристократичніших родин і мали живих батьків. Великий понтифік призначав весталок жеребкуванням; обрані переставали належати батькам і одержували заступництво верховного понтифіка. Весталки давали обітницю цнотливості, якої мусили дотримуватися протягом тридцяти років перебування на службі Вести. По закінченні цього терміну вони поверталися до своїх родин і мали право вийти заміж. Весталки носили довгі білі туніки й пов'язки на головах; при жертвоприношеннях вони закривали обличчя. Їхнім обов'язком було пильнування священного вогню й підтримування порядку в храмі. Керувала ними старша весталка, котра одержувала накази від верховного жерця. Карав різками весталок за різні вчинки сам верховний понтифік. У деяких випадках винуватицю роздягали у темному місці й накидали на неї простирadlo з тонкої тканини. Ту, що порушила обітницю незайманості,

закопували в яму живцем. Під землею влаштовували маленьке приміщення з входом зверху, куди клали постіль, ліхтар із вогнем, невеличку кількість їжі. Винуватицю саджали у наглухо закриті й перев'язані ремінням ноші так, щоб не чути її голосу, і несли крізь мовчазний натовп, що збирався на форумі. Коли ноші приносили на місце, раби розв'язували ремінці, верховний жрець читав таємничу молитву, простягав перед стратою руки до неба, наказував підвести порушницю, ставив драбину у підземелля й разом з іншими жерцями йшов геть. Весталка спускалася у підземелля, драбина піднімалася, отвір засипали землею й місце страти рівняли із землею. За переказом, Нума посвятив у весталки спочатку двох дів, Геганію і Веренію, потім Канулею й Тарпею. Сервій додав до них ще двох і ця кількість залишалася незмінною. Нума надав весталкам неабиякі права: коли вони виходили, їх супроводжував ліктор; якщо вони випадково зустрічалися зі злочинцем, якого вели на страту, йому залишали життя (весталка лише мусила поклястися, що зустріч була випадковою); під час усенародних ігор весталки сиділи на почесних місцях. За переказом, Нума збудував також храм Вести для збереження негасимого вогню. Установивши посади жерців, цар збудував поблизу храму Вести Регію – царський палац, де він здійснював жертвоприношення й вчив жерців. Щороку 9 червня у Римі справлялися Весталії – свято Вести.



## II.1.2. ВІЧНЕ МІСТО

Римська релігія, – писав Гегель, – «являла собою абсолютно прозаїчну релігію обмеженості, доцільності й користі», тому, «розглядаючи римський світ, ми не знаходимо в ньому конкретно духовного, наповненого всередині себе життя; ми не знаходимо тут вільного життя, радості з приводу чогось теоретичного; це лише практично збережене безжиттєве життя» [51/4, 367]. У порівнянні з грецькою, у римській релігії й справді вражає бідність фантазії, схематичність міфологічних образів, однак не будемо надто суворо судити римлян, адже за «бідною уявою» приховується інше: істотна відмінність системи цінностей. І тут дає про себе знати відмінність, про яку писав Платон: «Небезпечно вшановувати оспівуванням і гімнами живих людей, доки вони не пройдуть увесь свій життєвий шлях і не увінчають його прекрасним завершенням» [170, 254]. Римляни, судячи з їхньої тріумфально-апофеозної практики й способу застосування сакрально-видовищного ресурсу під час проведення виборів, дотримувалися іншої точки зору.

Примхлива естетична орієнтація давніх римлян визначалася передусім особливістю релігійного культу, котрий визначав характер їхніх видовищ. Однак, починаючи ж із правління Цезаря, який отримав перший апофеоз у Римі, культ імператорів поступово витіснив і підпорядкував собі усі інші культу. Так, під час громадянської війни як боги стали вшановуватися Секст Помпей і Антоній. Після смерті був обожнений Цезар (на його честь була встановлена колона, біля підніжжя якої влаштовувалися жертвоприношення). Нарешті, ще за життя Августа, з 27 р. до Р.Х., йому почали ставити святилища, а з 9 р. до Р.Х. – назвали богом. Наступники Августа поширили культ влади по всій державі. Поклоніння статуям імператорів, як і офіційне відзначення їхніх днів народження, стало обов'язковим; навіть під час свят на честь богів у процесіях носили зображення імператора, що унаочнювало підміну *sacrum*'у. Калігула взяв собі титул *Dominus* (Господь, Господар). Веспасіан, помираючи, виголосив: «*Deus Fio*» – «Я стаю богом». А Каракала відкрито сміявся над обожненням убитого брата («*Sit Divus, Dum Non Sit Vivus*») – «Нехай краще буде богом, аби не залишався живим». Свого апогею культ імператорів досяг за правління Діоклетіана. З іншого боку, як зауважував Ф.Зелінський, для римського світогляду значно більшою мірою, ніж для греків, був

характерний принцип актуальності, який виявлявся в усьому – і в політичних заходах, і у видовищній практиці. Втім, принцип «своечасності» (тобто відповідності часові) І. Анненський убаचाє і в греків [5, 92]. Щоправда, якщо для давнього елліна, – зауважує Анненський, – усяке ремесло було мистецтвом, то для римлянина навпаки – усяке мистецтво було ремеслом [5, 33]. Не слід, однак, протиставляти греків і римлян, називаючи одних «піднесеними» й «вишуканими», а інших «брутальними» й «примітивними»; пошукаймо краще те спільне, що їх об'єднує, й відмінне, що відрізняє їх. Попри різницю у засобах «вожді» Греції і Риму мали майже однакові цілі і лише пристосовувалися до естетичних запитів і очікувань своїх співгромадян. Грецькі філософи, оратори й поети очікувала на одні розваги, римські воїни й розбишаки – на інші.

На відміну від споглядальних греків, які поетизували своїх богів, ставлення до релігії з боку римлян нагадує радше ділові стосунки бізнесових партнерів. Будь-який приватний або громадський захід – війну, будівництво храму або придбання землі, судовий розгляд або орендний договір – римляни погоджували з волею божества, торгувалися з ним, неначе підписуючи угоду. На подібних засадах трималися й стосунки римлян із владою, основними елементами якої були цар (*rex*), сенат (*senatus*) і Народні збори (*comitia curiata* або *comitia calata*).

Цар був верховним владикою держави і в його руках зосереджувалися усі функції державної влади. Він був верховним головнокомандувачем, охоронцем внутрішнього порядку й гарантом захисту інтересів народу перед богами. Як полководець він розпоряджався військовими силами народу і призначав командирів; як охоронець внутрішнього порядку він мав право суду й покарання над усіма громадянами, аж до винесення смертного вироку; як верховний жрець він стежив за здійсненням загальнонародних жертвоприношень і т.ін., тобто узгоджував інтереси богів і народу. Право спілкування з богами новообраному правителеві надавала особлива церемонія присвяти – *inauguratio*.

Сенат початково складався з усіх родових старійшин, однак із посиленням царської влади став призначатися правителем: виконуючи функцію дорадчого органу, він обговорював за пропозицією правителя різні питання, подаючи свої висновки (*senatusconsulta*) і рекомендації.

Народні збори, тобто збори всіх здатних носити зброю повноправних громадян (патриціїв), скликалися з ініціативи

правителя, який вносив свої пропозиції, які, зазвичай, не дебатувалися, а лише приймалися або відхилялися відкритим голосуванням. Після смерті правителя – у момент міжцарів'я (*interregnum*) верховна влада в державі переходила до сенату, який обирав зі свого середовища десять чоловік (*interreges*), які по черзі керували державою і намічали кандидата у царі, якого черговий *interrex* пропонував Народним зборам.

Відокремлюючи світське право (*jus humanum*) від права божественного (*jus divinum*), чималу кількість різноманітних порушень, до яких було байдужим світське право, римляни вважали порушеннями релігійними і за вироком сакрального суду могли накласти на винуватця те або інше, іноді дуже істотне, покарання. Так, наприклад, відносини клієнта до патрона стояли винятково під захистом сакрального права: невиконання патроном своїх обов'язків стосовно клієнта призводило віроломного патрона до найвищого покарання – «*sacer esto*»: він був приречений на помсту богів і тому оголошувався поза законом.

Тлумачення сакральних значень вимагало значних теологічних і юридичних знань, сконцентрованих у жрецьких колегіях, серед яких центральне місце посідала колегія понтифіків, яка зосереджувала знання й збереження сакрального права, правил і прийомів тлумачення, історії юридичних прецедентів тощо. Понтифіки були своєрідною наглядовою радою, що стежила за усіма культурами. В останні роки існування республіки колегія понтифіків складалася з п'ятнадцяти членів – фламінів (*Flamines Minores*), верховного жерця (*Rex Sacrorum*), котрий здійснював найголовніші жертвоприношення, і трьох помічників понтифіків (*Pontiffices Minores*). Головою колегії був великий понтифік (*Pontiffices Maximus*). Окремо виділялася посада розпорядника бенкетів (*Epulones*).

У римських жерців розвивалася різнобічна письменницька діяльність, результатом якої стали книжки понтифіків: *Libri Pontificum*, в яких був викладений ритуал, священне право і тлумачення; *Commentarii Pontificum*, що склалися з постанов (*Decreta*) і висновків із нагоди різних прецедентів для майбутнього (*Responsa*); *Annales Maximi* (хроніка найголовніших подій); *Fasti* (частина календаря, в якій були визначені дні засідань і рішень суду, перелічені свята, ігри); в *Indigitamenta* зберігалися священні формули, звернені до богів тощо.

Однією з найголовніших релігійних відправ, якою опікувалися понтифіки, було жертвоприношення, що називалося

«божою трапезою» (*Lectisternium*) і вперше було влаштоване 399 р. до Р.Х. На площі виставляли три ложа для Аполлона й Латони, для Геракла й Артеміди, для Гермеса й Посейдона. На цих ложах лежали боги і їм подавали пригощання. Іншою важливою відправою були суплікації – спільні молитви.

Ні публічне право, ні справи політичні не були вільними від різноманітних сакральних впливів, серед яких найбільше значення мали *auspicia* (релігійні гадання), котрі здійснювалися перед початком будь-якого важливого акту – як кожен окремих громадянин, так і вся держава через представників влади намагалися довідатися про волю богів перш, ніж наважитися на той або інший захід.

Авгури здійснювали ледве не найголовніше сакральне дійство держави – інавгурацію (від *Inauguratio* – початок). Спочатку інавгурація була потрібна царям, якщо вони бажали бути законно зведеними на престол, а згодом і державним жерцям (*Sacerdotes Populi Romani*). Якщо жрець складав із себе жрецькі повноваження, йому була потрібна так звана ексавгурація. При закладці храму або якого-небудь важливого спорудження (наприклад, у Римі – курії, ростри) також потрібна була інавгурація, а для скасування її була потрібна ексавгурація. Тому й не дивно, що патриції у своїй боротьбі з плебеями дуже цінували цю колегію і найдовше чинили опір втронненню в неї останніх.

Установою, компетентною у сфері міжнародних стосунків, була колегія феціалів.

Формально носієм державного верховенства і державної «величі» (*majestas*) римського народу вважався Його Величність Римський Народ, порушення прерогатив якого кваліфікувалося як «образа величі» (*crimen laesae majestatis*).

Підтримкою «Величі Римського Народу» служиві «римський міф», у ролі творців якого виступали жерці з патриціанських родів, історики, поети (зокрема, родоначальник римського епосу Квінт Енній), в результаті колективних зусиль яких і постало уявлення про Рим як місто, обране богами для великої місії («Держава римлян розмірами й щастям вирізнялася поміж усіх завдяки поміркованості й умінню враховувати обставини», – писав Аппіан Александрійський [11, 10]). Це була політична міфологія, зосереджена навколо свого сакрального центру, яким на землі завжди є політична влада. Відповідно й усі римські царі виступали як герої, що послідовно й раціонально облашто-

ували соціально-політичне життя співгромадян. Так, на основі складених жерцями календарів (фаст) і створених першими поколіннями істориків літописів (анналів) поставав величний образ Римського народу, який став над іншими завдяки своїй непохитній енергії, непереможній стійкості та іншим якостям, які мушили б засвідчити його богообраність. Невід'ємною частиною «римського міфу» були боги – заступники Міста на сімох пагорбах. Істотну роль у римському міфі відігравала ідея про залежність покладеної на Вічне Місто місії правити народами від нерозривного зв'язку з минулим, наслідком чого стала особлива увага до найважливіших подій національної історії. Внаслідок цього неабияке ідеологічне «навантаження» лягало й на постійно змінюваний календар. Знаходив римський міф підтримку й у цивільному законодавстві: так, починаючи від правління Августа, право римського громадянства надавалося з величезною розбірливістю, що, звісно, сприяло авторитетові «обраного богами» народу. Зміцненню римського міфу за часів імператорів сприяла й відсутність політичної опозиції. «Римська імперія, – писав Гіббон, – обіймала цілий світ, і, коли вона підпадала під владу однієї людини, увесь світ перетворювався на надійну й жахливу в'язницю для його ворогів. Жертва імператорського деспотизму чекала на свою долю у мовчазному відчаї. Опір вів до загибелі, а втеча була неможливою. «Де б ви не були, – сказав Ціцерон вигнанцеві Марцеллові, – пам'ятайте, що ви всюди однаково перебуваєте під владою переможця» [57/1, 125]. Увесь світ став Світом Римським – Pax Romana. Відтак розгорнувся процес активної експлуатації міфів про Енея, Кібелу, загальнодержавного поширення дістав культ Вічного Риму (Roma Aeterna) тощо.

Формуванню римського міфу сприяла й патріотична римська «історія», поступово перетворена на виклад сакральних подій і оспівування «витоків». Полібій писав у своїй «Загальній історії»: «Де знайти людину, таку легковажну або нерозумну, котра б не схотіла зрозуміти, яким чином [...] майже увесь світ опинився під владою римлян протягом неповних п'ятдесяти років? [...]. Раніше події на землі відбувалися немовби розрізнено, адже кожна з них мала своє особливе місце, особливі цілі й кінець. Починаючи ж із цього часу історія стає немовби одним цілим [...]. Особливість нашої історії й варта подиву рима нашого часу полягає в тому, що майже усі події світу доля спрямувала в один бік і підпорядкувала їх одній

меті» [179/1, 148-149]. Цією метою, звісно, була велич Риму. Зауважимо, однак, що така генералізація подій історії не є виключно римським винаходом. В усі часи влада спиралася на «історію», тобто на міфи.

Однак римські культу ніколи не мали надто абстрактного характеру. Ще на початку великих завоювань римлян поневолені народи, шукаючи «заступництва» Риму, стали уособлювати велич римлян у храмах і статуях «римського народу», але, оскільки в провінції були одноосібні носії державної величі Риму, то незабаром на них стали переносити й божественні знаки відмінності: проконсулам Фламініну, Марцеллу, Ціцерону, Помпееві присвячувалися храми й ігри; Цезаря вшановували як сина Ареса й Афродити, самодержця, бога втіленого, рятівника людського життя й світу. 29 р. до Р.Х. східні провінції отримали дозвіл на будівництво храмів на честь імператора. І нарешті ця тенденція дістала завершення у встановленні культу імператора Августа Октавіана, підтриманню якого сприяла тогочасна система податків, у переліку яких були й такі: за ярлик на віслюка, з повій, на утримання жебраків, на утримання обер-егермейстера або придворного сановника, на утримання іменитого гостя, на утримання яхти претора, на золотий вінок як вираз вірнопідданих почуттів представникові вищої влади (Stephanion, Aurum Coronarium), на канцтовари, на утримання настоятеля храму, на влаштування видовищ і релігійних процесій, на благодійні цілі, на мило, на подарунки поліції та інші; був серед податків Римської імперії навіть податок на... податок – Prosdiagraphomena (Prosdiagraphomenon), або при натуральних внесках – Prosthema (нарахування на податок, який іде на покриття витрат на утримання апарату податкової служби, зокрема – на виписування квитанцій, прикладання печатки тощо) і Praktor – збір на утримування збирачів податків.

Отже, кошти на влаштування головних державних дійств було звідки брати. І називалися ці видовищні гроші – Lucar.

Схоже, однак, що, обожнюючи свою владу, піддані Римської імперії не втрачали гумору: у деяких провінціях Римської імперії з'явилася доволі практична традиція зводити керівникам держави особливі пам'ятники – у вигляді величного тулуба з шиєю, до якої прикріплювалася змінна портретна голова. Такі голови виготовлялися після приходу до влади нового намісника, приклеювалися до тулуба і народ, не змінюючи звичок і не несучи зайвих витрат, демонстрував своє ставлення до влади.

### II.1.3. КАЛЕНДАР СВЯТ

Намагаючись відвернути гнів богів від керованого нею народу, влада Риму будувала на честь богів храми, приносила їм численні жертви, давала обітницю, улаштовувала свята й приурочували до них публічні ігри – Ludi Votivi або Ludi Extraordinarii (ігри за обітницею). Згодом такі ігри ставали постійними (Ludi Annui, Stati, Ordinarii), день їх проведення позначався у календарі як свято, на їх проведення передбачалося відповідне фінансування за рахунок громади і видавалися відповідні едикти (edictum) – оголошення про влаштування загальнонародних ігор. Так само, як і у Греції, час проведення ігор вважався священним – припинялися усі державні й приватні справи, про що у промові на захист Марка Целія Руфа (4 квітня 56 р.) згадує Ціцерон: «Якби тут, судді, випадково була присутня людина, незнайома з нашими законами, судоустроєм і звичаями, то вона б, звісно, із подивом запитала, який жахливий злочин розбирається в цьому суді – в урочисті дні, під час громадських ігор, коли всі судові справи припинені й відбувається один лише цей суд; у неї б не було сумніву, що підсудний обвинувачується в настільки тяжкому діянні, що держава – якщо тільки злочиним цим зневажать – існувати не зможе» [230/2, 155]. Про значення цих видовищ або, точніше, скупчень народу під час видовищ, також свідчить Ціцерон у промові на захист Публія Сестія: «Перейдемо до театральних видовищ. Адже ваша увага, судді, і ваші погляди, звернені на мене, змушують мене думати, що мені вже можна говорити вільніше. Прояв почуттів у коміціях і на народних сходках буває іноді щирим, а часом брехливим і продажним; збори ж у театрі й під час боїв гладіаторів, унаслідок легкомудства деяких людей, кажуть, узагалі супроводжуються купленими оплесками, вбогими й рідкими, причому, як це буває, усе-таки легко зрозуміти, чиїх рук ця справа і яка думка невідкупленої більшості. Чи варто мені тепер говорити, яким чоловікам і яким громадянам плескають найбільше? Жоден з вас не помиляється на цей рахунок. Нехай ці оплески – дрібниці (утім, це не так, коли ними нагороджують усіх найчесніших людей); отож, навіть якщо це й дрібниці, то дрібниці для людини гідної, але для того, хто надає значення дрібницям і рахується з поголоскою і, як вони самі говорять, залежить від благовоління народу і керується ним, оплески, звісно, означають безсмертя, а свист – смерть. Отже, я запитую саме тебе, Скавр, тому що ти влаштував

найрозкішніші й найкращі видовища: чи був присутній хтось із цих горезвісних популярів на видовищах, улаштованих тобою, чи зважився хтось з'явитися в театрі й серед римського народу? Навіть цей лицедій від природи, не тільки глядач, але й актор і виконавець, що знає всі пантоміми своєї сестри, якого приводять у збори жінок замість кіфаристки, не був присутній ні на улаштованих тобою, ні на якихось інших видовищах, окрім тих, із яких він ледь врятувався живим. Усього один раз, повторюю, популяр цей зважився з'явитися під час видовищ [...]. Саме в цей час стало зрозуміло, яким чином римський народ уміє виразити свій настрій; це виявилось подвійним чином: по-перше, коли усі, вислухавши постанову сенату, стали плескати і самій справі й сенатові, що був відсутній; по-друге, коли плескали окремим сенаторам, що виходили із сенату глянути на видовище. А коли сам консул, що влаштовував видовище, сів на своє місце, то люди, стоячи виражали йому подяку [...]. Але коли в сказі з'явився Клодій, роздратований і збожеволілий, римський народ ледь стримався, люди ледь придушили в собі ненависть, щоб не побити цього нечестивця й мерзотника; усі випустили крик, протягаючи руки і, викрикуючи прокльони» [230/2, 142-143].

Одне з найдавніших римських свят, Сатурналії, відзначалося 17-23 грудня й було присвячене Сатурнові, якого шанували в Італії нарівні з грецьким Кроном (Кроносом). Свято було встановлено у V ст. до Р.Х. на спогад про Золотий вік, який, нібито, був на землі за урядування Сатурна. За тридцять днів до початку свята римські солдати за результатами жеребкування обирали вродливого юнака, котрого вбирали Сатурном, і в цьому одязі він гуляв містом. Йому надавалася повна свобода задоволення усіх своїх чуттєвих потреб, але по закінченні тридцятиденного свята юнакові перерізали горлянку. На час сатурналій припинялися усі роботи, раби сідали до столу разом зі своїми панами, які їм прислужували. У ці дні зникала не тільки нерівність станів, а й будь-яка ворожнеча, відкладалися суди й виконання вироків над засудженими. Сатурнові приносили жертви, веселі процесії йшли вулицями міста на бенкети й забави. Батькам родин давали різні пам'ятні подарунки (Apoporeta), найчастіше – воскові свічки та ляльок із глини. У період сатурналій, 19 грудня, влаштовувалося також свято визволення рабів і Опалії (Opalia) – свято на честь аграрної богині Опс. Зазвичай до сатурналій приурочувалися й бої гладіаторів. Юлій Цезар заборонив це свято, що користувалося величезною популярністю серед рабів, однак



Август поновив його, додавши до культу ларів культ свого генія. Жорж Балансьє так пояснює сенс цього свята: «Грецькі Кронії, як і римські сатурналії, спричиняють перевертання стосунків авторитету, через яке відроджується соціальний лад. Як і в Римі, у Вавилоні в період свята «Sacees» вдавалися до фігури царя-блязня і здійснювали діаметральну зміну рангів. З цього приводу вішали чи розпинали раба, що грав роль царя: виголошував накази, мав у своєму розпорядженні суверенових наложниць, відавався оргіям та любов'ю. Ця розгнущана влада була фальшивою владою, чинником безладдя, а не творцем ладу» [21, 115-116].

Особливе місце у давньоримському пантеоні належало богиням, яким уклонялися лише жінки: це Юнона Люцина, Матер Матута і Добра Богиня (*Vona Dea*), відомі вже з VI ст. до Р.Х. Храм Юнони Люцини був побудований 379 р. до Р.Х. Культ Доброї Богині, відомий з II ст. до Р.Х., мав таємничий характер і справжнє ім'я цієї богині мали право знати лише жінки. Інший, позамістичний аспект таємничості пов'язаний з тим, що у сусідстві з храмом Юнони був розташований монетний двір. Урочистості на честь Юнони Люцини, богині, до якої зверталися під час пологів, називалися Матроналіями (*Calendae Femineae*), які справлялися під час березневих календ (до 153 р. до Р.Х. ця дата збігалася зі святкуванням Нового року). У священнодійствах матроналій могли брати участь лише матрони (поважні жінки, котрі перебували у законному шлюбі). Під час свята жінкам робили подарунки.

Матралії, свята на честь Матер Матути, справлялися 11 червня. В жертвоприношеннях, що здійснювалися під час Матралій (для богині пекли спеціальне збіжжя – *Testuacium*), застосовувалися теракотові статуетки жінок, присвячені богині. Справлялися урочистості лише тими матронами, які тільки один раз були у шлюбі. Рабиням у храм богині доступ був заборонений, але одну рабиню вводили спеціально, щоб символічно бити її по щоках.

Свято на честь Доброї Богині (*Vona Dea*) справлялося у грудні, в будь-який день, спеціально встановлений магістратом (*Sacra Conceptiva*). У будинку магістрату (*Imperium*), де влаштовувалося свято, заборонялася присутність чоловіків, включаючи й самого господаря будинку; виносилися навіть чоловічі зображення. Святилища й будинки перед святом Доброї Богині прикрашалися квітами, а самі містерії супроводжувалися різноманітними іграми. Свято мало орфічний характер,

можливо, там уживалося й вино (що взагалі було заборонено жінкам). Таємний характер цих містерій і присутність під час здійснення обряду весталки свідчить про зв'язок цих урочистостей з обрядами жіночої ініціації.

Віналії (Vinalia) – свято збирання винограду і виноробства, пов'язане з культом Юпітера й Венери, або, на грецький лад, Афродити, відзначалися 22 квітня. За переказом, Афродита (за словами Роберта Грейвса, «хтива морська богиня, повелителька чоловіків» [71, 189]), богиня кохання, з'явилася оголеною з морської піни і на раковині добралася до берега. На її шляху трапився острів Кифера, де вона спочатку й оселилася, але, виявивши згодом, що він надто малий для здійснення її амбітних планів, перебралася на Пелопоннес, а потім остаточно оселилася у Пафосі на Кіпрі, який і досі залишається її головним святилищем, жриці якого щовесни купаються у морі й виходять із нього відродженими – адже вважалося, що, купаючись у морі, Афродита щоразу ставала незайманою. Що ж до піни, із якої народилася Афродита, деякі автори стверджують, що була вона створена геніталіями Урану, після того як Крон викинув їх у море. У Афродити був чарівний пояс, який вона дуже неохоче давала іншим богиням, оскільки він мав таку властивість, що захопував у власницю поясу усіх, хто б її не побачив.

У Римі Афродита отримала інше ім'я – Венера, і стала не лише богинею кохання, а й покровителькою всього римського народу. Згідно легенди, Венера була володаркою острова Кіпру (що, на думку дослідників, пояснює існування на острові священної проституції). Як на Криті, так і по всій Греції, було дуже багато статуй Венери: кожне місто нараховувало їх декілька. Своїми прізвиськами вони нагадували про якусь рису богині або особливості її культу. Відомі, приміром, такі імена Венери: Венера Peribasia – «Та, що розсунула ноги», у позі жінки, що сидить верхи; Венера Melaina – Чорна Венера, котра вважалась покровителькою ночей кохання; Венера Mukeia – богиня найпотаємніших куточків дому; Венера зі зброєю; Венера Callipuge – «Прекраснозада» або Венера «із гарними сідницями» (сідниці вважалися головною ознакою жіночої краси). Храми Венери часто будувалися на кошти куртизанок, які лише себе вважали справжніми жрицями кохання – у коринфському храмі вони навіть виконували роль жриць (гіеродул), яких утримували шанувальники богині.

493 р. до Р.Х. у Римі на честь Церери було встановлено свято Цереалії (Ludi Cereales, Cerealia), яке справляли 12-19

квітня тільки плебеї. Свято супроводжувалося іграми, під час яких процесія йшла до цирку, де на честь богині влаштовувалися кінні перегони. Учасники свята вбиралися у білий одяг і посилали один одному вінки з живих квітів. Як донька Сатурна й Реї, сестра Юпітера і матір Прозерпіни, Церера вважалася богинею полів, хліборобства, сільського й громадського життя.

Близько 326 р. до Р.Х. були встановлені Великі Римські ігри (Ludi Romani, Ludi Romani Magni) на честь трьох капітолійських божеств; ігри справлялися 4-14 вересня й були найбільшими серед ігор Риму; під час ігор улаштовувалися «Бенкети Юпітерові».

241 р. до Р.Х. були встановлені Флоральні ігри (Ludi Florae, Ludi Florales, Floralia, Флоралії), що відзначалися 28 квітня – 3 травня. Під час свята влаштовувалися циркові вистави, люди прикрашали себе і тварин трояндами, жінки вбиралися у квітчастий одяг, влаштовувалися п'ятиденні театральні видовища, а крім того, під час свята повії виступали у театрі з танцями і на вимогу народу скидати із себе одяг. З 238 р. до Р.Х. під час свята виконувалися також міми за участю жінок, які зазвичай відтворювали на сцені розгнуждані сюжети.

Таврійські ігри (Ludi Taurii) відомі з часів Тарквінія Гордого; встановлені на честь богів підземного світу заради позбавлення від епідемії; відзначалися у спеціально збудованому 221 р. до Р.Х. Фламінієвому цирку щоп'ять років 25-26 червня.

220 р. до Р.Х. упам'ятовують проздобуття рівноправ'я були встановлені Плебейські ігри (Ludi Plebeji, Ludi Plebei), котрі справлялися 4-17 листопада; в ці дні влаштовувалися сценічні ігри.

212 р. до Р.Х. за обітницею на честь вигнання Ганнібала з Італії були встановлені Аполлонові ігри (Ludi Apollinaris, у Греції відомі з 590 р. до Р.Х.). Ігри стали постійними після епідемії чуми 208 р. до Р.Х. Вони справлялися у Великому цирку (Circus Maximus) 5-13 липня, під час їх проведення влаштовувалися сценічні ігри й циркові вистави. Святу передувала процесія дафнефорій, яку очолював вродливий хлопчик (Дафнефор). Джерела повідомляють про існування у Римі культового театру, присвяченого Аполлонові; цей театр був збудований у середині II ст. до Р.Х. Крім того, за правління Августа стали влаштовуватися «бенкети дванадцяти богів», учасники яких лежали за столом, убрані богами й богинями, а сам Август зображував Аполлона. Прислужували на цих бенкетах читці, хореги, актори (Lector, Lyristes, Comoedus). Чутки про ці бенкети поширювалися водночас зі злиднями й голодом, що

панували у той час у Римі. І наступного дня після бенкету люди подейкували, що боги з'їли увесь хліб, а Цезар – таки й справді Аполлон, але Аполлон-мучитель.

204 р. до Р.Х. встановлені Мегалезії (*Megalesia*, *Ludi Megalenses* – Мегалезійські ігри), котрі справлялися 4-10 квітня на згадку про прибуття Великої Матері богів Кібели, культ якої був пов'язаний з містерією смерті й відродження природи, під час здійснення якої галли оскоплювали себе, супроводжуючи свята оргіями віруючих, музикою і шаленими танцями, особливо коли відзначався шлюб Кібели з її коханим Аттісом. За часів імператора Марка Аврелія поширився культ Кібели й Аттіса, пов'язаний з тавроболією (*Taurobolia*, *Taurobolos*) – омовенням у крові вбитого бика. Під час свята давалися театральні вистави і виставлялося дармове пригощання для народу.

86 р. від Р.Х. імператор Доміціан установив Капітолійські ігри (*Ludi Capitolini*, *Agon Capitolinus*) на честь Юпітера. Іграми відали жерці, що називалися *Capitolini*, *Capitolinorum* – капітолійські жерці. Це були щорічні п'ятирічні змагання на честь Юпітера Капітолійського, на які збиралися співаки й інструменталісти з усього світу. Ігри ці з усіх римських ігор найдовше утрималися в календарі свят. Вони влаштовувалися навесні й мали потріпний характер (музичні, кінні й гімнастичні); під час свята влаштовувалися змагання в іграх, у промовах латиною і грецькою; окрім кіфаредів (*citharoedus*), виступали й кіфаристи (кіфареди акомпанували власному співові, кіфаристи лише виконували інструментальну музику), у змаганнях із бігу брали участь також і дівчата. Розпоряджався Доміціан на іграх сам, у сандаліях і у тозі на грецький лад, а на голові був у нього вінок із зображенням Юпітера, Юнони та Мінерви. Поряд із ним сиділи жерці Юпітера й жерці Флавіїв у такому ж убранні, але в них на вінцях було зображення самого імператора. Змагання влаштовувалися у зведеному за наказом Доміціана архітектором Аполлодором Одеоні, розрахованому приблизно на одинадцять тисяч глядачів. Переможців у цих змаганнях відводили на Капітолій, де імператор увінчував їх вінками з дубового або оливного листа.

Крім того, відомі Троянські ігри (*Ludi Trojae*), встановлені за правління Сулли; *Ludi Victoriae Caesaris*, присвячені перемогам Юлія Цезаря; *Ludi Victoriae Sullanae*, присвячені перемогам римського полководця Сулли (138-78 рр. до Р.Х.); Латинські ігри (*Feriae Latinae*); ігри «за інтересами» – як, приміром, *Ludi Piscatorii* (ігри рибалок, під час яких улаштовувалися змагання) та ін.

За правління Августа народні трибуни звернулися до імператора з проханням надати їм дозвіл на влаштування видовища за їхні кошти і назвати ці видовища Августаліями (Augustalia, Ludi Augustales). Августові ця ідея сподобалася й він відпустив на це свято кошти зі скарбниці (aerarium), примусивши самих ініціаторів свята взяти участь у видовищі в триумфальному одязі (однак приїздити на ці видовища у колісницях не дозволялося). Невдовзі августалії були передані у ведення претора, стали справлятися щороку (3-12 жовтня) і витіснили давнє свято консуалій. Після смерті Августа було встановлено нові релігійні свята і створена колегія жерців-августалів, яка підтримувала культ імператора. Членами колегії були обрані найшляхетніші громадяни – Тиберій, Друз, Клавдій, Германік. Однак перші влаштовані августалами публічні видовища були зіпсовані заворушеннями, викликаними змаганнями мимів. Згодом до августалій додали різноманітні ігри: гладіаторські (Ludi Gladiatorii), грецькі (змагання атлетів) і музичні.

17 січня широко відзначалися встановлені також на честь Октавіана Августа у 14 р. від Р.Х. Палатинські ігри. Аналогічні «іменні» ігри встановив 59-го року Нерон і багато кого заохотив узяти в них участь. Це були Ювеналії (Juvenalia, Juvenalium) – юнацькі ігри. Під час других Нероній (Neronia) 65 року Нерон навіть сам виступив із публічною декламацією й грою на музичних інструментах. Пізніше були встановлені іменні «Адріанії», «Коммодії» та інші бучні урочистості на знак вшанування імператорів.

Особливе місце серед римських свят та ігор належало Секулярним, тобто Віковим (Столітнім) іграм (Ludi Saeculares або Ludi Tarentini) – урочистим іграм на честь підземних богів Дита й Прозерпіни, що влаштовувалися у Римі раз на сто років і, судячи з висловлювань Корнелія Тацита, здійснювалася під наглядом колегії квіндецемвірів. Уперше ігри були влаштовані в рік заснування республіки, у 509 р. до Р.Х., на честь підземних божеств із метою вимолити закінчення жажливої чуми. Ludi saeculares повторювалися на початку кожного сторіччя як урочиста гарантія суспільної безпеки. Ігри повторювалися тричі, з майже рівними проміжками часу: 346 р., 249 р. і 149 або, за іншими відомостями, 146 року. Таким чином П'яті Вікові ігри припадали на 49 рік, тобто на початок міжусобної війни між Цезарем і Помпеем. Але під час війни римляни були більше зосереджені на тому, щоб уникнути передчасного знайомства з царством Дита й

Прозерпини, ніж тим, щоб приносити їм жертви, тому ніхто й не збирався справляти майже забуті Вікові ігри. Однак для Августа було дуже вигідно вкорінити у свідомості суспільства думку, що під його патронатом починається нова доба – щасливе століття. Щоправда, цьому дуже заважав той факт, що з часу останніх ігор пройшло набагато більше, ніж сто років, і термін ювілею був пропущений, але Августові допомогла кмітливість юриста Атея Капітона, майстерного й гнучкого «інтерпретатора», який зумів приборкати неслухняну хронологію й науково обґрунтувати, що останній ювілей був не 146, а 126 року, і що «вік» може тривати сто десять років: у книгах містичної пророчиці Сибіллі він знайшов необхідний термін для оголошення нового світового ювілею влітку 17 року. Сенат, звісно, не примусив секбе чекати й ухвалив постанову про святкування Вікових ігор, затвердив кошторис на їх улаштування і доручив Августові представити колегії квіндецемвірів програму свята. Невдовзі таку програму, складену тим самим кмітливцем Атеєм Капітоном, було затверджено колегією і видруковано кілька едиктів і всіх необхідних до свята розпоряджень, щоб організація й керівництво святом вважалися справою колегії, а не Августа. Було визначено, що урочистості розпочнуться в ніч на 31 травня жертвоприношенням Мойрам і триватимуть до 3 червня, зв'язуючи одну релігійну церемонію з іншою безперервним рядом народних гулянь. Під час приготувань до свята колегії квіндецемвірів було доручено звернутися до народу з проханням здійснити добровільні пожертвування їстівними припасами (ячменем, пшеницею й бобами), що мусили роздаватися усім присутнім на святі. Нарешті 1 червня, опівночі, тобто першого дня, з якого слід було вести відлік нового століття, розпочалося свято. На Марсовому полі, на березі Тибру, у призначеному оракулом місці, де Тибр найглибший, спорудили три жертовники, а поруч театральний майданчик, але без лав для глядачів, які мусили стояти, щоб церемонія мала характер мужньої й давньої урочистості тієї доби, коли ще не знали ні зручних сидінь, ні тенту для захисту від сонця. Морок висвітлювався лише зірками і жертовниками, що курилися на березі Тибру. У цьому відблиску з'явився Август у супроводі всієї колегії квіндецемвірів; від імені співгромадян і вільних людей він звернувся до богинь, що прядуть своїми перстами нитку життя, із промовою, що була схожа радше на ділову угоду, аніж на молитву. Після завершення жертвоприношення були запалені смолоскипи і величезні багаття, щоб освітити сцену, на якій були показані

театральні вистави; глядачі увесь час були на ногах, а сто десять матрон, які мусили символізувати століття, влаштували селлістерній, тобто священний бенкет, присвячений Діані та Юноні. Наступного дня урочистості продовжувалися на Капітолії: Август і Агріппа принесли биків у жертву Юпітерові, повторили ту саму «молитву», з якою напередодні Август уже звертався до Мойр і у дерев'яному театрі, зведеному на Марсовому полі біля Тибру й обладнаному цього разу необхідними сидіннями, представили Латинські ігри. Уночі на березі Тибру було принесено в жертву двадцять сім пирогів, причому це приношення супроводжувалося тією ж молитвою, у якій було змінено тільки ім'я богині. День 2 червня був присвячений великому жертвоприношенню Юноні на Капітолії; головну роль у цьому обряді відігравали матрони, що мусило символізувати релігійну функцію жінки у державі й у родині: вони не здатні брати участі у державних справах, але можуть приєднуватися до чоловіків, щоб вимолити заступництво богів. Сто десять матерів сімейств, за кількістю років століття, обраних квіндецемвірами з найшляхетніших жінок Риму, одержали наказ знаходитися на Капітолії для жертвоприношення; і, коли Агріппа й Август забили кожний по корові, після чого Август укотре вже промовляв Юноні усе те, що він уже не раз говорив Мойрам, Юпітерові та Іліфіям, матрони опустили на коліна і прочитали довгу молитву, яка мало відрізнялася від попередньої: вони просили Юнону допомагати республіці й родині, завжди давати римлянам сили для перемоги. Потім були влаштовані нові ігри по усіх кварталах міста. Уночі розпочалося третє жертвоприношення Матері-землі з п'ятим повторенням усе тієї ж молитви. Нарешті 3 червня були здійснені останні, найважливіші урочистості: приношення двадцяти семи пирогів на честь Аполлона в його храмі на Палатині. Коли жертвоприношення завершилося й Август ушосте прочитав свою молитву, була заспівана юнаками й дівчатами ода Горація, що підбивала підсумок усім складним символічним значенням церемонії. Гарне свято, проте, уявляючи його, важко уникнути згадки про Моммзена, який писав, що у Римі «несподівано настав повний духовний маразм» [152/4, 111].

У річищі цих «духовних» настроїв кількість свят та ігор в імператорському Римі мусила постійно збільшуватися. Якщо спочатку протягом року було лише шістьдесят шість святкових днів, із яких чотирнадцять днів відводилося змаганням, то під час Імперії було додано ще десять днів (20-30 липня) на честь

Венери, два дні на честь Марса (12 травня й 1 серпня), а також свята на честь Августа (Augustalia – 3-12 жовтня). Нарешті до цих свят додали гладіаторські ігри (ludi gladiatorii), грецькі (змагання атлетів) і музичні ігри (уперше у Римі їх улаштував Август на згадку про одну зі своїх перемог, а за правління Нерона і до правління Гордіана III (238-244 рр.) вони влаштовувалися щоп'ять років як certamen quinquennale). За правління Марка Аврелія кількість свят досягла ста тридцяти п'яти днів на рік, у IV столітті від Р.Х., – ста сімдесяти п'яти днів (серед них сто один день – театральні видовища, шістдесят – ігри у цирку, десять – гладіаторські ігри).

Крім постійних, в імператорському Римі влаштовувалися святкові ігри з якоїсь приємної нагоди – з нагоди дня народження імператора та імператриці, до дня вступу імператора на престол, на згадку про смерть імператора тощо. Чимало було ігор і з нагоди інших подій – інколи вони тривали місяцями. Так, імператор Тит 80 року святкував стоденними іграми відкриття амфітеатру (amphitheatrum). Траян відзначив свою другу перемогу над даками тріумфом і урочистостями, що тривали сто двадцять три дні; він же побив й інший рекорд, виставивши десять тисяч пар гладіаторів і одинадцять тисяч диких звірів. Ця кількість особливо вражає на тлі деяких статистичних даних: за правління Траяна у Римі налічувалося близько одного мільйона населення й знаходилося чотириста двадцять три храми, сто п'ятдесят чотири статуї богів із золота й слонової кістки, два колоси, двадцять дві кінні статуї, три тисячі сімсот вісімдесят п'ять статуй імператорів і знатних римлян, сімдесят вісім театрів, цирків і бібліотек, дві тисячі палаців і вісімсот шістдесят сім терм.

Про характер урочистих ігор переконливо свідчить випадок, який стався 217 р. до Р.Х. Коли поразка римлян у війні офіційно стала пов'язуватися зі зневажливим ставленням до обрядів і авспіцій, претор Корнелій Маммула приніс від імені сенату й народу обітницю влаштувати по закінченні війни незвичайну спокутну церемонію – т.зв. Весну Священну, під час проведення якої у жертву віддавалося усе, що народилося навесні того року (захід припускав не лише знищення всього поголів'я худоби, що народилося тієї весни, але і якийсь збиток дітям, що з'явилися на світ, і тому був украй непопулярним). Прошло двадцять років, Рим тріумфував повну перемогу, і жерці-понтифіки призначили проведення обіцяної Весни Священної на 195 р. до Р.Х., в консульство Марка Порція Катона та його друга й заступника Луція Валерія Флакка, коли



церемонія й була проведена. Наступного року, коли консулами стали Публій Сципіон Африканський і Тиберій Семпроній Лонг, великий понтифік Публій Ліциний Красс Дивіт зненацька виступив із сенсаційною заявою про те, що Весна Священна в консульство Катона була проведена «неправильно», тобто з порушенням обрядів, і тому слід улаштувати її знову. Колегія понтифіків і сенат погодилися із аргументами великого понтифіка й ухвалили провести Весну Священну ще раз. Однак, на відміну від попередньої, нинішня Весна Священна мусила носити святковий і мажорний характер, щоб відтінити різницю між обома політичними лініями: жертвоприношення були з'єднані з Великими іграми, цензорські заходи проведені з демонстративною м'якістю, а сенаторам зроблено подарунки у вигляді особливих почесних місць для них під час ігор. Порушення, виявлені у здійсненні обрядів попередньої Весни Священної, дозволили посилити політико-пропагандистський ефект заходу. Подібного роду маніпуляції з обрядами здійснювалися й надалі, а зрощення сакральної й політичної сфер означало не стільки поглиблення благочестя громади, скільки підпорядкування релігії політичним інтригам.

У жанровому відношенні у структурі римських ігор розрізнялися: *Ludus Bestiarius* (бій людей з хижими звірами у цирку); *Ludus Circensis* (циркові ігри); *Ludus Gladiatorius* (гладіаторські ігри); *Ludus Scenicus* (сценічні ігри). Від назв цих святкових ігор походять й інші видовищні назви: *Ludia* (*Ludiae* – танцівниця, актриса, дружина гладіатора); *Ludiarius* (*Ludiarum* – театральний); *Ludibundus* (*Ludibundum* – той, що грає, розважається); *Ludicer* (*Ludicrus*, *Ludicra*, *Ludicrum* – той, що служить розважальним цілям; театральний, видовищний, сценічний, акторський); *Ludicras Partes Sustinere* (виступати у театральній ролі); *Ludicre* (заради забави); *Ludicrum* (гра, забава, жарт, театральна вистава, видовище), *Ludicrum Celebrare* (урочисті ігри), *Ludicrum Olympiorum* (ігри олімпійські); *Ludio* (*Ludionis* – актор, танцівник пантоміми); *Ludiones* (гравці); *Ludius* (*Ludio* – гладіатор); *Ludo* (*Lusi*, *Lusum*, *Lusere* – грати, танцювати, грати на сцені, виставлятися на сцені), *Fabula Luditur* (розігрувати п'єсу); *Ludorum* (глядач); *Ludos Edere* (приватні особи, за рахунок яких улаштовувалися ігри у Римі); *Ludus* (гра, забава, жарт; публічні ігри, змагання, видовища, сценічний твір, вистава). В естетичному сенсі найголовнішими серед цих ігор були ігри циркові.

Контекстом усіх цих «мистецтв» були щорічні вибори посадових осіб, які супроводжувалися вбивствами на замовлення,

роздаванням грошей, дармовими видовищами й пригощаннями, купівлею голосів тощо.

Надзвичайно важливу роль серед різноманітних форм підкупів відігравали дармові видовища, котрі вже у І ст. до Р.Х. носили систематичний характер. Загальний підкуп вимагав створення особливої адміністрації й навіть висунув особливих антрепренерів, діяльність яких спиралася на неписаний кодекс «понять», правил і прийомів. Врешті, визначився й кошторис виборів: посади едила і трибуна коштували п'ятсот тисяч, а консула вдвічі більше – один мільйон сестерціїв. Врешті витрати на дармові видовища й пригощання виправдовувалися прогнозованими на державних посадах прибутками. Так, префекти й проконсули щорічно отримували по мільйону сестерціїв лише «чистих» грошей, прокуратори – по двісті-триста тисяч.

Отож, у боротьбі за владу претенденти на посади не гребували нічим. Під час виборів вони зупиняли громадян на вулиці, вітали їх, кожного по імені, й просили сприяння. Вони виходили на Форум в одній тозі, без туніки, щоб підкреслити свій «демократизм», розводилися про любов до народу. Саме у зв'язку з цим звичаєм постала посада номенклатора. Оскільки претендент на посаду не міг знати імен усіх римлян, його супроводжував один або декілька таких номенклаторів, обов'язком яких і було знати напам'ять імена усіх співгромадян.

Ще більше виявляє театральний характер виборів суперечність між їхньою «демократичною» вивіскою й реальністю їх проведення. Хоча результати голосування, зазвичай, свідчили про злагоду між виборцями та ініціаторами виборів, проте, ця єдність стане зрозумілішою, якщо звернути увагу на той факт, що серед виборців було дуже багато озброєних. Цезаріанські голосування відбувалися під значним тиском терору, можливо, навіть попередньо керівники влаштовували потрібний їм склад зборів, загороджуючи доступ менш надійним елементам. Озброєні дружини Клодія панували на форумі й на вулицях, що унеможливило правильне політичне життя: ця римська команда Цезаря, що продовжувала демагогію його консульства, тим часом як він сам воював, коштувала йому чималих коштів.

Витрачаючи величезні суми на церемонії й театральні вистави, обіди й бенкети (виборче жалування народів), Цезар підкорив Рим. Триста двадцять пар гладіаторів, зброя та обладунки яких були зроблені з чистого срібла, виставлені ним на одному зі свят, настільки вразили римлян, що про його фантастичну щедрість стали ходити легенди, і такі передвиборчі гладіаторські кампанії згодом дістали назву *Munera Gladiatoria*.

## II.2. ПУБЛІЧНІ ІГРИ

### II.2.1. ТРІУМФИ Й АПОФЕОЗИ

**В**важається, що перший потужний поштовх до свого народження видовища дістали лише у VII столітті до Р.Х., коли завдяки винахідливості легендарного поета Аріона було створено перший дифірамб – гімн на честь Діоніса. Проте не лише дифірамби й панегірики (принаймні у Римі) заклали ґрунт для видовищ, гідних справжніх чоловіків. Які б зміни не відбувалися в естетичній свідомості народів, найдавніші жанри політичних видовищ – тріумфи (Triumphus) й апофеози (Apotheosis або Consecratio), переживши усі художні революції, вкотре вже спокушають своїми принадами.

Коли Ромул, засновник Риму, переміг царя Акрона, він вирішив засліпити співгромадян виконанням даної Юпітерові обітниці й, наказавши зрубати поблизу табору дуб, надав йому форми переможного трофею, повісив на ньому обладунки Акрона, убрався в коштовне вбрання, прикрасив довжелезне волосся лавровим вінком, поклав трофей на праве плече, після чого, високо піднявши його, заспівав переможну пісню й пішов уперед у супроводі озброєних солдатів. Саме ця урочиста процесія заклала традицію подальшого влаштування тріумфів – громадських ритуалів оспівування перемог політичних діячів і полководців, а також апофеозів – обожнення героїв, у ролі яких виступали знов-таки видатні державні діячі й вожді народу (Demagogos). Інколи слово «тріумф» (від лат. triumpho – радіти) вживалося й у ширшому значенні як перемога, урочиста процесія тощо. Першим царем, що надав тріумфам такого пишного вигляду, був Тарквіній, син Демарата; за іншими відомостями, уперше піднявся на тріумфальну колісницю Поплікола. Інші джерела пов'язують походження тріумфу з богом Діонісом (тріумфатор був одягнений як Діоніс), з етруською і північноафриканською традицією, а саму назву виводять із числа «три» – Народ, Сенат, Воїнство. Інколи обидві ці форми – тріумфи і апофеози – ототожнюються (й небезпідставно), адже в обох випадках ідеться про оспівування (у тріумфі – живого, в апофеозі – померлого) державного діяча. Відомі вже етрускам, в усіх своїх різновидах тріумфи мали спільну сюжетну основу: сидячи у колісниці, цар в'їжджав – на очах натовпу – в місто крізь тріумфальні ворота і прямував до храму

того бога, якого уособлював, де й здійснював жертвоприношення. Тріумф, здійснений на колісниці, мав назву *Currulis*.

Тріумф, тобто урочистий вступ полководця з військом у столицю, вважався у Римі найвищою військовою нагородою, на яку був здатен сенат. До часу отримання тріумфу претендент мусив очікувати початку церемонії на Марсовому полі. Склавши з себе титул військовокомандувача (імперій), полководець із згоди на те сенату вступав урочисто до Рима, до спраглого від чекання народу. Тріумфатор був убраний у туніку, тогу, лавровий вінок або золотий вінець (*corona triumphalis* або *aurum coronarium* – вічне золото, золотий вінець, який підносився полководцеві-переможцеві від імені переможених або союзників; вже у республіканські часи таке «добровільне» піднесення перетворилося на податок). Після проведення тріумфу героєві дозволялося з'являтися у тріумфальному одязі – розшитій тозі тріумфатора (*toga triumphalis*) – на громадських іграх.

Тріумфальну процесію очолювали сенатори й магістрати, а завершували митці й полонені. Носили у процесії також картини із зображеннями батальних сцен, алегоріями підкорених міст, гір, річок і країн. Процесія прямувала до Капітолія, де приносила жертву, після чого починалася оргія. Під час усіх тих урочистостей за спиною у тріумфатора (убраного як Діоніс або Юпітер Капітолійський) стояв, тримаючи над його головою золоту корону, державний раб, який час від часу пошепки нагадував героєві – «Озирнися й пам'ятай, що ти – людина». Найприємнішою частиною тріумфів були безкоштовне пригощання, тріумфальні пісні з їх «вільними жартами», а також і жертвоприношення полонених вождів Юпітерові на Капітолії. Крім наземних, були й морські тріумфи, трофеями в яких слугували носові частини кораблів.

Тріумф Ромула був здійснений пішки, але вже його наступники (чи то Тарквіній, чи то Поплікола) перетворили тріумф на блискуче видовище і стали в'їжджати до міста верхи. З кожним роком претендентів на ролі героїв у Римі ставало усе більше, самі герої ставали усе вередливішими, народні смаки – вибагливішими, отож постала потреба у подальшому урізноманітненні державних видовищ: тріумфальні урочистості стали розтягувати на декілька днів (як, приміром, урочистості на честь Дакійських перемог Траяна, що тривали протягом ста двадцяти трьох днів), супроводжуючи їх народним гулянням із частуванням. З III століття до Р.Х. відомий образотворчий еквівалент апофеозів і тріумфів – у тріумфальних процесіях стали носити освячені у храмі картини із зображенням сцен

війни, після чого картини виставляли на Форумі або на Капітолії для народного огляду. До тріумфів стали також зводити й тріумфальні арки (одна з найдавніших арок – арка Фабія Максима, датована 139 р. до Р.Х., а всього таких арок сьогодні відомо понад п'ятсот [181, 334]). У тріумфальній процесії брали участь також увінчані лаврами воїни, котрі не лише прославляли свого полководця у піснях, а й співали сатиричні куплети про нього.

Якщо з якихось причин частина умов, необхідних для отримання великого тріумфу, не була виконана, сенат міг присудити полководцеві малий тріумф – овацію (*ovatio, ovations, ovis*), котра була, по суті, менш урочистим різновидом тріумфу: винуватець овації входив до міста пішки, а процесія, що його супроводжувала, була меншою. Такі овації відомі з 503 р. до Р.Х. Вирізнявся ще й такий різновид «малого тріумфу» як тріумф на Альбанській горі – він не вимагав дозволу сенату і справлявся власним коштом тріумфатора.

Аби назавжди вкарбувати героя в пам'ять народну, у четвертому столітті до Р.Х. у Римі було створено аннали – щорічний літопис, в якому головний понтифік записував найвизначніші, з державної, тобто його, точки зору, події поточного року і, фіксуючи їх на білій дошці, виставляв біля свого дому, аби народ мав змогу дізнатися, які саме видатні вчинки здійснили демагоги. Визначними подіями вважалися: початок і завершення чергової війни, тріумфи полководців, підписання угод, стихійні лиха. Різновидом анналів стали фасти (*Dies Fasti*) – літопис тріумфів, а зрештою й державний календар з усіма «святками», завдяки чому сьогодні й відома дата останнього римського тріумфу – 403 рік.

Третій тріумф Помпея став узагалі «тріумфом над тріумфами». Він був настільки великий, що, хоча й був розподілений на два дні, часу не вистачило і значна кількість атракціонів, що могли б прикрасити інші тріумфи, випала з програми видовища. На таблицях, що несли попереду, були позначені країни й народи, над якимисправлявся тріумф: Понт, Вірменія, Каппадокія, Пафлагонія, Мідія, Колхіда, Ібери, Альбани, Сирія, Кілікія, Месопотамія, племена Фінікії й Палестини та ін. У цих країнах було узято не менш тисячі фортець і майже дев'ятсот міст. Помпей підняв річні доходи республіки з п'ятдесяти до вісімдесяти мільйонів драхм, про що свідчили дві величезні таблиці з переліком заходів Помпея й повідомленням про організовані ним надходження до бюджету. Ці таблиці несли попереду тріумфальної процесії колісниць, завантажених обладунками і носами піратських кораблів; далі

йшли мули, які везли золото, що призначалося для скарбниці; далі – коштовності Мітридата і т.ін.

Після завершення війни в Африці Цезар справив чотири тріумфи поспіль. Грошей у цих тріумфах було понад шістдесят п'ять тисяч талантів і майже три тисячі золотих вінків, які важили понад двадцять тисяч фунтів. Дав він народові також різноманітні видовища за участю кінноти і музикантів; були показані бої тисячі піхотинців проти такої ж кількості ворогів, двохсот кіннотників проти інших двохсот, бій змішаної піхоти проти кінноти, бій за участю двадцяти слонів проти інших двадцяти, морський бій з чотирьох тисяч гребців, у якому брало участь по тисячі бійців із кожного боку. Одне слово, він переконливо продемонстрував народові свою любов і набезпідставно розраховував на його взаємність.

Про неабияке соціальне значення тріумфів свідчить опис Аппіаном подій, що сталися під час заворушень у війську Юлія Цезаря [11, 518-519]. Солдати із шумом, хоча й без зброї, збіглися і, побачивши перед собою імператора, вітали його. Коли ж він їх запитав, чого вони хочуть, вони в його присутності не наважилися говорити про винагороду, але стали вимагати, щоб їх звільнили. «Гаразд, – сказав Цезар, – я вас звільняю і видам обіцяну винагороду, коли буду справляти тріумф з іншими військами». Почувши таку несподівану заяву, військом опанував сором, до якого приєдналися розрахунок і жадібність: вони розуміли, що якщо вони залишать свого імператора в середині війни, тріумф справлятимуть замість них інші частини, вони ж втратять весь прибуток від війни, який, як вони думали, мусив бути значним. Не знаючи, із чого почати, солдати зовсім припинили, чекаючи, що Цезар поступиться й під тиском обставин передумає. Але й Цезар замовк. Коли ж помічники стали радити щось сказати ще і не говорити коротко й суворо, він звернувся до війська, почавши свою промову таким лагідним зверненням: «Громадяни!» (замість «Солдати!») – сказав він. Це звернення стало знаком звільнення усього війська зі служби. Не стерпівши цього, солдати стали кричати, що вони каються. Тоді Цезар відвернувся, зійшов із трибуни і трохи затримався, неначе вагався. Нарешті, зійшовши на трибуну, він сказав, що дуже засмучений тим, що й десятий легіон, якому він віддавав перевагу перед іншими, брав участь у заколоті. «Його одного, – сказав він, – я й звільняю з війська. Але і йому я віддам обіцяне, коли повернуся з Африки. Коли війна буде закінчена, я всім дам землю, і не так, як Сулла, віднімаючи її у приватних власників і поселяючи пограбованих з грабіжниками

поруч, так що вони вічно ворогують один з одним, але роздам вам землю суспільну й власну, а якщо треба буде, ще й прикуплю». У відповідь пролунали оплески. І тільки десятий легіон був у глибокій скорботі, тому що стосовно нього Цезар здавався невблаганним. Тоді солдати цього легіону стали просити метати між ними жереб і кожного десятого умертвити. Однак Цезар при такому глибокому каятті не вважав за потрібне їх більше драгувати, примирився з усіма й відразу ж відправив їх на війну в Африку. Ті ж, кому пощастило повернутися, взяли участь у влаштованому ним тріумфі, який вразив уяву сучасників кількістю показаних грошей: тут було шістдесят п'ять тисяч талантів і майже три тисячі золотих вінків, що важили понад двадцять тисяч фунтів. З цих коштів одразу ж після тріумфу Цезар став розплачуватися з військом, перевершивши усі свої обіцянки: кожному солдатові дав він п'ять тисяч аттицьких драхм, центуріонові – удвічі більше, трибунові, так само, як і начальникові кінноти, удвічі більше, ніж центуріонові. Крім того, кожному плебееві він дав по аттицькій міні. Дав він народові також і різноманітні видовища за участю кінноти і музики, влаштував бої тисячі піхотинців проти такої ж кількості супротивників, бій двохсот кіннотників проти інших двохсот, бій змішаної піхоти проти кінноти, бій за участю двадцяти слонів проти інших двадцяти, навмахію з чотирьох тисяч веслярів, у якій брало участь по одній тисячі бійців з кожного боку. Відповідно до своєї обітниці, він спорудив храм Прародительці й улаштував навколо храму священну ділянку. Поруч із богинею поставив він прекрасне зображення Клеопатри. В цей же час було здійснено перепис населення, який виявив скорочення населення вдвічі: настільки постраждав Рим від міжусобної війни. Ті, що залишилися у живих, догоджали йому і вшановували як могли: в усіх святилищах і публічних місцях йому робили жертвопринесення й присвяти, влаштовували на його честь військові ігри в усіх трибах і провінціях, над його зображеннями робилися різноманітні прикраси, неначе рятівникові батьківщини. Його нарекли Батьком Вітчизни, вибрали довічним диктатором і консулом на десять років, оголосили його священною недоторканою особою, а для занять державними справами встановили сидіння зі слонової кістки й золота. Було встановлено також нові свята – дні бойових перемог Цезаря. Жерці й весталки щоп'ять років улаштовували за нього молебен, а магістрати по вступі на посаду присягали йому на вірність. На честь його народження місяць Квінтилій був перейменований на Юлій. Було також ухвалено присвятити

Цезареві як божеству храми, а один із них, спільний, – Цезареві й Прихильності.

Різновидом тріумфів була й «*Processus Consularis*» – урочиста процесія, із якої на початку нового року у Римі починався вступ консула на посаду. Це був урочистий вихід консула у формі святкування тріумфу. Після авспіцій новий консул убирався в консульське вбрання – *Toga Praetextata* – а з кінця I ст. від Р.Х. – у вбрання тріумфатора. Убравшись таким чином, консул виступав з дому у супроводі дванадцяти лікторів і вершників, які йшли попереду, поряд із консулом йшли сенатори, за ними – музиканти. Процесія прямувала на Капітолій, де консул здійснював жертвопринесення. Із середини II ст. від Р.Х. *Processus Consularis* здійснювалася за зразком тріумфальної процесії.

Свої процесії влаштовували й цензори – виборні посадовці, до обов'язків яких входили перепис населення й нагляд за моральністю співгромадян. В ніч, яка передувала проведенню перепису, здійснювалися авспіції (ворожіння), після чого відбувалася сама процедура перепису, яка завершувалася релігійною церемонією на Марсовому полі («*Lustrum condere*») – очищенням усього римського народу. Під час жертвопринесення виголошувалася молитва, в якій висловлювалося побажання, «щоби боги примножили й покращали справи римського народу», але з плином часу, побоюючись, щоб надмірне зростання римської держави не викликало гніву богів, формула молитви була змінена на іншу: «щоби боги зберегли справи римського народу». Після церемонії народ шикувався, відводився цензорами до міста, а цензор у пам'ять про перепис забивав цвях у стіну одного з храмів, після чого передавав списки перепису на збереження до державного казначейства.

40 року до Р.Х. у Римі з'явився новий різновид тріумфу – на честь примирення Антонія й Октавіана, а на честь перемоги Октавія над Антонієм було підготовлено показ трагедії «Фіест» Варія.

Досліджуючи естетику Риму, спробу відтворити типову картину римського тріумфу здійснив Олексій Лосєв. Він писав: «Коли повертався, наприклад, імператор Тит після руйнування Єрусалима, на цей тріумф стікався народ з усього світу, і Вічне Місто було переповнене так, що по вулицях важко було пересуватися. Величезні багатства, вивезені з Палестини, проносилися в урочистій процесії, доводячи народ до крайньої екзальтації. Вавилонські килими, сирійські покривала, фінікійські вовняні тканини, перські матерії, індійська парча, пурпурові завіси біссус, понтійські бавовняні тканини, священні покривала з



Єрусалимського храму, кубки, вази, чаші й інший священний посуд, викрадені у вівтарях, цілі гори мідних статуй, статуй зі слонової кістки, кошики із золотими монетами, вінки, ланцюги – усе це проноситься в чудовій процесії, яка вражає, засліплює й захоплює юрбу. Різні твори мистецтва – надбання Сходу миготять у строкатій картині перед здивованим народом. Тут і слони, і дивовижні для Рима верблюди і їхні ватажки, чорні кошлаті нубійці; тут і чорногриві месопотамські леви, гірканські тигри, гієни з Оксуса, пантери з Аравії, рисі, ведмеді, дикі осли. Потім впливає процесія царства рослин. Усілякі представники рослинного світу Сходу, мистецьки пересажені в срібні посудини, живі й квітучі, схожі на якийсь чарівний сон, рухаються перед очима зачарованої юрби. Цілий мандрівний гай різних чагарників і дерев із квітами й плодами наповнює повітря ароматами. Ось вишня, мигдаль, оливки, понтійські каштани, яблуні, критська айва, александрійські смокви, персики з Колокассії, абрикосові дерева з Вірменії, фісташки з берегів Інду, соковиті дині з Оксуса, яксартські лимони і мідійські фіги. Назакінчення несуть велетенські дерев'яні стовбури, вирубані в незайманих, ще непочатих тоді лісах Азії. Далі тягнеться жертвна процесія. Велично прямує й сам pontifex maximus із ложкою, сокирою й віялом. Сурмлять сурми й роги, дзенькають цимбали й литаври. Тягнуться, далі, вже сумні, і скорені сини Ізраїлю: сивоволосі старці та юнаки в чорних таларах, із головами, посипаними попелом, з опущеними до землі поглядами, на чолі зі своїм первосвященником, що їде на віслюку; цілий натовп побитих, поранених, морально знищених євреїв, серед яких стільки нещасливих дружин, матерів і дочок, рухається у загальній тріумфальній процесії як символ найбільшої перемоги Риму на Сході. Аж ось – знову ноші, оточені хором музикантів із флейтами й сурмами. Ось і ноші із зображенням богині Перемоги, що передують самому тріумфаторові. Вже чути іржання жвавих коней тріумфальної колісниці. Вінки хмарами летять догори, і голосними вигуками захоплення наповнюється повітря. Герой дня наближається на своїй келихоподібній колісниці, у пурпуровій тозі із золотим лавровим вінком на голові. «Слава Титові! – гримить захоплена юрба. – Слава переможцеві, батькові вітчизни, слава, славу йому!» Вже ніхто не зважає на розчавлених дітей, і ніхто не звертає уваги на крики жінок, стиснутих натовпом. Душать до смерті. Усе спрямовано на самого Тита. Аж ось і сам він – блідий і втомлений, щасливий і щедрий. Це для нього були улаштовані знамениті тріумфальні ворота, які ще й тепер можна знайти серед

ілюстрацій у всіх посібниках з історії мистецтва, – з їхнім ефектом упорядкованого масиву, із прекрасними «складними» римськими капітелями, із могутнім декоративним обробленням. Естетична сутність римського тріумфу, можливо, менш натуралістична, ніж гладаторські бої й цькування звірів. Але вона теж антиісторична через перевагу образотворчих, декоративних і пластичних моментів над духовно-особистісними й соціальними символами. Не треба тільки судити про імператорські тріумфи в Римі за тими західноєвропейськими епохами, коли імператорська ідея блідла або зовсім зникала. Імператорський Рим – це дуже соковита і могутня, досить імпазантна й владна, красива, хоча й нелюдська ідея. У свій час вона потрясала свідомість, оволодівала серцями, знаходила мільйони покірливих і захоплених панувальників» [135, 62-64]. Опис Олексія Лосєва переконливо пояснює, чому римський тріумф став однією з домінантних форм вияву громадсько-політичного життя, в якій, головним чином, і виявилася римська естетична свідомість.

Яскравий опис потрійного тріумфу Августа Октавіана (13-15 серпня 29 р. до Р.Х.) залишив Вергілій у поемі «Енеїда». Він писав: «Цезар у римській мури в'їжджає в потрійнім тріумфі й вічним богам італійським безсмертні складає обіти – тричі по сто у столиці поставити храмів величних, з ігрищ веселих та оплесків вулиці всі аж лунають; в храмах кругом вівтарі і хор матерів, а навколо при вівтарях жертовні воли усю землю покрили. Він на порозі сидить білосніжнім осяйного Феба і від народів дари порядкує й на пишних колонах вішає. Йдуть ті народи впокорені, в шерегах довгих...» [43, 215].

Погляньмо на тріумф з точки зору принципів його побудови. Оскільки зміст і «сюжет» його загалом відомі, вони й не вимагають ні «психологічної мотивації», ні будь-яких інших обґрунтувань, зосереджуючи увагу на ключових епізодах, в яких чітко, вражаючи глядача грандіозністю сили та величі, виявляють найголовніші події переможного міфу. Саме тому тріумфальній процесії притаманний дискретний спосіб викладу подій – різноманітні живі картини тощо. Так само і «сценографічний» принцип процесії зосереджує увагу глядача не на осягненні «сюжету» в його повному обсязі, а лише на окличній риторичі – на ударних, агітаційно-пропагандистських, іміджевих епізодах. Болеслав Ростоцький, скориставшись (в іншому контексті) музичним терміном, визначив цей принцип як *ostinato misterioso*, тобто наполегливе, невідступне проведення через увесь твір єдиного містерійного мотиву, котрий

утворює головне тло для фрагментарного панорамного дійства. Звідси – принцип нанизування атракціонів, присутність ведучого, коментатора, хору або розпорядника дійства. Герой не «визріває» у процесі драматичної боротьби, адже риторичний у своїй основі жанр орієнтований на демонстрацію (а отже й ілюстрацію) переліку «діянь» політичного героя й нанизування їх за принципом кумулятивної казки (між цими діяннями, зазвичай, відсутній причинно-наслідковий зв'язок, оголити який завжди намагатиметься драматичний театр).

Видовищним різновидом тріумфу був і апофеоз. Попри те, що населення Риму за правління Юлія Цезаря скоротилося майже вдвічі, а можливо, саме за це, Цезар і дістав перший в історії Риму апофеоз, дійство обожнення (*adono*), заради якого він мусив померти як справжній шоумен – неподалік від театру («місце було обрано божеством» [174/1, 490], – ледь стримуючи іронію, писав про це розпорядження долі Плутарх). Після поховання Цезаря сенат розпорядився спорудити храм на тому місці, де було спалено його труп. Так Цезар став богом. Свій апофеоз він старанно спланував: ще за його життя були ухвалені відповідні декрети. В імператорську епоху, починаючи з Августа, який дав апофеоз Юлію Цезарю і сам був обожнений, апофеози стали надбанням кожного імператора, а інколи й членів їхніх сімей. Звісно, апофеоз не постав на порожньому місці, він спирався на традицію поховальних ігор і тріумфів, під час яких давалися й театральні вистави.

Невдовзі після апофеозу Цезаря, коли він перетворився на *Divus Julius*, день його народження оголосили державним святом. Під час свята усі громадяни Риму мусили одягати лаврові вінки, а тим, що ухилялися, загрожувало прокляття богів Юлія Цезаря та Юпітера. Для заможних людей було передбачене особливе покарання: сенатори та їхні сини платили, у разі порушення нового релігійного розпорядження, сто тисяч сестерціїв.

Описуючи римські поховальні ігри (*ludi funebres*), з яких, власне, й постав апофеоз, Моммзен наочно змальовує це моторошне свято мертвих: «Своєрідна особливість цього могутнього громадянського духу полягала в тому, що суворя цивільна простота й рівність не придушували його зовсім за життя, а лише змушували безмовно приховуватися в грудях, дозволяючи виявлятися тільки після смерті; зате під час похорону заможних людей цей дух виступав назовні з неймовірною силою. То була дивна процесія, до участі в

якій закликав громадян клич глашатая громади: «Смерть викрала воїна; хто може, нехай проводить Луція Емілія, його виносять з його будинку». Процесію відкривала юрба плакальниць, музикантів і танцівників; один з цих останніх, у костюмі й у масці, зображував померлого; своїми жестами й рухами він намагався нагадати юрбі добре відому їй людину. Услід за цим впливала найвеличніша й найоригінальніша частина цього церемоніалу – процесія предків. Римляни мали звичай зберігати в себе воскові розфарбовані маски тих предків, що були курульними еділами і посідали одну з найвищих посад; ці маски знімалися ще за життя, виставлялися зазвичай на стінах родинної зали в дерев'яних нішах і вважалися найкращою прикрасою будинку. Коли вмирав один із членів сімейства, для похоронної процесії надягали ці маски й костюми, що відповідали посаді, на людей, придатних до виконання таких ролей, переважно на акторів; у такий спосіб померлого супроводжували на колісницях до могили його предки в найпишнішому вбранні, яке вони носили за життя, – тріумфатор у вишитій золотом, цензор у пурпуровій, консул в облямованій пурпуром мантиї. На похоронних ношах, покритих важкими пурпуровими й вишитими золотом покривалами і застелених тонкою полотниною, лежав сам померлий; він був також одягнений у костюм тієї вищої посади, яку посідав за життя, а довкола нього лежали обладунки убитих ним ворогів і вінки, що були йому піднесені за заслуги. За ношами йшли в чорному вбранні без усяких прикрас усі ті, що носили жалобу за померлим – сини із закутаними головами, дочки без покривал, родичі й родички, друзі, клієнти й вільно-відпущеники. Процесія прямувала до торговельної площі. Там ставили труп на ноги; «предки» сходили з колісниць і сідали в курульні крісла, а син або найближчий родич померлого сховався на ораторську трибуну, щоб перелічити перед юрбою імена й подвиги всіх тих, що сиділи навколо, і, врешті, останнього – покійного» [151/1/3, 430-432].

Однак, поховальні ігри – це не лише паратеатр, це ще й сценічні ігри. Так, під час поховальних ігор Люція Емілія Павла було виставлено комедію «Брати» Теренція. Щоправда, у цьому сумному церемоніалі місце для подібних розваг знаходилося й раніше, про що свідчить такий факт: 278 року до Р.Х. консул Публій Семпроній Соф, скориставшись тим, що його дружина була присутня на поховальних іграх (тобто дозволила собі розважатися), розлучився з нею.

## II.2.2. ЦИРКОВІ ІГРИ

Як справедливо зазначав Олексій Лосєв, пишучи про особливості римської естетики, «існує сфера, в якій римське відчуття життя й краси позначилося найбільше. Цією сферою, звісно, може бути лише те, що за своїм змістом так чи інакше пов'язано із соціальним життям. Щоправда, Рим є античністю, тобто він не знає історизму. Але що ж таке соціальність, що не знає історизму? Які художні форми міг створити Рим, щоб це було і грандіозно, і людяно, і соціально, і у той же час позбавлено відчуття історії? Першою й найяскравішою художньою формою – наскрізь римською – є цирк. До нього примикає амфітеатр. Сюди ж можна віднести театр і стадій» [135, 50]. Додамо до цього ще й таке. Саме цирк, разом із гладіаторськими боями, тріумфами й апофеозами, врешті й поглинув, неначе абсорбент, усі інші жанри римських видовищ.

Головним сюжетом державних свят була урочиста процесія – помпа (Pompa, Pompa Circensis – циркова помпа), в якій попереду йшли пішки або їхали на конях римські юнаки, за ними – учасники перегонів – візничі, вершники, танцівники, музики, потім несли курильниці, священний посуд, зображення богів на ношах (Fercula), а в часи імперії – також зображення обоженних імператорів та їхніх дружин. За ними йшла група силенів, одягнених у хітони й прикрашених квітами, група молодих сатирів у козячих шкірах; далі – жерці з жертвами, статуями богів та імператорів із золота й слонової кістки. Супроводжував їх консул у тріумфальному одязі. У пізніші часи в процесії брав участь і сам імператор із двором, сенатори, вершники і громадські організації. Зробивши почесне коло навколо сцени, жерці здійснювали жертвоприношення, статуї ставили на подушки, а імператор, якщо він очолював процесію, прямував до ложі (Pulvinar), після чого й розпочиналися перегони.

Циркові помпи здійснювалися у Римі під час Ludus Circensis – циркових ігор, які влаштовувалися у цирку (circus, букв. – коло, ристалище) – у спеціальній будівлі еліпсоподібної форми для циркових вистав. На арені демонструвалися перегони колісниць, а у перерві між заїздами – виступи акробатів, еквілібристів, жонглерів, коміків та ін. Великий цирк у Римі, за словами Плінія Старшого, уміщав до двохсот п'ятдесяти тисяч глядачів. Найперший римський цирк

відомий з VI ст. до Р.Х., його збудував Тарквіній. Урочисте відкриття найперших ігор розпочиналося ще до світанку, а місця розподілялися за верствами: перші ряди над подіумом (*podium*) – найвищим сановникам, понтифікам, весталкам, сенаторам і вершникам (жінки сиділи лише поряд із своїми чоловіками). Для влаштування циркових ігор заможні сенатори й вершники створювали особливі товариства або клуби (*factiones*), кожний з яких мав свого голову (*dominus factionis*). Уже під час Республіки згадуються товариства світлих або червоних, названі так за кольором тунік їхніх членів; пізніше постають клуби зелених і блакитних, золоті й пурпурові, змагання яких неодноразово призводило до суперечок і бійок. Турбота ж про коней, що брали участь у змаганнях, інколи набувала нечуваних форм: так, імператор Калігула напередодні перегонів наказав усім мешканцям зберігати тишу, щоб не заважати сну його улюбленого коня Інцитатиса і навіть мав намір зробити свого улюбленця консулом. А кобила «*Volucer*» (крилата) була удостоєна золотої статуї й надгробного пам'ятника у Ватикані. Набагато меншою пошаною користувалися самі наїзники (*agitatores, celetizontes*) і погоничі (*aurigae*) – лише за часів Калігули їх стали нагороджувати пальмовою гілкою й грошима (*palma et brabeum*), коштовним вбранням і надгробними пам'ятниками з переліком отриманих ними перемог. Одним з обов'язкових елементів циркових ігор були тензи – візки, на яких перевозилися зображення богів, присутність яких на іграх була обов'язковою. За часів Ціцерона на циркову арену виводили рабів, які здійснили злочин, і забивали їх до смерті – звісно, виключно для задоволення морального почуття й отримання естетичної насолоди. Саме під час цих ігор стали влаштовуватися й театральні вистави (з 194 р. до Р.Х. вистави стали влаштовуватися також на честь Великої Матері богів – *Megalesia* і під час Плебейських ігор – *Ludi plebei*).

Традиція влаштування таких помп була запозичена римлянами, очевидно, з Греції (про що, зокрема, свідчить грецьке походження слова). «Феєрія» або «помпа», – писав Адріан Піотровський [50, 167-170], відносячи походження цих видовищ до доби еллінізму, – так називалися ці політичні ігри мовою сучасників. Це був святковий театр, тому що видовища його були пов'язані з урочистими днями й подіями. Це був самодіяльний театр, тому що виконавцями в ньому,

поряд із професійними умільцями, були самі володарі нових монархій та їх найближче оточення. Так, приміром, під час свята у пергамському театрі золота крилата Ніка-Перемога, підвішена до підйомного крану, в урочистому ритуалі вінчала лаврами царя Мітрідата, котрий сидів під балдахіном. Подібні урочисті видовища були і в Мітіленах, де на честь римського завойовника Помпея були дані театральні видовища, що прославляли його подвиги, і сам полководець брав участь у них. Цар Антіох Епіфан під час свята, влаштованого 168 року до Р.Х., виступав в оточенні танцюристів і мімів, «граючи серед блазнів». На честь Цезаря сини найвищих сановників Азії й Віфанії виконали танцювальний спектакль. З цих повідомлень, – веде далі А.Піотровський, – по новому осмислюється знамените плавання єгипетської цариці Клеопатри назустріч Маркові Антонієві, описане Плутархом: «Вона піднялася нагору по річці Кидну на кораблі із золоченою кормою під широкими пурпуровими вітрилами, під звуки кіфар, флейт і кімвалів, у такт яким рухалися срібні весла. Цариця лежала під балдахіном, прикрашена золотом, у вбранні, як, зазвичай, малюють Кіприду. Хлопчики, подібні до еротів на картинах, опахалами навівали прохолоду. Рабині у костюмах грацій стояли біля весел і корабельних снастей. По ночах на кораблі горіли вогні, розташовані колами, чотирикутниками й іншими вигадливими способами. У народі йшла поголоска, що це сама Кіприда в урочистій процесії відвідує бога Діоніса, щоб принести щастя Азії». На думку А.Піотровського, розповідь Плутарха чітко розкриває політичний зміст цього «спектаклю». Ясний її самодіяльний характер і видовищні її засоби: зовнішня пишність, феєрверк, міфологічна алегорія, відверта еротика. Саме ж «плавання Клеопатри» перестає здаватися одиначною примхою і стає ланкою в цілій видовищній системі алегоричних свят елліністичних династій. Той же Плутарх розповідає про вступ Марка Антонія в Ефес, інсценований як алегоричний хід Діоніса: жінки були убрані вакханками, чоловіки й хлопчики – сатирами й панами. Місто було прикрашене, усюди лунали звуки арф, флейт і кімвалів. Повніший опис театральних ігор подібного роду наводить Афіней, розповідаючи у п'ятій книзі «Бенкету мудреців» про військове свято, організоване згаданим уже царем Антіохом Епіфаном у таборі біля Дафн [20, 254]. Блискучі збройні піхотинці, кіннотники у золотій зброї й слони рухалися тут поруч із мімами й процесією

«статуй богів і героїв». У золочених убраннях випливали алегоричні фігури «Дня» і «Ночі», «Землі» і «Неба», «Ранку» і «Полудня». А посеред усього цього феєричного видовища – йшов сам цар і його діти. Афіней розповідає також про «помпу», влаштовану в Александрії царем Птолемеєм Філадельфом на честь «п'ятирічки». Центром свята, для якого була споруджена мішурно-пишна «скене», – декоративна будівля із золоченого дерева й пурпурових тканин, була урочиста процесія, в якій поруч із силенами, сатирами й іншими міфологічними фігурами йшов «велетень» в одязі й масці трагічного актора із золотим рогом достатку в руках, що звався «Щасливий Рік». Поряд з ним ішла опатна жінка з виноградними гронами – «П'ятирічка». Юрба ряджених зображувала «ріки», «міста і народи», підвладні єгипетській державі або сусідні з нею: лідяни, ефіопи, індійці йшли, несучи плоди, створені їхньою землею й ремеслами їхньої країни. На думку А.Піотровського, абсолютно очевидно є величезна різниця між цією елліністичною «помпою» і святковими процесіями доби хороводного театру. Там в основі – релігійна обрядово-родова церемонія, тут – установка на пропаганду політичних ідей нової монархії, на прославлення торгової міці («ріг достатку»), процвітання й заможності монархічної держави. Алегорія, причому не лише міфологічна, а й політична і з нею видовищна пишність – ось найголовніші виразні засоби. Музика, еротичний танець, «живі» алегоричні групи на паланкінах і колісницях приходять їм на допомогу. Феєричність збільшується такими видовищними ефектами, як парад військ (*militaris*) – кінноти, піхоти, вершників на слонах і верблюдах. Проносять дорогоцінні речі, золочені кубки, статуї, килими. Рухаються череди звірів, білі бики, мериносові й каракулеві вівці, білі ведмеді, пантери, леопарди, жирафи, ефіопські носороги й гіпопотами. Поруч із військами і тваринами «усілякі ремісники Діоніса», тобто актори, акробати й міми. І в цій же процесії – військові сновники, жерці монархії й сам цар Птолемей.

Проте римляни не були настільки наївними, щоб не розуміти справжньої вартості усіх тих дійств. Принаймні про тріумфальну дійсність вони мали доволі тверезий вислів, який можна було б поставити епіграфом до усіх священних видовищ влади: «*Sacrilegia minuta puniuntur, magna i triumphis feruntur*» – «За малі злочини карають, а за великі – оспівують».



## II.2.3. БОЇ ГЛАДІАТОРІВ

### II.2.3.1. ПАНТОМІМА

**264** р. до Р.Х. у Римі відбулися перші бої гладіаторів під час поховальних ігор (*ludi funebres*) на честь Децима Юнія Брута. Вони являли собою своєрідну «гру зі смертю», котра завершувалася «жертвоприношенням». Наступні відомі гладіаторські бої були влаштовані 206 р. до Р.Х. Гладіаторів, які брали участь у боях біля могил, називали бастуаріями, тобто спалювачами трупів.

Протягом багатьох століть римської історії головним мотивом для влаштування гладіаторських боїв була пам'ять про померлих правителів, представників знаті й держави, заможних громадян, але починаючи зі 122 р. до Р.Х. гладіаторські ігри починають здійснювати з політичною метою. Так, зокрема, вчинив народний трибун Гай Гракх. Для народу на форумі влаштовувалися гладіаторські бої, для яких влада поставила поміст і продавала місця. Однак Гай вимагав, щоб цю споруду розібрали, надавши можливість незаможним дивитися змагання безкоштовно. Але ніхто до його слів не прислухався. Тоді, діждавшись ночі напередодні ігор, він зібрав своїх людей і позносив помости, а вранці народ побачив форум очищеним. Народ хвалив Гая й називав його справжнім чоловіком. Як писав Ціцерон, «більшого скупчення народу, ніж те, яке було під час цих боїв гладіаторів, не бувало ніколи...» [230/2, 146].

Саме використання видовищ із політичною метою примусило римський сенат 63 р. до Р.Х. ухвалити закон Туллія про заборону усім майбутнім магістратам за два роки до їхнього обрання на посади влаштовувати гладіаторські бої, крім випадків, коли до цього їх зобов'язував чийсь заповіт; за влаштування всупереч законів видовищ і пригощань передбачалося покарання вигнанням на десять років.

До програми публічних свят гладіаторські бої були вперше включені 105 р. до Р.Х. Зазвичай порядок показу гладіаторських боїв був таким: зранку влаштовувалася боротьба зі звірами, після обіду – бій між гладіаторами; між ними розігрувався мім. Бої гладіаторів, які називалися

Munus або у множині – Munera, завжди контролювалися сакральними колегіями і зазвичай підпорядковувалися якомусь сакральному сюжетові: приміром, гладіатори билися на стінах Іліону або Фив; злочинці, засуджені до страти, зустрічали її на вогнищі Геракла або на колесі Іксіона і т.ін. Гладіаторові або атлетові, що переміг, надавалося право разом з нареченою виступати у ролі бога й богині на священному пошлюбванні, призначеному забезпечити родючість землі. Такі сюжетні гладіаторські бої називалися пантомімами, котрі являли собою обстановочну феєрію на міфологічний сюжет і смерть героя, якою п'єса закінчувалася, розігрувалася у великих стражданнях, а виряджений актор катувався: обливаючись кров'ю, він спалювався, вбивався, розпинався, шматувався звірами відразу на сцені: смерть стала предметом видовища, а небіжчик (той, на кого очікує смерть, засуджений) – актором.

Один із зразків жанру – пантоміма «Орфей» – виконувалася у такий спосіб: засуджений до страти виконував роль Орфея, а у фіналі виходив на сцену ведмідь і роздирав Орфея на шматки.

Навіть коли 55 р. до Р.Х. полководець Гней Помпей побудував у Римі перший постійний кам'яний театр на сорок тисяч глядачів, на честь відкриття цього «культурного осередку» було показано трагедію «Клітемнестра» (із шістьма сотнями мулів) і битву венаторів (воїнів-мисливців) із левами й слонами, після чого на сцену вийшли засуджені до смерті злочинці.

Мистецтво гладіаторів високо цінувалося у Римі, про що свідчить той факт, що, коли гладіатор перемагав у багатьох змаганнях і це підтверджувалося врученими йому маленькими дощечками (*tesserae gladiatoriae*), то він нагороджувався почесною рапірою, що для раба ставала знаком волі. Переможців наймали за підвищену плату (*auctoramentum*) для подальших боїв або для навчання новачків. Напередодні бою для гладіаторів улаштовували «вільний бенкет», куди міг прийти кожен охочий.

## II.2.3.2. БЕСТІАРІЇ

З 186 року до Р.Х у Римі відомий ще один жанровий різновид боїв за життя – цькування хижаків (*venationes*), що відбувалися спочатку в цирку, а пізніше – в амфітеатрах. Зміст цих видовищ полягав у тому, що хижаки боролися між собою, або ж із ними боролися люди – бестіарії (*venatores, bestiarii, bestiarius*). Ще за часів республіки злочинця (якщо він не був вільнонародженим) суд міг засудити до *bestiis dari*, тобто до віддавання у цирк, де хижі звірі шматували його на очах глядачів. У таких випадках засудженим попередньо вибивали зуби й ламали руки, щоб вони не могли чинити опір.

Розрізняли бестіаріїв двох видів: тих, що брали участь у змаганнях добровільно, постійно тренувалися й вступали в бій добре озброєними, і тих, що були засуджені до цькування судом (*ad bestias damnati*).

У цькуванні брали участь різні хижаки: леви, зрідка тигри (з 11 року до Р.Х.), але найчастіше леопарди, ведмеді та ін. Помпей улаштував для римлян у цирку цькування п'ятисот левів, вісімнадцяти слонів і чотирьохсот різних інших хижаків (*africanarum venatio*). Август у 2 році до Р.Х. під час урочистостей дедикації (освячення) храму Марса Месника, виставив двісті левів. Калігула виставив для цькування чотириста ведмедів і таку ж кількість африканських звірів. З часів Августа на цькуваннях з'являються бегемот, носоріг, крокодил та інші тварини, яких привозили до Рима з усіх кінців імперії. Влаштовувалися також бої з ведмедем і леопардом, вовком, диким кабаном, биком, а також, для розваги, цькування оленів, газелі й зайців собаками.

За правління Августа призначені для забави імператора й столиці африканські леви, коли їх мучив голод, безкарно спустошували поселення й поля, а на того, хто, захищаючи себе, наважувався вбити хижака, за законом, чекало суворе покарання. Цей закон був скасований лише за правління Юстиніана. Своїм нащадкам Август інколи видавався таким собі скромним патріотом, батьком, який дбає про благо вітчизни. Проте, як справедливо зауважував Гіббон, «і удавана скромність Августа, і пишність Діоклетіана були лише театральним видовищем» [57/1, 374].

Іншим різновидом видовищ за участю хижаків були циркові вистави, в яких випускали тисячі страусів, оленів, кнурів тощо. 202 р. по Р.Х. арена амфітеатру була перетворена на величезний корабель, із якого під час вистави «висипалася» величезна кількість звірів: ведмеді, леви, пантери, страуси, котрих і перебили протягом семи днів.

### II.2.3.3. НАВМАХІЯ

**46** р. до Р.Х. із нагоди власного тріумфу Юлій Цезар відродив жанр навмахії (Naumachia, Naumachiae) – так називалося відомий ще єгипетським фараонам у VI тисячолітті до Р.Х. різновид боїв гладіаторів і архітектурна споруда для влаштування морських боїв (видовище морського бою називалося *naumachiam committere* або *exhibere*, а учасник навмахії – *naumachiarius*). Будівля з місцями для глядачів оточувала штучне водоймище, в якому розгорталися бої, і не лише інсценізовані. У першій навмахії Цезаря розіграно було бій між тирським і єгипетським флотом, в якому брала участь одна тисяча воїнів і дві тисячі гребців (пізніше участь у битвах брали гладіатори, полонені й злочинці, котрі відповідно називалися *Naumachiarii*, *Naumachi*). У 2 р. від Р.Х. імператор Август з нагоди освячення храму Марса Месника збудував постійну навмахію, де було показано морський бій, в якому тридцять кораблів розіграли морську битву між персами й греками. У 80 р. від Р.Х. імператор Тит улаштував в амфітеатрі театралізовану морську битву. Його приклад наслідував імператор Доміціан, який навіть викарбував зображення навмахій на монетах. Найбільшу навмахію влаштував імператор Клавдій на Фуцинському озері з нагоди завершення будівництва каналу: у видовищі брало участь п'ятдесят кораблів із дев'ятнадцятьма тисячами війська. Під час навмахії, здійсненої Клавдієм, бойові сигнали подавав срібний тритон. Здійснював навмахії й імператор Траян – на двох аренах: *amphitheatrum Castrense* і *naumachia Vaticana*. На ознаменування тисячоліття Риму 248 р. від Р.Х. навмахію влаштував імператор Філіп Араб. Цей видовищний жанр був оспіваний багатьма римськими поетами – Овідієм, Марціалом. Інколи навмахії здійснювалися й у цирку: арену (*arena* – пісок) заливали водою й у штучному водоймищі влаштовували побоїще. Реформував навмахії Геліогабал, – він виставляв їх у каналах, наповнених вином, і кропив плащі глядачів есенцією дикого винограду.

## II.2.4. СЦЕНІЧНІ ІГРИ

Найпершою згадкою про театральні ігри у Римі слід вважати Ігри, влаштовані 364 р. до Р.Х., коли у Римі був мор і для умилостивлення богів спочатку було влаштовано лектистернії (Lectisternium – божа трапеза), а потім і сценічні ігри, котрі Тит Лівій прокоментував як «справу для воїнського народу небувалу, оскільки до того часу єдиним видовищем були кінні перегони в цирку». Виконавці (Ludiones – гравці), запрошені з Етрурії, виконували танці «без будь-яких пісень і дій». Розвага сподобалася римлянам, вони запозичили її, а невдовзі, коли вона стала звичною, дали місцевим умільцям ім'я «гістріонів» (етруською мовою виконавці звалися «гістерами»). Невдовзі вони перетворили гру на ремесло (представники якого, щоправда, вважалися «заплямованими», тобто неповноправними громадянами) і стали виконувати сатури. Утім, – тверезо зауважує Лівій, – ігри ці, мору не зупинили [129/1, 324-325], на що, здається, замовники ігор і не розраховували, адже реальна роль, яку вони відводили іграм, була іншою. Надалі сценічні ігри влаштовувалися лише під час певних свят – спочатку під час Римських або Великих ігор, які, починаючи з 214 р. до Р.Х., тривали протягом чотирьох днів. З 212 р. до Р.Х. сценічні ігри влаштовувалися й у липні, під час свята на честь Аполлона. З 194 р. до Р.Х. вистави стали влаштовуватися також на під час ігор на честь Великої Матері богів – Megalesia, під час Плебейських ігор – Ludi plebei. Влаштовувалися також приватні принагідні вистави – із приводу виборів, похорону видатних громадян і т.ін.; вони виконувалися акторами, котрі були об'єднані в трупи – Grex (череда), на чолі яких стояли Dominus Gregis (Dominus Gregis Factionis, Choragus) – антрепренери, імена деяких з них відомі – приміром, сценічним утіленням на сцені комедій Плавта керував Пелліон, комедій Теренція – Луцій Амбівій Турпіон, а пізніше – Луцій Атилій Пренестинц. Оскільки усі ці ігри наслідували грецькі драматичні змагання, їх називали також «грецькими іграми», в той час як ігри, під час яких показувалися ателлани – «оскськими» іграми.

Організацію дармових ігор для народу спочатку здійснювали консули – найвищі посадові особи Римської держави періоду Республіки, котрі, починаючи з 510 р. до Р.Х. обиралися на річний термін і за іменами яких називалися ці роки; вони

опікувалися святами, зокрема, Латинським святом – *Feriae Latinae*. Після 494 р. до Р.Х. святами стали опікуватися курульні й плебейські едили (*Aediles, Aedilis, Edilis*) – начальники міської поліції й організатори видовищ у цирку – державні службовці, котрі отримували зі скарбниці певну суму на влаштування видовищ («едилами вже куплена комедія», – писав у Пролозі до «Євнуха» Теренцій). Проте едили, як надалі й претори, цілком залежали від сенату, і навіть оголошення екстраординарних принагідних свят (поховальні ігри та ін.) мусили погоджувати з урядом.

Хоча вважалося, що усі витрати на влаштування ігор несе держава, насправді, однак, держава покривала лише якусь частину видатків, у той час, як більша частина витрат лягала на плечі едила або претора, якому було доручено влаштування ігор. Ці ж посадовці давали гроші на виготовлення бутафорії, костюмів тощо. Однак у підсумку всі ці витрати, мабуть, окупалися, адже завдяки їм посадова особа могла продемонструвати електоратові власну щедрість. Оскільки едили купували п'єсу безпосередньо у поета або в антрепренера, який придбав її у автора, драматурги мусили брати до уваги смаки едила й політичну кон'юнктуру, адже у разі, якби вистава викликала обурення з боку впливових осіб, відповідальність за це ніс би едил.

В імператорські часи іграми опікувалися претори – найвищі керівники судової влади, а пізніше і провінцій, посада яких була впроваджена 366 р. до Р.Х., коли консульство стало доступним і для плебеїв, а з ведення консулів була вилучена судова влада. Функція влаштування громадських ігор і видовищ дістала назву «*cura ludorum*». Фінансування держави і громади на влаштування ігор постійно не вистачало, отож представники влади, якщо вони хотіли бути обраними на новий термін, мусили здійснювати часткове фінансування видовищ з власних коштів (приміром, 54 р. до Р.Х. державні витрати на публічні ігри склали майже тридцять мільйонів сестерціїв). Улаштовувалися також ігри за рахунок приватних осіб (*Ludos Edere*); під час їх проведення закон дозволяв брати гроші за вхід. Однак цим правом майже ніхто не користувався, адже політики усвідомлювали, що найбільші прибутки дає сама пропаганда. Найдавнішими серед цих ігор були засновані Ромулом перегони колісниць і коней (*Consualia* й *Equiria*), а потім поступово до них додалися й інші ігри.

Попри високий державний статус ігор, актори, як і інші торговці власним тілом, вважалися «заплямованими» і шлюб із ними був заборонений. Інколи римських акторів називали «параситами», тобто «співтрапезниками». Беручи до уваги реальні потреби споживачів сакральних послуг і навіть всупереч презирливому ставленню до митців, котрі заробляли собі на шматок хліба, складаючи тексти для народних свят, пишучи епіталами та епітафії для знатних громадян та ін., 206 р. до Р.Х. римський сенат подарував «скрибам» (*scribae*, письменникам) та «гістріонам» (акторам) право зібрань і спільних відправ у храмі Мінерви на Авентинському пагорбі, що можна вважати виникненням перших мистецьких професійних спілок.

Усупереч поширеному уявленню про те, що формула жанрів римського театру нам цілком зрозуміла, зіставлення джерел виявляє істотні суперечності у розумінні цих жанрових структур. Так, Діомед писав: «Видів тогат майже стільки ж, скільки й палліат: перший вид той, що називається претекстатом. В них зображаються подвиги полководців, громадські справи, римські царі і вожді. За величчю й достоїнством дійових осіб вони подібні до трагедії. Їх називають претекстатами тому, що в п'єсах такого роду зображуються лише діяння царів і полководців, які користуються претекстатами. Другий вид тогат називається табернарії, тобто п'єси з життя крамарів: за низьким складом дійових осіб і за змістом вони схожі на комедії; в них виводять не посадовців або царів, а простих людей, і дія цих творів відбувається у приватних будинках [...]. Третій вид латинських п'єс названо ателланами, від міста Ателла, де їх уперше стали виконувати. За своїм змістом і жартами вони схожі на грецькі драми сатирів. Четвертий вид – босонога (комедія), котра грецькою мовою називається мім» [39, 245]. Тобто повної ясності у системі жанрів римського театру ми не маємо, отож, мусимо спиратися на історичну традицію. Одряду, однак, звернемо увагу на одне із зауважень Діомеда, яке дозволяє краще зрозуміти різницю між грецькою й римською драмою. «Трагедії й комедії називаються драмами від слова «*dran*» («діяти»), – каже Діомед. – Латиною їх називають «*fabulae*», тобто «*fatibulae*» (від слова «говорити»); адже у латинських п'єсах більше уваги приділяється розмовам, ніж кантикам, що виконувалися співом» [39, 246].

## II.2.4.1. ПРЕТЕКСТАТА

**240** р. до Р.Х., після завершення першої Пунічної війни, урочисто відзначалося свято Великих Римських ігор (Ludi Romani Magni). До ритуалу ігор цього свята вперше було введено драми грецького зразка, і перший показ такої драми латинською мовою було доручено полоненому грекові, вільно-відпущеникові плебейської сім'ї Лівіїв, Лівієві Андроніку. Він помер 204 року, а за два роки до смерті, 206 р. до Р.Х., на його честь було створено колегію акторів і письменників (писарчуків – scribae) при храмі Мінерви. Виставляючи переробки грецьких трагедій і комедій, Лівій Андронік брав за основу грецькі міфи; особливу увагу він приділяв троянському циклові, міфологічно пов'язаному з Римом. У здійснюваних ним виставах Лівій Андронік одночасно виконував ролі актора, танцюриста, співака й музиканта. Коли ж 207 р. до Р.Х. римській державі знадобилося, у зв'язку з «поганим оракулом», скласти хоровий гімн (на честь Юнони) для процесії дівчат, вона також звернулася до Лівія Андроніка. Лівій Андронік увів також звичай, за яким у тих місцях п'єси, де актор за змістом мусив співати, пісню виконував співак, у той час як драматичний актор лише імітував спів мімікою.

Наступником Лівія Андроніка був Гней Невій, який написав трагедії «Ромул», «Виховання Ромула і Рема», «Кластидій» (в останній він прославляв перемогу римського консула у 222 р. до Р.Х. над галлами) та ін. Невій працював у тих самих жанрах, що й Лівій Андронік, але шукав своїх оригінальних шляхів. Зокрема, в його комедіях висміювалися шляхетні Метелли, які відповіли комедіографові сатурновим віршем. Для римських громадян жарти Невія виявилися надто незвичними, і його спочатку прив'язали до стовпа, а потім вигнали з Риму, після чого комедійні поети, звісно, не наважувалися йти його шляхом. Можливо, у зв'язку з цим у творчості Невія та його послідовників дістав популярність прийом контамінації – компіляції сцен і мотивів із чужих творів.

Жанр «римської трагедії», в якому писали Лівій Андронік і Гней Невій, мав назву «претекстата» або «претекстата» (Fabula Praetextata), позаяк дійові особи цих творів – герої римської міфології та історії – були одягнені



у претексту – офіційну тогу римських магістратів і жерців. Претекстати показувалися під час тріумфальних або поховальних ігор і прославляли велич Риму. Серед авторів претекстати відомий був також Луцій Акцій (Accius, бл. 170-85 до Р.Х.) – давньоримський драматург (dramaticus, poeta), який написав понад сорок трагедій, зміст яких було запозичено переважно з грецької міфології; він переробляв твори Есхіла, Софокла, Еврипіда, інколи поєднуючи в одній трагедії матеріал двох близьких за сюжетом драм своїх попередників. Зокрема, він створив дві трагедії-претексти на римський сюжет, із яких найбільшою популярністю користувалася трагедія «Брут» («Brutus»), присвячена вигнанню останнього римського царя Тарквінія Гордого, а також «Енеади» або «Децій» («Decius») – про самопожертву Деція Муса. Перша претекстата Акція буда поставлена 140 р. до Р.Х. Трагедія «Брут» Акція вдруге була виставлена в рік убивства Цезаря (44 р. до Р.Х.). Тексти трагедій Акція збереглися лише в уривках (понад сімсот рядків), із яких видно, що його стиль відчув на собі вплив ораторської мови, відрізнявся патетичною піднесеністю й афористичністю.

З усього масиву творів, написаних у жанрі претекстати, цілком збереглася лише призначена для декламації претекстата «Octavia», що приписується Сенеці. Дія цього твору відбувається 62 р. від Р.Х. Головні герої твору – Нерон, його перша дружина Октавія й друга – Попея, годувальниця, Сенека, Префект, Вісник і два хори римських громадян. П'єса завершується піснею хору, в якій останні слова: «Рим тішиться убивством громадян». Навряд чи, однак, твір цей був розрахований для показу на сцені. Як справедливо зауважував Гастон Буассьє, «ці п'єси належать до типу салонних трагедій, до яких не можна ставитися так само, як і до театральних трагедій» [39, 210].

Даючи загальну характеристику жанрові, Джек Ліндсей писав: «У претекстаті йдеться про римську легенду або про сучасну історію, хоча після Невія був виданий закон, що забороняв згадувати живих. У комедії – попри наслідування греків, наприклад, Менандра, – також стверджувалася вітчизняна основа. Ми знаємо про соромітні жарти, пов'язані із завершенням збирання врожаю, про змагання штукарів у коркових личинах, про різноманітні місцеві фарси та пантоміми, котрі – висновуючи за збереженими заголо-

вками та уривками – глибоко вкорінювались у повсякдення» [131/2, 50]. Можливо, ці жарти були пов’язані з відомою з III ст. до Р.Х. гіларотрагедією (Hilarotragedia) або фляком (phlyax), які пародіювали трагедію на міфологічні сюжети, являючи різновид фарсу, похідний від фалофорій (фляками у нижній Італії називали фалофорів).

У I ст. до Р.Х. писання трагедій перетворилося на модну забаву серед світських поетів-аматорів і перших сімейств держави, що дає підстави говорити про своєрідну трагедоманію (або театрократію) можновладців: так, Ціцеронів брат хвалився тим, що встиг за шістнадцять днів скласти чотири трагедії, у тому числі «Електру» і «Троянок»; переробляв трагедії грецьких класиків хтось із родини Гракхів; Юлій Цезар знайшов час написати «Едіпа»; трагедію «Аякс» написав (а потім знищив) імператор Август; Овідій написав трагедію «Медея». На відміну від давньогрецької трагедії, римську трагедію наповнювали сотні акторів і статистів (приміром, для трагедії «Клітемнестра» у I ст. до Р.Х. було використано шістсот мулів, які везли здобич Агамемнона; в іншій виставі використовувалося процесії тварин тощо). Ясна річ, що ні т.зв. римська трагедія, ні римська комедія не могли обговорювати реальні події громадсько-політичного життя Риму, адже римський закон про образу величі монарха, виданий під час диктатури Сулли приблизно у 80 р. до Р.Х. (Lex Cornelia) трактувався дуже широко і якщо початково йшлося про «образу величі римського народу», то Август став образу народу переносити на особу можновладця, а далі законові дали ще ширшу інтерпретацію. Одночасно з цим законом і диктатурою Сулли у Рим прийшли східний парад, придворна позолота й улесливий тон, а отже, й пишний театр.

## II.2.4.2. ПАЛЛІАТА

**В**еличезний успіх мала серед римлян палліата (Comoedia Palliata) – «комедія грецького плаща» (від назви грецького плаща, оскільки персонажі комедії носили грецький плащ – «Pallium» – «палліум»). Розквіт цього жанру пов'язаний передусім із діяльністю Плавта (Titus Maccius Plautus, бл. 250 – 184 рр. до Р.Х.), автора ста тридцяти комедій (до наших днів дійшло двадцять комедій, котрі безперечно належать Плавтові: «Амфітріон», «Скарб», «Бранці», «Куркуліон», «Хвалькуватий воїн», «Псевдол», «Канат» та ін.). Плавт увів у нову аттицьку комедію музику, спів і танці, тобто «посунув» жанр у бік музичного театру.

Критики античності відносили п'єси Плавта до типу «рухливих» (motoria) комедій. До «статичних» комедій, де мало дії й переважає спокійний діалог, належать тільки «Бранці» і «Канат», які стали прототипом «слізної комедії». Орієнтуючись переважно на плебейство і переодягаючи для римської сцени персонажів давньогрецької (аттицької) комедії, Плавт створив жанр, який і задовольнив сподівання римського плебсу («комедії Плавта, – писав Олександр Білецький, – разраховані на глядачів з плебейської маси» [7, 35]).

Продовжив розвиток жанру палліати молодший сучасник Плавта – раб Теренцій (Terentius Publius Afer – Публій Теренцій Афер, 185-159 рр. до Р.Х.), п'єси якого також виставлялися під час загальнодержавних ігор (чотири п'єси під час Мегалезій – Мегалезійських ігор, одна – під час Римських ігор, одна – під час поховальних ігор). Саме Теренцій підняв авторитет комедії на недосягну висоту – за п'єсу «Євнух» він дістав величезну винагороду у розмірі восьми тисяч сестерціїв. До нашого часу дійшли комедії Теренція «Дівчина з Андроса», «Євнух», «Форміон», «Свекруха», «Брати», «Той, що знущається із себе». Усі п'єси Теренція втілював на сцені Луцій Амбівій Турпіон, а музику писав раб Флакк. Деякі автори вважали, що Теренцій був лише «маскою», підставною особою політичних діячів Публія Сципіона й Гая Лелія (адже Теренцій «звертається до цінителів з по-грекофілівськи настроєної знаті» [7, 35-36]).

Активно працював у жанрі палліати й Лусцій Ланувін (Luscius Lanuvinus, II ст. до Р.Х.), відомий полемікою з Теренцієм у питанні про допустимість контамінації при переробці грецьких

зразків (Лусцій виступав проти контамінації). Від творів Лусція збереглися лише назви («Примара» і «Скарб»).

«Дивна річ ця палліата! – писала дослідниця жанру О.Фрейденберг. – Незважаючи на заплутаність сюжету та інтриги, вона статична і дуже мало схожа на комедію. Палліата не цікавиться ні типами, ні характерами, ні викриттям, ні картиною побуту; вона не цікавиться нічим і ніким, окрім відтворення одних і тих самих мотивів і одного й того самого персонажу в одних і тих самих ігрових положеннях. Це літературна шарманка [...]. Інтрига палліати конструюється з мотивів обману, непорозуміння і шахрайства. Переодягання і розігрування – основні знаряддя інтриги [...]. Вісь, навколо якої крутиться ця строката карусель інтриги одна й та сама. Це гроші – золото. Справа не в їхній реальній цінності [...]. Гроші відіграють в інтризі палліати конструктивну роль» [225, 36-38]. «Палліата, – продовжує дослідниця, – справжній балаган. Це єдиний вид літературної драми, котрий виріс з фокусу і престижизитаторства» [225, 66], оскільки «інтрига палліати являє собою одну з форм фокусу. Викрадення грошей у старого – ось на що спрямована інтрига палліати; поряд з цим може бути поставлена ще одна мета, паралельна першій – викрадення жінки» [225, 43].

Даючи загальну характеристику римській комедії, Теодор Моммзен також цілком справедливо писав про одноманітність цих творів, сюжети яких розгорталися навколо повторюваної ситуації: юнак, йдучи проти волі свого батька або власника борделю, прагне оволодіти коханою – звісно, привабливою, але сумнівних моральних якостей. Шлях до щастя зазвичай пролягав через шахрайство, а головною пружиною інтриги ставав хитрий слуга. Подеколи зустрічалися й інші комедії, сюжети яких пародіювали свята, публічні акти й міфи: «Весілля», «Перше березня», «Панталон як кандидат на вибори», «Hercules Auctinator», «Сатурналії», «Анна Перенна», «Подорож у підземний світ» та ін.

Попри очевидну невибагливість сюжетів римської комедії, не слід, однак, применшувати соціального значення жанру. Адже ключовими словами в них були, як і у великих жанрах, широко трактовані «злагода», «згода» і «взаєморозуміння». Як посланець священної злагоди, навіть комедія, в основі якої лежить лише легковажна плутанина, також входить до складу священних ігор і належить сакральній системі.

### II.2.4.3. ІНШІ КОМЕДІЙНІ ЖАНРИ

**А**теллани – це «народні» імпровізовані сценки, назва яких походить від оскського міста Ателла (Atella) у давній Кампанії. Головними дійовими особами ателлани були постійні типи-маски – Буккон, Доссен, Макк, Папп та ін. Наявність традиційних персонажів визначала й однотипність сюжетних ситуацій ателлани, в основі яких була дурість Макка, шахрайство Буккона, скупість і честолюбство Паппа, шарлатанство Доссена. У I ст. до Р.Х. Новієм і Помпонієм була здійснена спроба перетворення ателлани на літературний жанр із заздальгідь написаним текстом. Ці аматорські фарси були брутальними й жорстокими, особливо при зверненні до сексуальних тем, а головними героями їх були Повія, Сутенер тощо. Зазвичай їх виконували юнаки, діти шляхетних родин, після показу трагедій. В імператорську епоху ателлана часто використовувалася для натяків на політику правлячих кіл. Так, під час правління Тиберія (14-37) одне місце в ателлані, що асоціювалося з розбещеністю імператора, було зустрінуте публікою зі схваленням. Оточення не раз скаржилося Тиберієві на зухвалість акторів ателлани. Тоді імператор письмово звернувся до сенату з вимогою заборонити ателлани. За правління Калігули (37-41) якийсь виконавець ателлани намагався поглузувати з імператора, за що й був спалений живцем – в амфітеатрі, на очах у публіки.

Ще один комедійний жанр римських видовищ – «фабула тогата» (Comodia Togata), назва якого походила від слова «тога». В одній з таких тогат – у тогаті Афранія «Пожежа», котра була втілена за часів Нерона, – на сцені спочатку спалювали будинок, а потім актори рятували майно, привласнюючи все, що вціліло.

Мода на «костюмні» жанри вплинула й на вільновідпущеника Мецената – Мецената Мелісса, який, ідучи за аналогією, намагався створити новий драматичний жанр – *trabeata* (від *trabea* – парадне вбрання – білий плащ, який одягали консули, а в урочистих випадках – вершники).

У цілому специфічними ознаками римської комедії були такі риси: навіть після того, як комедія стала невід'ємною частиною римських народних розваг, на сцену заборонялося виводити римських громадян, що й визначило соціальний статус жанру – комедія залишалася безсторонньою, неначе

засланою в чужі краї. Авторам комедій заборонялося хвалити або засуджувати живих людей і робити натяки на сучасні події. У плавтівських комедіях узагалі немає жодної згадки про сучасні події, крім побажань успіху на війні або у мирний час і загальних випадів проти лихварів, збирачів податків, підкупів з боку кандидатів, що балотувалися на посади тощо. Попри бездоганну законослухняність і «патріотизм», Плавт наважується на відсторонення й на таку доволі уїдливу заяву: «Я не такий дурний, щоб піклуватись про державу, коли начальство є, нехай воно і дбає». Навряд чи можна уявити собі жанр, – пише Моммзен, – який перевершував би політичною смиренністю римську комедію [151/1/3, 468], ключовими словами в якій були, як і у великих жанрах, широко трактовані «злагода», «згода» і «взаєморозуміння».

#### II.2.4.4. МІМ

**З**а правління імператора Августа надзвичайно популярним стає сценічний мім (греки називали цей жанр італійським танцем), у цей час він набуває типово римського вигляду: танцівник у личині грає мовчки, а слова виспівує хор; тема обирається міфологічна, і для кожної вистави пишеться спеціальне лібрето. Мім (mimus – мім, мімічний актор, пантомімічний танцюрист; мімічна п'єса; пантоміма) став тепер великою виставою з цікавим, нерідко заплутаним сюжетом, із великою кількістю дійових осіб і складним сценічним апаратом. Писали ці твори мімографи (mimographus). Основними темами міма були: подружні зради, пригоди розбійників тощо. Серед останніх особливим успіхом користувався мім мімографа Лентула під назвою «Laureolus» про пригоди хороброго розбійника Лавреоля, котрий неодноразово тікав з-під варті, але, зрештою, все-одно потрапляв до рук влади і завершувався розп'яттям Лавреоля на хресті (за часів Доміціана ці ролі виконували злочинці). У мімах про Лавреоля брала участь велика кількість осіб, а сам мім мав кривавий характер. Дослідники припускають, що нібито був також якийсь мім про імператора-невдачу, який поведився нерозумно й, зрештою, був повалений. Траплялося, що актор виконував власну інтерпретацію якоїсь трагедійної ролі, – наприклад, Нерон у ролі Ореста, Едіпа, Канакі. Інші персонажі запроваджувалися лише для підтримки дії в окремих явах. Саме у мімі на арену римського театру вперше вийшли й жінки, – спочатку у звичайнісіньких фарсах, які влаштовувалися під час антрактів (embolium) або, як і ателлани, у вигляді дивертисменту (exodium), а потім і у майстерно здійснюваних на сцені статевих актах і сценах смерті.

Згодом з міма без співу постала й так звана міфологічна пирріха – танок зі зброєю, котрий перетворився на розгорнутий балет (танцювати цей танець навчали усіх римських вояків). Один із таких балетів – пирріх – був описаний Апулеєм у «Метаморфозах». Для міфологічної пирріхи спеціально було побудовано дерев'яну гору з дуже високого будівельного лісу. Гора була виконана у формі знаменитої гори Іди, оспіваної Гомером. На ній росли чагарники і дерева, паслися кози. Юнак у плащі, спущеному до стегон, із золотою тіарою на голові зображував пастуха Паріса. Гарний русявий юнак, одягнений лише в хламиду, що спускалася в нього

з плечей – Меркурій, подавши пастухові золоте яблуко, жєстами пояснив йому, в чому полягає воля Юпітера. За ним на сцені з'явилося троє дівчат: перша, із білою діадемою на голові і із жєзлом (довгим скіпетром) у руці, зображувала Юнону; друга – Мінерву (на голові її блищав прикрашений вінком шолом, а в руці вона тримала щит і спис – символи її войовничого характеру); третя – дівчина незвичайної краси, одягнена в тонкий шовковий pallium блакитного кольору, супроводжувана Кастором і Поллуксом, Юнона. Вона обіцяла пастухові, що віддасть йому панування над усією Азією, якщо він визнає за нею першість у красі і віддасть їй золоте яблуко. Потім супутники Мінерви – двоє озброєних воїнів – terror (жах) і metus (страх) – під звуки кларнета, що виконував військову дорійську мелодію, танцювали з оголеними мечами веселий танець. При цьому їхня богиня спритними і швидкими жєстами показувала Парісові, що зробить його могутнім і прославленим воїном, якщо він визнає її найкрасивішою. Останньою на сцену виступила улюблєниця публіки Венера, оточена юрбою чарівних круглолицих білосніжних хлопчиків амурів. Хлопчики розмахували смолоскипами, освітлюючи свою володарку, неначе вона готувалася до весільних урочистостей. За ними на сцену вибігли молоді красиві дівчата, що зображували грацій. Нарешті Венера звернулася до Паріса і показала йому рухом руки, що коли їй буде віддана перевага, вона дасть йому наречєну незвичайної краси, схожу на неї. Юнак на знак її перемоги охоче подав дівчині золоте яблуко, що тримав у руці. Юнона з Мінервою, висловлюючи жєстами сум, злість і образу, йшли зі сцени, в той час як Венера святкувала перемогу, танцюючи разом з усім своїм почтом. Наприкінці балету з вершини гори лилася запашна шафранова рідина із вином, її пахоці поширювалися по всьому театрові, аж раптом несподівавно гора провалювалася униз.

У лірико-драматичному мїмі з Оксирінха розповідалося про молоду особу, котра повернулася з нічного свята, де її, очевидно, намагалися спокусити. Отож, її брат та його друг, коханець дівчини, розпитують героїню про її пригоди. Інший оксирінхський мїм розповідає про одну пані, котра посварилася зі своїм старим чоловіком, і в яку закоханий юнак Малак. Пані віддає наказ убити її раба Езопа та його улюблєну рабиню Аполлонію, тому що вони їй заважають. Раби намагаються утекти, але їх ловлять. Стосовно Езопа наказ пані нібито



виконано. Коли вона приходить, Езоп прикидається мертвим і слухає, як пані обговорює з Малаком план отруєння чоловіка. Злочин розкритий, учасники покарані.

Відомий також мім на сюжет трагедії Еврипіда «Іфігенія в Тавриді». У папірусі, який зберіг цей мім, є знаки, які показують початок вступу музики, що дало підстави данському дослідникові Рострупові назвати цей папірус являє «режисерським примірником», який містить текст не в повному вигляді, а лише настільки, щоб «режисер» знав, коли йому давати знак для музики або для освітлення.

У пізніші часи з'явилися також міми, в яких осміювалися християнство, його догмати й обряди. В одному з таких мімів пародіювався обряд водохрещення.

До нашого часу дійшло чимало імен акторів і акторок міма. Іноді ці імена наводяться у зв'язку з біографіями імператорів, коли вказується, що той або інший мім був близький до імператора. Так, мім Латин був довіреною особою імператора Доміціана і щодня розповідав йому найсвіжіші плітки. Один з надгробних написів на Кіпрі (III ст. від Р.Х.) звеличує «біолога» (дослівно – «життєслова») Агафокла, як найвидатнішого серед усіх мімів. «Біолог» Флавій Александр Оксеїд із Нікомедії (III ст. від Р.Х.) удостоївся у театрі Тралл почесного напису від ради свого міста і громадян «за своє незрівняне мистецтво й красу жесту». При цьому перераховані його перемоги у змаганнях. Джерела повідомляють також, що імператор Юліан під час свого походу проти персів 363 р. мав у таборі якусь «скену Діоніса» – можливо, це був пересувний майданчик для групи мімів. Під час правління Феодосія (379-395) суворими законами було ухвалено, що актори й акторки міма не можуть ухилятися від свого обов'язку «робити приємність публіці». Усі ці «приємності» підтверджуються визначенням міма, що належить римському граматикові IV ст. Діомедові. Мім, за словами Діомеда, подобається тільки низьким людям і порушникам подружньої вірності; мім являє собою керівництво до здійснення сороміцьких справ [61, 387-389].

## II.2.5. ТЕАТР

**П**лебейські ігри, на яких у 200 р. до Р.Х. була поставлена комедія Плавта «Стих», відбулися у Фламінієвому цирку, де влаштовувалися й інші, набагато популярніші за театр, видовища – бої гладіаторів, перегони колісниць, змагання атлетів.

Для сценічних ігор будувалися також тимчасові майданчики, що мали прикрашені двері, із яких виходили актори, і сходи з декількома сходинками, по яких актори, «прибулі з міста або з іншої країни», піднімалися на сцену. Іноді споруджували вікна, верхній поверх і дах. По закінченні видовищ майданчики ламалися. Так, 179 р. до Р.Х. зламали місця для глядачів і сценічний майданчик, вибудовані біля храму Аполлона; те саме зробили і з театральною будівлею, спорудженою 174 р. до Р.Х.

Сенат, який вороже ставився до поширення у Римі грецької культури у II ст. до Р.Х., не дозволяв споруджувати постійні театри, а в театрах, що будувалися, забороняв іноді влаштовувати місця для глядачів. Так, 154 р. до Р.Х. з'явилася постанова сенату, що забороняла глядачам сидіти в театрі (це було б, на думку сенату, проявом зніженості). На підставі цієї постанови того ж року було заборонено споруджувати кам'яні сидіння у театрі. Ця заборона проіснувала, однак, недовго, тому що вже в 145-144 р. до Р.Х. Луцій Муммій, отримавши тріумф за взяття Коринфа, наказав спорудити місця для глядачів у зв'язку з тим, що під час тріумфу давалися сценічні видовища. У I ст. до Р.Х. у цих тимчасових дерев'яних театрах фасад сцени розписують на кшталт панно. Задник сцени, споруджений 99 р. до Р.Х. курульним еділом Клавдієм Пульхром, зображував картини природи. Клавдій Пульхр удосконалив також машину «театрального грому», яка стала називатися «Клавдієвим громом».

До заходів, за допомогою яких уряд протидіяв примноженню народних свят, належала й заборона будувати кам'яну будівлю театру (хоча така будівля була споруджена 179 р. до Р.Х. для ігор на честь Аполлона). Натомість для кожного свята влаштовували дерев'яні підмостки зі сценою для акторів (*Proscenium*, *Pulpitum*) і з прикрашеними декораціями (*ornatio*). Для глядачів відводили похилий майданчик (*Savea*), на якому не було ні сходів, ні стільців – таким чином, глядачі сиділи на колінах, лежали або стояли.

Жінки й діти допускалися у театр, очевидно, в усі часи римської історії, але їх відділяли від чоловіків, дозволяючи їм займати лише верхні й найнезручніші місця. Раби та іноземці на вистави не допускалися. Протягом дня, в обідню пору, показувалася одна п'єса, і системи нагород, як у Греції, не було.

З 191 р. до Р.Х. для сценічних ігор дозволялося будувати лише тимчасові дерев'яні театри. Але вже 55 р. до Р.Х. полководець Гней Помпей, імовірно, спровокований розкішними видовищами Цезаря, збудував у Римі перший постійний кам'яний театр, розрахований на сорок тисяч глядачів. Після прибуття до Мітилені він оголосив місто вільним і був присутній там на заснованому в давнину змаганні поетів, єдиною темою якого того разу було прославляння його подвигів. Театр у Мітилені так сподобався Помпееві, що він звелів зняти план його, щоб побудувати в Римі подібний будинок, але більшого розміру і кращий. Здавалося б, відсторонено фіксуючи цю подію, Плутарх, однак, звертає увагу на те, що «єдиною темою [цього видовища] того разу було прославляння його [Помпея] подвигів» [177/2, 89]. Інакше кажучи, відповідь на питання про те, що саме вразило марнославного Помпея й що саме він намагався впровадити у Римі під маскою трагедій, видається такою: «змагання поетів, єдиною темою якого того разу було прославляння його подвигів». На честь відкриття театру з левами й слонами змагалися венатори, воїни-мисливці, після чого на сцену вийшли засуджені до смерті злочинці. Освятивши споруджений ним театр, – писав Плутарх [177/2, 94], – Помпей улаштував гімнастичні й мусичні змагання, а також цькування хижаків, під час якого було вбито п'ятсот левів. Під кінець Помпей показав ще й битву зі слонами – видовище, котре найбільше вразило римлян. Ці видовища викликали у народу подив і любов до Помпея. Отже, театр став місцем гімнастичних змагань і цькувань, спрямованих на пробудження народної любові.

Надзвичайно цікавий коментар до історії зведення цього театру подав богослов кінця II – початку III століття Тертулліан, який у трактаті «Про видовища» («De Spectaculis») писав: «Погляньмо на сценічні видовища, походження назви й влаштування яких, як ми вже казали, спільне з кінними перегонами. Театральні вистави майже нічим не відрізняються від циркових видовищ. Але те й інше видовища з'являються не інакше, як вийшовши з храму, де здійсню-

валися рясні окурювання й криваві жертви; входять під звуки флейт і сурм, на чолі з двома ганебними розпорядниками охорони й священнодійств – диссигнатором (організатором видовищ – О.К.) і гаруспіком (жрецем-віщунном, що ворожив на нутрощах тварин – О.К.). Як від походження ігор ми перейшли до кінних перегонів, так тепер перейдемо до сценічних видовищ. Театр – це храм Венери. Ось як під виглядом шанування богині з'явилася на світ ця богопротивна споруда: у давнину, коли ще тільки зароджувався театр, цензори часто веліли зруйнувати його, щоб уникнути псування моралі від звабних видовищ. Помпей Великий, що поступався величчю хіба що своєму театрові, побудувавши цю твердиню пороку й побоюючись наклепати на свій пам'ятник цензорський осуд, надбудував над театром святилище Венери. Скликавши едиктом народ на церемонію присвяти, він оголосив про відкриття не театру, але храму Венери, до якого, за його словами, він прибудував сходи для видовищ. Таким чином він прикрив ім'ям храму будинок чисто мирський і посміявся над благочестям під приводом релігійності. Але Венері й Ліберу це прийшлося до смаку, тому що ці демони тісно об'єдналися на загальній основі пияцтва й похоті. Таким чином, театр ще й будинок Венери й Лібера. Деякі сценічні ігри навіть називалися Лібераліями, тому що були присвячені Ліберові, як Діонісії в греків, і навіть Лібером засновані. І справді, заступниками сценічних мистецтв були Лібер і Венера. Характерними для сцени зніженими рухами тіла виконавці намагаються догодити розслабленій від розпусти Венері й розслабленому від пияцтва Ліберові. Змагання ж у співі, танцях, музиці й віршуванні присвячені Аполлонові, Музам, Мінервам і Меркуріям. Проникнись ненавистю, християнине, до мистецтва, заступників якого ненавидіти ти зобов'язаний!» [208, 280]. Це унікальний текст, адже Тертулліан не лише застерігає, він дуже тонко аналізує найістотнішу у генезі театру позицію: «Він прикрив ім'ям храму будинок чисто мирський і посміявся над благочестям під приводом релігійності». Ці слова у майбутньому Тертулліан міг би неодноразово повторити.

Характер театральних видовищ і, відповідно, естетичних очікувань публіки можна відтворити за такими фактами. 174 р. до Р.Х. витрати на влаштування й утримання сцени і сценічного апарату були взяті на рахунок державної скарбниці, однак це не вплинуло на покращання смаків: 167 року до Р.Х.

під час тріумфальних ігор найкращі грецькі флейтисти своєю грою не справили ніякого враження на слухачів, тоді організатор видовища наказав їм припинити музику і вступити поміж собою у кулачну бійку, що й викликало у публіки нечуване захоплення. 146 р. до Р.Х. новаторським підходом до влаштування державного дійства відзначився завойовник Греції Луцій Муммій: для власних тріумфальних ігор він збудував театр і навіть сам узяв участь у видовищі. Укотре вже в історії театральні видовища виконали роль своєрідної інтермедії, десерту у складі материнського жанру – тріумфу. Причому, саме з цього часу почали видавати й театральні премії.

Продовжуючи закладену традицію, не цурався тріумфів і правитель Риму Луцій Ліциній Лукулл. 6 жовтня 69 р. до Р.Х., коли легіонери Лукулла увірвалися до вірменського міста Тигранакерта, римський полководець побачив, що у місті є чимало акторів, яких цар Тигран виписав звідусіль для освячення (дедикації) збудованого ним храму. Лукулл скористався їхніми послугами, влаштовуючи ігри і театральні видовища під час урочистостей на честь перемоги, які й були показані на сцені театру. Як повідомляють античні історики, він спорудив для цієї мети театр, який обертався.

53 р. до Р.Х. із нагоди поховальних ігор на честь померлого батька народний трибун Гай Скрибоній Куріон спорудив на гроші Цезаря два дерев'яних театри, що були розташовані на величезних валах, за допомогою яких обидва театри можна було розгорнути один до одного таким чином, щоб вони становили єдине ціле; вранці їх розгортали в різні боки і давали драматичні видовища, а опівдні знову з'єднували і в утвореному амфітеатрі влаштовували гладіаторські ігри; причому у перші дні театри розгортали разом із глядачами.

Наступний театр на двадцять тисяч глядачів збудував 13 р. до Р.Х. імператор Август, давши будівлі ім'я свого племінника Марцелла.

Форма римського театру була запозичена у греків, але згодом змінена: зменшилася орchestra (її не використовували під час вистави і розташовували тут місця для сенаторів), поглибшала сцена і згори її покрили дахом. В цілому ж римський театр складався із зали для глядачів (Cavea), котра мала три яруси (Ima, Media, Summa), низької стіни (Pulpitum), авансцени (Proscenium) і місця за сценою (Postscenium) – ложі для високопоставлених осіб, до кожної із яких вів коридор.

З'явилася також і завіса, котра була двох видів: головна (Aulaeum) на початку вистави опускалася у щілину у передній частині сцени (наприкінці вистави її підіймали, звідки й вираз «Aulaeae Premuntur», «Tolluntur», що означав початок і кінець видовища). Допоміжна розсувна завіса (Siparium), використовувалася у перервах.

Невдовзі римський театр став місцем, де влаштовувалися побачення з коханками й повіями, про що писав Овідій у «Мистецтві кохання»: «Спершу, коли вже ти став, новобранець, під прапор Венери, пильно розглянься довкіл, що захопило б тебе. Та найудатнішим будеш ловцем у півкруглім театрі: матимеш здобич таку, що й не наснилась тобі. Не для потіхи лише – для любові чимало тут гідних, буде забавиться з ким, буде кого й полюбить. Як от мурашки снують то сюди, то туди, незліченні, – кожна поживу несе, в ротуку двигає щось; як ото бджоли над квітом лугів, над ярами, де пахнуть і медуниця, й чебрець, денно роями гудуть, так на видовища славні спішить пишнотатне жіноцтво, гляну – й вагаюсь не раз, око на кому спинить. І подивитись ідуть, і щоб інші на них подивились: серед юрби, на виду, спробуй-но цноту шануй! Спокій видовищ ти, Ромуле, перший тоді скаламутив, як на сабінських дівчат римських пустив юнаків. Ромуле, ти, як ніхто, воякам своїм вмів догодити; за нагороду таку згоден і я воювать! Отже, од тих славнозвісних часів велелюдні театри для миловидих дівчат – наче ті ями-пастки. Варто вчащати тобі й на змагання породистих коней: цирк, що народом кишить, не розчарує ловця. Далі вже гав не лови – до сусідки словечком озвися, можна спочатку пустим, тільки б розмова пішла: от, чиї коні, спитай, вдаючи зацікавлення, й тут же саме за тих, що й вона, ти від душі вболівай. А понесуть по арені богів урочистим походом – Владній Венері тоді якнайгучніше плещи. Ну, а видовище те, що ним Цезар недавно втішав нас, – як у бою кораблі перські й афінські зійшлись? В Римі тоді з-над обох беребержів зібралася молодь – цілий, здавалося, світ місто вмістити змогло. Хто ж у такому гурті не зустрине своєї любові? Ой, багатьох у ті дні мучив прибулець Амур! Як не старався дочку вберегти від пороку Акрісій, все ж віддалася вона – він таки став дідусем. Що з охоронця того, коли стільки театрів у Римі? Що – як вона залюбки на перегонах сидить? Що – як буває на лункоголосому святі Ісиди й там, куди тільки одна, без супровідника, йде?» [157, 79-165].

## II.3. ТЕАТРОКРАТІЯ

Із остаточним перетворенням республіканського Риму на Імперію завершився той етап історії римських видовищ, який пов'язаний із організацією ігор, приурочених до чергових виборів. Розпочалася нова, ще монолітніша доба римського театру, спрямована на оспівування нащадка богів на землі, а то й самого бога – імператора. З цією добою пов'язані найяскравіші сторінки історії римських видовищ, адже, писав Моммзен, «як держава Рим сформувався лише з приходом до влади імператорів», коли «у правовому аспекті вперше були сформульовані принципи абсолютизму» [152/4, 63]. Оскільки ж легальні повноваження імператорів, об'єднані у титулі принцепса, межували з тоталітарністю [152/4, 92], не дивно, що в імператорському Римі, за словами Моммзена, «несподівано настав повний духовний маразм» [152/4, 111], який, однак, ще довго приховувався за привабливими гаслами. Приміром, за правління Августа, коли усіма засобами намагалися виправдати монархічну форму правління й вирядити її у республіканський костюм, широко використовувалися офіційні формули на кшталт «повернення до первісного ладу республіки», «давніх народних традицій і звичаїв». Звісно, ці зміни не могли не відбитися на сакральній ієрархії, творення якої й почалося саме за правління Августа Октавіана.

Хоча 27 р. до Р.Х. Октавіан Август склав свої повноваження й «відновив республіку», але в цій «відновленій» республіці з'явився в його особі новий, доволі істотний елемент – екстраординарний магістрат, імператор, або *прінцепс*, який об'єднав у собі найважливіші функції держави. Принципи республіки зовні залишалися нібито незмінними: на словах все ще визнавався народний суверенітет, скликалися народні збори, імператорська влада виражала себе в старих республіканських поняттях (імператор є *прінцепс*, тобто лише перший між рівними), але ці вивіски лише приховували глибоке внутрішнє переродження, процес перетворення республіки в абсолютну монархію, завершення якого відбулося за часів Діоклетіана. Все почалося із занепаду народних зборів. Спочатку вони все ще скликалися, але лише за інерцією, заради форми: їхня законодавча функція й вибір магістратів звелися до слухняного затвердження пропозицій імператора або сенату (демонстрація злагоди). З падінням народних зборів вищими

органами державної влади залишилися імператор і сенат. Останній перебрав на себе усі колишні права й функції народних зборів, унаслідок чого він і став тепер нарівні з імператором носієм державного суверенітету. В ідеалі обидві гілки влади – імператор і сенат – мусили б діяти спільно, взаємодоповнюючи й підтримуючи одна одну, але цей ідеал виявився нездійсненим. Сенат перетворився на орган республіканської партії й став носієм республіканських традицій, в той час як імператорська влада, навпаки, усе більше тяжіючи до абсолютизму, не збиралася миритися із сусідством сенату. Замість ідилії між гілками влади увесь час точилася боротьба, котра й завершилася врешті перемогою імператорської влади й остаточним перетворенням діархії на монархію. Унаслідок цих політичних процесів поступово змінилися акценти й у видовищній практиці Риму.

Доба римських імператорів у видовищному мистецтві позначається потужним, нечуваним досі впливом особистих смаків правителів на естетику видовищ. Не стільки політичних інтересів держави, скільки саме примхливих смаків. Отримана влада видається вже доволі стійкою, що й дає можливість імператорам задовольняти власні примхи. Тому зазвичай самі вони й виступають у ролі «постановників» і замовників видовищ, збагачуючи видовищну практику доби новими засобами виразності й знахідками. Вони зосереджують у своїх руках столичні розваги, роздрібнені раніше між капіталами декількох магнатів. Улаштовуючи видовища, імператори завжди доповнюють їх дармовим пригощанням електорату, котре було впроваджено ще консервативним урядом кінця республіки, який і перетворив тимчасовий агітаційний захід демократії на постійну роздачу. Саме імператорська доба й висунула нове естетичне гасло: «Хліба й видовищ» – «Panem et Circenses!».



## II.3.1. БОЖЕСТВЕННИЙ АВГУСТ

**Б**ожественний Октавіан Август (27 р. до Р.Х. – 14 р. від Р.Х.) перевершив усіх своїх попередників, – переважно у царині видовищ. Видовища його влаштувалися частіше, різноманітніше і з більшим блиском, ніж раніше. Він навіть видав відповідні постанови, якими регулювалося влаштування публічних ігор приватними особами. «Тричі я давав гладіаторські ігри від свого імені й п'ять разів від імені моїх синів і онуків, – хвалився Август у власному життєписі під промовистою назвою «Res Gestae Divi Augusti» – «Діяння божественного Августа». В цих іграх брало участь близько десяти тисяч чоловік. Видовища змагань скликаних звідусіль атлетів двічі представляв він народові від свого імені, а втретє – від імені свого онука; чотири рази влаштував ігри від свого імені, а також двадцять три рази – замість інших магістратів (від їхнього імені); як голова колегії квіндецемвірів влаштував Секулярні ігри (Ludi Saeculares) від імені цієї колегії; у своє тринадцяте консульство (2 р. від Р.Х.) вперше влаштував Марсові ігри, які після цього влаштували щорічно; від свого імені або від імені своїх синів і онуків двадцять шість разів влаштував для народу цькування африканських звірів у цирку і в амфітеатрах (при цьому було винищено три з половиною тисячі тварин); улаштував народові видовище навмахії за Тибром (у складі «потішного» флоту, крім гребців, було близько трьох тисяч чоловік).

Показ театральних вистав Август влаштував зазвичай на багатьох майданчиках, усіма мовами, а бої гладіаторів – на форумі, в амфітеатрі, в цирку і в септах (утім, інколи він обмежувався лише цькуваннями звірів). Любив імператор також змагання атлетів, навмахії й свій народ, піклуючись про який, у дні проведення видовищ розставляв по місту варту, аби місто, де усі пішли на видовище, не пограбували злодії. В цирку у нього виступали погоничі, бігуни й звіробой – інколи це були юнаки з найшляхетніших сімей. Але навіть у дні, вільні від видовищ, він виставляв напоказ усе, що привозилося до Риму небаченого і цікавого – приміром, носорога – у септі, тигра – на театрі.

Понад усе любив імператор кулачних бійців, яких він нагороджував без міри. Що ж до акторів, які вважалися неповноправними громадянами, до них він також виявив прихильність: якщо раніше їх можна було покарати у будь-якому місці, де тільки не зустрінеш, то за часів Божественного Августа

дозволялося карати їх лише на театрі й під час вистави, а не тоді, коли заманеться комусь, як це дозволялося посадовим особам за старим законом. І був імператор хоча й суворим, але справедливим, а тому й вільності акторів суворо припиняв: так, дізнавшись, що, Стефаніон, актор римської тогати, має за прислужницю матрону, підстрижену під хлопчика, він відшмагав його різками у трьох театрах і відправив у заслання. Відомого міма Гіласа він привселюдно відшмагав батогом, а Пилада, найпопулярнішого танцюриста Риму, вислав за межі імперії – тому, що він зі сцени дозволив собі образливо показати пальцем на глядача, що його освистав.

Під час правління Божественного Августа сенат упорядкував місця глядачів відповідно до їхнього громадського статусу: на усіх громадських видовищах перший ряд залишався вільним для senatorів, послам вільних і союзних народів було заборонено сідати в оркестрі, солдатів було відділено від громадян, серед простого люду відведені були окремі місця для одружених і окремі – для неповнолітніх, поряд – для їх наставників, а на середніх місцях було заборонено сидіти одягненими у темні плащі. Жінкам не дозволялося дивитися навіть на гладіаторські бої інакше, як тільки з найвищих місць, хоча за старим звичаєм вони сідали поруч із чоловіками. Тільки незайманим весталкам було надано окремі місця навпроти преторського крісла. З атлетичних змагань було вигнано жінок, а коли під час понтифікальних ігор народ вимагав вивести пару кулачних бійців, бій було відкладено до ранку наступного дня й зроблено оголошення, щоб жінки не з'являлися на театрі раніше, ніж о п'ятій годині. Таким чином, під час улаштування видовищ попереду сиділи сановники, сенатори та їхні сини; далі йшло чотирнадцять лавок для нової чиновної аристократії. Ієрархічно організоване суспільство, зібравшись на свій головний парад, було присутнім передусім на акті великого публічного богослуження.

Сам Август дивився на циркові вистави з верхніх кімнат у будинках своїх друзів, а інколи зі священного ложа, сидячи разом з дружиною й дітьми. Часто він ішов з видовищ на декілька годин, інколи навіть на цілий день, вибачившись і призначивши замість себе розпорядника. Але коли вже він був присутнім, то нічого іншого не робив. Під час обідів для розваги він запрошував музикантів, акторів, мандрівних танцюристів і оповідачів казок (aretalogi – оповідачі про дива).

Свята й урочистості справляв він зазвичай з великою пишністю, а інколи – тільки жартома. Так, під час Сатурналій і в інший час роздавав він, якщо йому було завгодно, у подарунок одяг, золото й срібло, інколи – монети. Любив він також під час бенкетів продавати гостям жеребки на найнерівноцінніші предмети або влаштовувати торг на картини, що були повернуті зображенням до стіни. Запрошені гості з кожного ложа мусили пропонувати свої ціни.

За правління Августа з'явилися й нові масові видовища – на арену стали виганяти засуджених до страти злочинців, яких віддавали на поживу хижим звірам і влаштовували гвалтування жінки диким віслюком або жирафом.

Август здивував якомсь своїх співгромадян, виставивши для показу тридцять крокодилів.

Йому ж належала заслуга відновлення щорічних військових парадів стану вершників (улаштовувався 15 липня під наглядом самого імператора).

За часів Августа відбулося й перше публічне спалення «еретичних» творів: історик Тит Лілієн був звинувачений у республіканстві й твори його спалили, після чого бідолашний наклав на себе руки (щоправда, задовго до Августа, близько 180 р. до Р.Х., були спалені твори, котрі нібито належали Нумі Помпілієві; служителі жертвоприношень розклали багаття на Коміції, і на очах у народу книги були спалені).

Важливим внеском Августа у видовищну практику було впровадження 17 р. до Р.Х. Вікових ігор (Ludi Saeculares).

Проте чи не найголовнішим здобутком Августа, котрий залишив відбиток на усіх святах і видовищах Риму, а надалі й світу, було встановлення культу імператора. Август ухвалив, щоб регулярний культ імператора у поєднанні з культом богині Роми відправлявся лише у провінціях, причому в особливих храмах, в особливі святкові дні, за участю особливих жерців. Раз на рік мусили влаштовуватися збори жителів, супроводжувані великими іграми, які імпонували главі держави, оскільки свідчили, на його думку, про вірність і благонадійність. Однак на території Аппенінського півострова вшановувати імператора божественними почестями не дозволялося – дозволялося лише справляти культ Божественного імператора (Divis Julius).

Внаслідок цих реформ ставлення народу до імператора стало ще теплішим і дістало таких шалених масштабів, що кількість свят значно збільшилася: на один робочий день припадало вже два святкових;

майже усі свята фінансувалися за рахунок видатків з державної скарбниці (що у ті часи ще не стало загальноприйнятим явищем).

Опікуючись моральністю співгромадян, Август використовував для цього не лише систему жорстоких покарань (включаючи, у разі необхідності, і вигнання, і заслання), а й театр, який, однак, за свідченням Овідія, став найліпшим місцем для знайомств із жінками легкої поведінки [157, 109].

Істотна особливість правління Августа пов'язана із зміною співвідношення двох римських скарбниць. За часів Імперії у Римі вже було дві державні скарбниці: давня – *aerarium populi Romani* (державна скарбниця римських громадян) і *Fiscus* (грошова скринька) цезарів. Наприкінці правління Августа з державної скарбниці фінансувалися лише розваги й жалування чиновників, а залишок віддавався імператорові.

Августові ж належить першість і у створенні першої у світі «мирної армії» – преторіанської гвардії, що налічувала спочатку десять, а потім шістнадцять тисяч чоловік (Север збільшив її у чотири рази) і, крім охоронної функції, виконувала й функції видовищні: обслуговувала військові паради, створюючи, таким чином, загрозливий театральний образ сильної влади. Спочатку преторіанська гвардія була впроваджена як виняток (Август дістав право утримувати при собі численну гвардію – навіть у мирний час, і навіть у самому центрі столиці, що раніше було заборонено), а потім це стало звичним для усіх наступних імператорів. Це були шість парадних ескадронів, т.зв. *equites equo publico*, до складу яких входили лише юнаки з вершницького стану і яким Август улаштовував щорічні огляди (військові паради). Парадним ескадронам надавалися значні пільги й знаки публічної уваги – так, у театрі їм віддавалися особливі почесні місця; серед них власники «публічного коня» (тобто придбаного за громадські кошти) були наділені особливим місцем – т.зв. *sineus juniorum*, ложі молодших.

Сутність театрального трюку (суголосного трюкові Пейсистрата, який оточив себе охоронцями-дрюконосцями) полягає у створенні оточення, котре, власне, й грає велич влади. Відтак командування цими привілейованими й жахаючими військами перетворилося на найвищу посаду у державі: преторіанський префект стояв не лише на чолі армії, а й фінансів, податків та юстиції. Але саме преторіанська гвардія, на думку Гіббона, й стала однією з головних причин падіння Римської імперії. Нездатні утримувати преторіанців переконанням, імператори мусили постійно збільшувати кошти на

утримання гвардії, що, у свою чергу, вимагало збільшення податків, а збільшення податків, у свою ж чергу, вимагало збільшення збирачів, доки преторіанці не перетворилися на некеровану силу, стали вбивати імператорів і продавати імперію з аукціону. Проте ось інший висновок Гіббона, який пояснює взаємозв'язок театральності влади і преторіанської гвардії: «Усе, що досі відбувалося у Римі, було б не більше як театральною виставою, якби не було підтримано більш істотним авторитетом легіонів» [57/1, 329]. Утім, за часів Отона, преторіанців уже стали дражнити лицедіями від дельфійського Піфона й Олімпії.

За правління Августа мода на головні державні дійства поширилася й у римських провінціях. Так, Ірод Великий, цар юдейський, звів у Єрусалимі будівлі амфітеатру й театру, присвятивши їх Августові. Під час освячення міста він улаштував незвичайне свято, до якого були зроблені блискучі приготування, пообіцявши з цієї нагоди влаштувати музичні й гімнастичні змагання, підготував величезну кількість гладіаторів і хижих звірів і взагалі обставив свято з більшим блиском, ніж це було заведено у Римі та в інших містах. Самі ігри він присвятив Августові й дав розпорядження, щоб вони повторювалися щоп'ять років. Імператор, у свою чергу, намагаючись віддячити Іродові, надсилав йому з особистих коштів усе необхідне для влаштування ігор. Демонструючи свою відданість імператорові, Ірод постійно встановлював нові податки, витягуючи з юдейського народу кошти, котрі й розподіляв серед переможців. Прикметний щодо характеристики «театрального мистецтва» штрих: при театрах у нього був чималий запас хижих звірів, яких він використовував для цькування. Традиційно, як і у Римі, саме театр став і місцем підготовки замаху на Ірода.

Театральність поведінки Августа спиралася, однак, не на якісь особисті його естетичні примхи; вона цілковито пояснювалася театральним характером самої імператорської політики. Адже, – зауважує Гіббон, – «Август добре розумів, що людством керують бучні промови» [57/1, 115]. Виступаючи у груботканному вбранні, у своїх промовах Август постійно звертався до величі предків, оперуючи популярними вивісками – «народ», «злагода» і «звичай батьків» тощо. Тому він і докладав зусилля й витрачав чималі кошти, щоб показати народові, як усе, що раніше було неправильним, стало правильним. Помираючи, Август спитав в оточення, чи гарно він зіграв комедію життя. І виголосив рядки, в яких просив аплодувати за виконання своєї життєвої ролі.

## II.3.2. ТИБЕРІЙ

**Н**аступником Августа став Тиберій (14-37 рр.), який намагався виправити громадські звичаї за рахунок вдосконалення бюрократичного апарату держави. Він скоротив видатки на театральні вистави і гладіаторські бої, після чого відправив у вигнання всіх акторів. Цей скромний чолов'яга заборонив перейменовувати місяць вересень на «Тиберій» (щоправда, поблажливо вислуховував у сенаті змагання одинадцяти міст за право спорудити храм його, Тиберія, імені) і скасував поширений серед політиків видовищний жанр «привітальних поцілунків». Проте найбільшим внеском Тиберія у розвиток видовищ було створення нового жанру – спінтрій (групові злягання хлопчиків і дівчаток, декораціями до яких були картини й скульптури непристойного змісту). У гаях він повлаштував Венерині куточки, де між скель молоді люди обох статей зображували фавнів і німф, за що й отримав прізвисько «козлище». Після смерті Тиберія (він, очевидно, був отруєний) зраділий народ мав намір розпрощатися з ним доволі театральню – підсмаживши в амфітеатрі.

### II.3.3. КАЛІГУЛА

**И**мператор Калігула (37-41 рр.), прожив лише двадцять дев'ять років, з яких правителем був три роки, десять місяців і вісім днів, але, незважаючи на короткий термін правління, хоча й не здійснив «естетичної реформи», а все ж уніс чимало нових елементів у видовищну практику і навіть став винахідником нових жанрів.

Він був дуже цікавим і любив споглядати страти й тортури, віддаючи увесь свій хист вигадуванню нових, ще жорстокіших тортур. Вночі, убравшись у перуку і довгу сукню, він тинявся шинками й притонами, із великим ентузіазмом танцював і співав на сцені.

На початку свого правління він двічі влаштовував усенародні роздачі – по триста сестерціїв кожному. Стільки ж розкішних пригощань влаштував для senatorів і вершників, а також для їхніх дружин і дітей. Неодноразово влаштовував бої гладіаторів, інколи в амфітеатрі Тавра, інколи у септі. Між поединками він виводив загопи кулачних бійців з Африки й Кампанії. Любив також інших потішників (Paegmari, Paegniarii), які виступали на спеціальних машинах (Paegma). Видовищами він не завжди розпоряджався сам, але інколи доручав цю честь друзям або посадовим особам.

Театральні вистави він давав постійно, різноманітні й у різних місцях, інколи навіть вночі, запалюючи по усьому місту смолоскипи, розкидаючи усякі подарунки, роздаючи закуски. Крім того, він вигадав видовище, небачене досі. Він перекинув міст через протоку, для чого зібрав майже триста вантажних кораблів. Уздовж цього моста він їздив у перший день на коні, у другий день – на колісниці й у супроводі загону преторіанців. Під час освячення моста він зібрав величезну кількість народу і несподівано зіштовхнув усіх у воду, а тих, що намагалися псувати видовище своїми спробами врятуватися, добивали його воїни. Він улаштував також видовища у провінціях – змагання у красномовстві (переможені мусили платити переможцям нагороди і писати на їхню честь оди, а тим, хто найменше догодив, було наказано витирати свою писанину язиком, якщо вони не хотіли бути битими різками або викупаними у найближчій річці).

Незакінчені Тиберієм будівлі – храм Августа й театр Помпея – він добудував і сам почав будувати водопровід і амфітеатр. Під час театральних вистав, маючи намір посварити

вершників із плебеями, він роздавав дармові перепустки раніше часу, щоб чернь могла захопити місця вершників. Під час боїв гладіаторів він інколи наказував замість гладіаторів вивести на сцену диких тварин або замість потішних бійців – батьків сімейств, найшановніших, але з якимось каліцтвом. А то, бувало, закривав житниці, аби дізнатися, як довго може народ прожити без хліба. Коли ж стало важко годувати диких звірів для видовищ, він наказав кинути їм на з'їдання злочинців. Від якогось чоловіка, який мав необережність дати обітницю битися гладіатором, якщо Калігула під час хвороби одужає, він вимагав, щоб той здійснив обіцяне і відпустив його лише після перемоги і довгих умовлянь. Багатьох він саджав у клітки або розпилював пилюю (лише за те, що вони мали необережність критично висловитись про влаштовані ним видовища або непоштиво ставилися до його генія). Батьків він примушував бути присутніми під час страт синів, а після страти запрошував їх на обід і примушував жартувати й радіти життю. Наглядача над боями гладіаторів він звелів бити ланцюгами на очах у себе і вбив його лише тоді, коли відчув запах гнилого мозку. Автора ателлан за двозначний жарт він спалив на вогнищі посеред амфітеатру. Один римський вершник, кинутий ним до диких звірів, кричав, що він невинний. Тоді Калігула повернув його, відрізав язика, аби він не кричав, і знову кинув на арену.

Страчувати людину він завжди наказував дрібними шматочками. Під час одного з жертвоприношень він одягнувся помічником різника, а коли жертвну тварину підвели до олтаря, розмахнувся молотом і вбив різника. Іншим разом він спитав у трагічного актора Апеллеса, в кому більше величі – у ньому, Калігулі, чи у Юпітерові. Актор надто довго думав над простим запитанням, і тоді Калігула наказав відшмагати його. Коли ж під час езекуції актор почав горланити, Калігула зауважив, що голос у нього таки й справді гарний.

Освіченість свою він виявляв і в тому, що мав намір знищити усі поеми Гомера. При цьому він посилався на Платона, котрий мав намір вигнати Гомера зі своєї ідеальної держави: чому ж не міг цього зробити й Калігула? Постійною турботою Калігули був зовнішній вигляд співгромадян: зустрічаючи людей красивих і з кучерями, він наказував голити їм потилицю, аби спотворювати їх.

Улаштовуючи собі тріумф, він обрав для цієї мети струнких юнаків і наказав їм відростити волосся, пофарбувати у рудий



колір, вивчити германську мову і взяти собі варварські імена. Якогось юнака, котрого за красу й зріст називали Колосс-еротом, він під час видовищ наказав вигнати на арену і примусив битися з гладіаторами, а коли той обидва рази вийшов переможцем, наказав одягти його в лахміття, водити вулицями на потіху роззявам і, нарешті, зарізати.

Він безупинно винаходив найдивовижніші забави: купався в духмяній олії, пив дорогоцінне каміння, розчинене в оцті і т.ін. Позаяк усі ці забави вимагали грошей, він постійно збільшував податки. Так, обклавши податками повій, вимагав, щоб вони платили ціну одного злягання (за цим стежили еклогісти – звичайні податкові інспектори або *Hetairikon* – податківці, котрі спеціалізувалися саме на повіях, які працювали за одностороннім патентом). Для наповнення скарбниці він влаштував на Палатині лупанарій, де мусили працювати юнаки, дівчата й заміжні жінки, і, розіславши глашатаїв по ринках, наказав оголошувати, щоб усі йшли швидше шукати насолоди у новостворених установах. Тим, хто не мав грошей, надавалася позика під проценти.

До народу він виходив у кольорових шароварах, у шовках, у жіночому взутті, із позолоченою бородою, тримаючи в руці тризуб або блискавку – знак богів. Гладіатор і танцюрист, співак і погонич, він любив битися бойовою зброєю, а співом і танцем так насолоджувався, що під час вистав підспівував трагічним акторам. Міма Мнестера він так любив, що цілував посеред вистави, а коли хтось під час його виконання починав гомоніти, власноручно бучкував.

Прагнучи самообожнення, він дав розпорядження привезти з Греції зображення богів, зокрема, й Зевса Олімпійського, щоб зняти з них голови і виліпити нові – за власною подобою. Він став величати себе Юпітером Латинським, присвятив своєму божеству храм і призначив жерців, встановивши у ньому найвишуканіші жертви. У храмі він виставив власне зображення на повний зріст і вбрав його у власний одяг. Жерцями в цьому храмі були по черзі найзаможніші громадяни (вони увесь час сперечалися й вели боротьбу за цю посаду). Жертвами ж у його храмі були фламінго, тетерваки, цісарки, фазани – для кожного дня своя порода.

Інколи він розважався тим, що примушував сенаторів бігти за своєю колісницею, а під час обіду змушував їх подавати вишукані страви. Так само вишуканими були і його насолоди

у ліжку, до участі в яких він активно залучив не лише власних сестер, дружин співгромадян, а й міма Мнестера разом з іншими «митцями». Своїми жінками, оголюючи їх на очах присутніх, він любив вихвалитися.

Одного разу розбуджений посеред ночі натовпом, який збирався захопити вільні місця у цирку, він наказав усіх розігнати палицями, внаслідок чого було задавлено двадцять вершників, стільки ж жінок, що ж до інших, їх навіть і не рахували.

В ніч з 24 на 25 січня 41 року він призначив нічне свято, на якому збирався уперше виступити на сцені. Але вдень була призначена інша вистава (в якій мусили брати участь шляхетні хлопчики, випсані для цієї мети з Азії, а також і його улюбленець мім Мнестер у трагедії про кохання Кініра й Мірри). Під час вистави Калігулу вбили заколотники, один з яких, розмовляючи під час вистави, сказав: «Зараз буде представлено вбивство цезаря». Тим часом на арені було показано спочатку пантоміму про страту на хресті отамана розбійників Лавреоля, після чого була виставлена кривава п'еса про вбивство Кініка. Смерть цього покидька не була сприйнята однозначно у народі, оскільки жінки й молодь, як це часто буває, захоплювалися дармовими видовищами, гладіаторськими боями і масовим винищенням (звірів), котрі здійснювалися нібито заради того, щоб догодити народові.

## II.3.4. НЕРОН

**54** року імператором у Римі став шістнадцятирічний Нерон (54-68 рр.). Переодягнений у рубище раба, він тинявся вулицями, лупанарами, а його супутники грабували виставлені на продаж товари, калічили й убивали перехожих, перетворюючи Рим на місто, окуповане ворогом. Коли ж стало відомо, що під рубищем раба ховається сам імператор, подібні розваги увійшли в моду.

Дбаючи про власну популярність, Нерон заборонив магістратам і прокураторам улаштовувати в керованих ними провінціях бої гладіаторів, цькування звірів і будь-які інші видовища, адже подібною щедрістю вони здобували собі небажану для імператора прихильність народу – заручившись народною підтримкою, уникали покарання за вчинені ними злочини. Відтак усі розваги він узяв під контроль держави (уособленням якої сам він і був), а для вишуканішої організації дозвілля народу призначив Аррунція Стеллу розпорядником усіх державних видовищ.

У гаю, розбитому Августом навколо викопаного для наважій ставка, були зведені будівлі для розваг і крамниці, що торгували усім, що збуджує найнижчі пристрасті. Тим, хто відвідував їх, видавалися у борг кредити, які тут же й витрачалися. Під час видовищ ревнивий імператор заохочував глядачів, шанувальників того або іншого актора, до бійки. Отож переляканий цими неподобствами Рим, врешті, вкотре вже, вигнав акторів із Риму. З 59 року, позбавившись конкурентів (професійних акторів і блазнів), імператор отримав нагоду втілити в життя свою давню мрію – оволодіти вмінням правити квадригою й ремеслом кіфареда. З цією метою у Ватиканській долині для імператора було відгороджено ристалище, на якому він міг правити кінною упряжкою у присутності великої кількості глядачів.

Розраховуючи розділити свою «славу» з іншими, імператор став заохочувати до участі у змаганнях нащадків давніх збіднілих родів, які змушені були продаватися йому; він примусив виступати на арені знатних римських вершників, схиливши їх до цього своїми щедротами. Все ще не наважуючись ганьбити себе в загальнодоступному театрі, 59-го року він установив ігри, які отримали назву Ювеналій (юнацьких ігор), і багато кого заохотив узяти в них участь. Ні шляхетне

походження, ні вік, ні попередні високі посади не заважали учасникам опановувати ремесло лицедія, аж до ганебних рухів тіла й пісень. Аби догодити імператорові, у непристойностях стали змагатися навіть жінки з найшляхетніших родин.

Сам імператор, мріючи прославитися не тільки організацією видовищ, а й виконавською майстерністю, звернувся до поезії й зібрав навколо себе усіх придатних до віршування. Пообідавши, вони сідали колом і починали зв'язувати написані ними рядки і доповнювати випадковими афоризмами імператора. Після трапези він віддавав свій дорогоцінний час філософам, які догоджали імператорові глибокодумним виразом облич.

Мабуть, за сукупність усіх цих учинків імператор отримав від вдячних співгромадян титул Батька Вітчизни, а на монетах стали карбувати його псевдонім – «Genius Populi Romani» (Геній римського народу).

До 64 року співав Батько Вітчизни лише у себе в палаці або у своїх садках на аматорських ювеналіях, до яких і сам він ставився зі зневагою, вважаючи їх надто замкненими для його видатного голосу. Водночас, прагнучи завоювати своїм талантом любов народну, він постійно мріяв про виступ на сцені загально-доступного театру. Не наважившись одразу ж розпочати з Риму, він обрав для свого дебюту у 64 році Неаполь. Коли почався його виступ, здригнулася навіть земля – стався землетрус, але Батька Вітчизни, вірного своєму високому покликанню, це не спинило, він продовжував співати, хоча й був здивований поведінкою переполюханих глядачів, які втікали з театру.

Намагаючись переконати римлян, що йому ніде не буває так гарно, як у Римі, Батько Вітчизни став улаштовувати бенкети у громадських місцях і заохочувати до цього підлеглих. Один із таких бенкетів відбувся на ставку Агріппи, де за наказом Нерона було споруджено пліт, якого штовхали кораблі, прикрашені золотом і слоною кісткою. А за гребців були юнаки, котрі сиділи у відповідності за віком і за рівнем досягнень у вишуканій розбещеності. На березі були розташовані лупанари, заповнені оголеними шляхтянками й гетерами, котрі у сутінках, коли почувся спів і запалили вогні, розпочали танок живота. На завершення свята Нерон став нареченою одного з юнаків на прізвище Піфагор і, взявши з ним шлюб, обставив його усіма урочистими весільними обрядами.

За декілька днів по тому Батько Вітчизни вперше здійснив показ ще небаченого раніше жанру: він влаштував видовище

пожежі Риму. Завдяки зусиллям відданих йому розпорядників, які не дозволяли римлянам гасити вогнище і кидали палаючі смолоскипи в будинки, пожежа зупинилася лише на сьомий день, коли на її шляху залишилися лише голе поле і відкрите небо. Саме тоді Батько Вітчизни виліз на стіну палацу і заспівав – про загибель Трої, знищення якої вельми вишукано порівнював з улаштованим ним шоу. Після завершення видовища він заходився на свій смак перебудувати місто і будувати собі новий палац, набагато розкішніший, ніж попередній.

Однак протистояння естетичній реформі Батька Вітчизни усе ширилося. Тоді, аби припинити це неподобство, він став пригадувати поради свого колишнього радника, Сенеки. А пригадавши, став шукати ритуальних козлів відпущення, яких невдовзі й знайшов – в особі іновірців-християн, яких і звинуватив у пожежі. Невдовзі розпочався широко розрекламований судовий процес, внаслідок якого усі виявлені християни і співчуваючі їм були засуджені до страти. Одних убрали у шкури звірів і віддали собакам на розтерзання, інших – спалили живцем у приміщеннях цирків, які були перетворені на лобне місце (в цей час суди перетворилися на антрепризи, що поставляли виконавців длялюбимих народом видовищ), ще когось розпинали на хрестах або, вдягнених у туніки, просочені олією й смолою, прив'язували до стовпів і підпалювали, перетворюючи на живі смолоскипи для нічного освітлення. Для цього видовища Батько Вітчизни дозволив навіть скористатися його садами.

Одним із нововведень Батька Вітчизни став звичай примушувати засуджених виконувати у циркових видовищах міфологічні ролі, пов'язані з неминучою смертю головного героя, а отже, й виконавця. Бідолаху виводили на арену у вишуканому костюмі бога чи героя, приреченого на смерть, після чого страта його відбувалася у вигляді трагічної сцени з міфів про Геркулеса, Орфея, Дедала, Пасіфаю, Аттіса, Прометея. Меркурій з розпеченим залізним прутом торкався тіла виконавців, а прислужники, загримовані Плутоном або Орком, добивали молотками усе, що дихало й ворушилося.

Винайшов Батько Вітчизни також іншу забаву: на арені до стовпів стали прив'язувати оголених юнаків, чоловіків і молодих дівчат, на яких випускали хижака, котрий задовольняв свою хіть над кожним із цих тіл; після цього найманець

Доріфор удавав, що забиває звіря, але тварина скидала шкіру і з-під неї, на радість усім, у супроводі оплесків з'являвся сам Батько Вітчизни.

Народ радів і захоплено відвідував видовища, але, очевидно, за інерцією свого малорозвиненого мислення, прагнуч державного перевороту й усе частіше став пригадувати Спартака. Гладіатори міста Пренести навіть здійснили зухвалу спробу вирватися на волю, але їхній заколот було придушено, а римлянам утлумачили: у державі панує мир, спокій і злагода, а добробут повсякчасно зростає, свідченням чого й стає збільшення свят, кількість яких наближалася до ста сімдесяти днів на рік; отже, свята необхідні для блага держави та її підданих; для свят необхідні видовища; а для видовищ потрібні жертви; хтось хоче пожертвувати собою заради блага вітчизни?

І хоча не було у Римі кінця й краю похоронам, так само не було кінця й жертвоприношенням на Капітолії. Усі дякували богам, прикрашали лавровими вінками будинки, припадали до колін Батька Вітчизни і настирливо цілували його руку за те, що у державі панує мир, спокій, злагода і т.ін. До сенату було навіть внесено пропозицію місяць квітень називати віднині іменем Батька Вітчизни і встановити йому храм. Найкмітливіші запропонували також перейменувати Рим. Але пізно – на Неронію вже було перейменовано Артаксату. Ясна річ, можна було б і далі усі міста й вулиці перейменувати на Неронії, однак тоді шкереберть полетіли б усі науки, починаючи з географії. Проте Батько Вітчизни був задоволений: нарешті естетична реформа зрушила з місця.

65 року найбільшу втіху принесла Батькові Вітчизни власна публічна декламація й гра на музичних інструментах. Саме з цією метою він улаштував другі Неронії – п'ятирічні ігри. Сенат, намагаючись перешкодити всенародній ганьбі, пов'язаній із запланованим виступом глави держави, запропонував Батькові Вітчизни нагороду за спів і вінок переможця у красномовстві ще до початку виступу. Але Батько Вітчизни з гідністю, вартою поваги, відмовився від будь-яких пільг і сказав, що виступатиме нарівні з усіма, і нехай найсправедливіший в усьому світі, найнепідкупніший римський суд, яким би не був його присуд, визначить найдостойнішого. Спершу він продекламував поетичний твір, потім, на вимогу натовпу, який наполягав, щоб Батько Вітчизни показав «усі свої таланти»

(саме так і верещали глядачі), він знову вийшов на сцену і, дотримуючись усіх правил кіфаредів, виконав наступний номер, після чого, схиливши коліно, рухом руки виявив свою найглибшу пошану до глядачів і застиг, очікуючи на мудре й справедливе рішення наймудріших і найсправедливіших суддів. І Рим вибухнув оплесками. Щоправда, глядачі, котрі прибули з інших міст і мало розумілися на правилах змагання, дуже часто отримували палицею по спині від наглядачів, які снували між рядами й, організовуючи невпинну радість, стежили, щоб народ радів. Але найжорстокіше покарання чекало на тих, хто наважувався залишитися вдома і не прийти на змагання – усіх їх, естетично нерозвинених, за наказом Батька Вітчизни, було невдовзі страчено.

66 року відбулося гастрольне турне Батька Вітчизни містами Греції. Оскільки греки дуже старанно аплодували йому під час виступів, він подарував їм незалежність, але наказав, щоб маски богів і богинь надалі ліпили лише з нього і з його дружини.

68 року, коли Батько Вітчизни був позбавлений влади (а це був перший імператор в історії Риму, якого позбавили влади) і оголошений Ворогом Народу, він, так і не встигнувши здійснити усіх своїх творчих задумів і естетичних реформ, гірко зітхнув – «Який шоумен гине!» – і, посумувавши, що в цю мить його не бачить римський народ, 7 червня 68 року перерізав собі горлянку. З цієї нагоди у Римі декілька днів тривало свято, народ скакав, горлав, пиячив, підкидав угору свої фригійські ковпаки і на поховання Батька (а тепер уже й Ворога) Вітчизни було виділено з державного бюджету чималу суму – двісті тисяч сестерціїв. Досвід Нерона-шоумена, мабуть, справив неабияке враження на сучасників, адже після його смерті з'явилися особи, котрі стали видавати себе за Нерона – лженерони.

## II.3.5. ВЕСПАСІАН

**Н**аступник Нерона, Божественний Веспасіан (69-79 рр.), після завершення Юдейської війни силами дванадцяти тисяч полонених євреїв розпочав будівництво Колізею (Colosseum) – найбільшого в усьому античному світі амфітеатру. Конструкція амфітеатру дозволяла у разі необхідності заповнити арену водою і влаштовувати навмахії, доки у середині II століття під ареною не провели коридори (остання згадка про видовища у Колізеї датована 523 роком). Сам імператор відкриття Колізею, однак, не дочекався: помер, порушивши давню традицію, власною смертю і дістав пишний похорон. Коли головний мім Фавор, виступаючи на його похороні та імітуючи славні діла й гасла покійного, спитав у чиновників, скільки коштує це поховання, йому відповіли: десять мільйонів. Звісно, це було перебільшенням, але не надто істотним. Почувши це, мім попросив: «Дайте мені хоча б десять тисяч, а по тому кидайте хоч у Тибр!».

80-го року, одразу ж після смерті Веспасіана, чи то з радості, чи то з печалі, у Римі відбулося відкриття Колізею, де під час освячення амфітеатру і лазень, що носили його ім'я, новий імператор, Тит, показав глядачам чимало дивних речей: чотирьох слонів, що билися один з одним, близько чотирьох тисяч тварин – домашніх і диких, тисячі гладіаторів на землі й на морі (усіх їх повбивали у різний спосіб). Тит наказав вивести приручених коней, волів та тварин; він наказав і людям випливати на кораблях; і там відбувалося єдиноборство й цькування звірів, причому озеро було покрите дошками для статуй і забудовано підмостками; на другий день проходили кінні змагання, на третій день – навмахія за участю трьохсот воїнів, а після неї – сухопутна битва. Упродовж ста днів давались народові такого роду видовища і кидалися зверху глядачам невеличкі дерев'яні круглі жетони з умовними знаками, одні – на їжу, інші – на одяг, треті – на срібний або золотий посуд, на коней, худобу, рабів; народ ловив ці жетони, потім пред'являв їх роздатчикам і одержував призначену річ.



## II.3.6. ДОМІЦІАН

Імператор Доміціан постійно влаштовував розкішні видовища в цирку й амфітеатрі. Крім звичайних змагань колісниць четвіркою й парою він представляв битви піхоти й кінноти, а в амфітеатрі – навмахію. Цькування й гладіаторські бої влаштовував він навіть уночі при світлі смолоскипів, і брали участь у них не лише чоловіки, а й жінки. На одному зі свят у грудні він виставив жінок проти карликів (виступи жінок-гладіаторів користувалися популярністю ще за правління Нерона, котрий змусив битися чотириста сенаторів і шістсот вершників, а в цирку влаштовував криваві бої жінок-гладіаторів, в яких брали участь навіть жінки зі шляхетних сімейств; на честь вірменського правителя були влаштовані бої африканських гладіаторів обох статей; і лише 200 року бої жінок-гладіаторів були заборонені).

Наслідуючи естетичні принципи своїх попередників, Доміціан також любив органіку й «реалізм» у виконанні акторів, саме тому й наполягав, щоб виконавці, яким, за ролями, належить загинути, таки й справді помирали, а не лише удавали умовні смертельні судоми.

Прославився Доміціан і тим, що з незначної причини – хтось не те, чи не так сказав – повиганяв геть із Риму усіх філософів і астрологів, створивши далекосяжний прецедент для культуртрегерської діяльності нащадків. А той факт, що в Римі періодично влаштовувалася чистка сенату, про це й говорити не варто – звичайна імператорська справа.

Він улаштовував художні читання, удавав із себе шанувальника поезії, але, здобувши владу, відкинув усі ці засоби самоприкрашання й став віддавати час найулюбленішій розвазі – полюванню на мух. Щодня він запирався сам на декілька годин і ловив мух, яких протикав гострим грифелем. Крім того, він любив гру у кістки, якій щодня присвячував декілька годин, і дуже влучно стріляв із лука – особливо в живі мішені. Прославився він також «боротьбою у ліжку» – «змаганнями» із повіями.

На квесторських іграх він завжди був присутній сам і дозволяв народові вимагати ще дві пари гладіаторів із його власного училища: вони виходили останніми у придворному вбранні. На всіх гладіаторських видовищах біля його ніг стояв хлопчик у червоному і з надзвичайно малою голівкою – із ним Доміціан охоче розмовляв.

Показував він навмахії майже справжніх флотилій у спеціально викопаному ставку поблизу Тибру.

Він відсвяткував також Вікові ігри (за традицією було встановлено святкувати їх кожні сто десять років, але Доміціан, мабуть, не сподіваючись дожити, відсвяткував їх раніше – за сто шість років). На цьому святі у день циркових змагань він влаштував сто заїздів і, щоб це вдалося, скоротив кожне із семи кіл до п'яти.

Встановив він і п'ятирічні змагання на честь Юпітера Капітолійського, воно було потрібне – музичне, кінне й гімнастичне; змагалися там і в промовах латиною і по-грецьки, окрім кіфаредів, виступали й кіфаристи (кіфареди акомпанували власному співу, кіфаристи лише виконували інструментальну музику). У змаганнях із бігу брали участь також і дівчата. Розпоряджався він на змаганнях сам.

Щороку він справляв також Квінкватрії (на честь Мінерви), створивши з цією метою колегію жерців-розпорядників, які й улаштовували цькування, театральні вистави, змагання ораторів і поетів.

Тричі він улаштовував грошові роздачі для народу, по триста сестерціїв кожному. Крім того, під час видовищ на святі Семи пагорбів (це свято в пам'ять про давні римські поселення на семи пагорбах справлялося 11 листопада) він улаштував щедре пригощання – сенаторам і вершникам були роздані величезні корзини з їжею, плебеям – менші. А наступного дня у театрі він кидав народові подарунки, більша частина яких потрапила на плебейські місця.

Чимало храмів він відбудував після пожежі, пишучи на них своє ім'я. Новими його будівлями були храм Юпітера-Охоронця на Капітолії й Форум, який пізніше дістав ім'я Нерви, а також храм Флавіїв, стадіон, Одеон (будівля для музичних змагань, котра відрізнялася від театру меншим розміром і наявністю даху) і ставок для навмахій – той самий, з якого в майбутньому було збудовано Великий Цирк.

Взявши на себе обов'язок стежити за звичаями, він поклав кінець розбещеності на театрі, коли глядачі сідали де кому заманеться й займали місця вершників. Твори, що ходили по руках і ганьбили знатних чоловіків і жінок, він знищив, а їхніх авторів покарав безчестям. Одного колишнього квестора за пристрасть до лицедійства і танців він вигнав із сенату; жінкам заборонив користуватися ношами і приймати за

заповітами подарунки й спадщини. Весталок, які порушили обітницю незайманості, суворо карав, страчуючи їх. Так, Корнелію, старшу весталку, наказав поховати у землі живою, а коханців її до смерті шмагати. Не залишив він поза увагою й злочинів проти святинь: гробницю, яку з каміння, призначеного для храму Юпітера, збудував для свого сина один із вільновідпущеників, він зруйнував руками солдатів, а кістки й останки наказав кинути у море. Учня міма Паріса, ще безвусого і важко хворого, він убив, тому що обличчям і мистецтвом той нагадував учителя. Гермогена Тарсійського за деякі натяки в його «Історії» він також убив, а писарчуків, які її переписували, наказав розіп'яти. Батька сімейства, який сказав, що гладіатор-фракієць не поступиться суперникові, але поступиться розпорядникові ігор, він наказав кинути на арену до собак, поставивши напис: «Щитоносець – за язик». Боячись, що вживання вина може спровокувати заколоти у країні, він наказав скоротити наполовину виноградники. Сальвій Кокцеян загинув тому, що відзначав день народження імператора Отона, свого дядька. Меттій Помпузіан – за те, що про нього казали, буцімто він мав імператорський гороскоп і носив із собою креслення усієї землі на пергаменті й промови царів і вождів із Тита Лівія, а двох своїх рабів називав Магоном і Ганнібалом. Вигадав він також і нову форму для отримання «щирих зізнань»: він підпалював допитуваним «срамні члени», а декому відрубав руки. Покарання його були не лише жорстокими, але й підступними. Так, управителя, перш ніж розіп'яти на хресті, він запросив до себе в опочивальню, посадив поряд із собою, пригостив ласощами зі свого стола, відпустив заспокоєним, але слідом за ним направив убивцю. Дізнавшись, що астролог Асклетаріон пророкує йому смерть, він наказав його стратити. Проте суб'єктивно Доміціан, мабуть, вважав себе неабияким гуманістом: найжорстокіші вироки про страти він починав словами про своє милосердя.

Спустошивши скарбницю витратами на будівлі, видовища й платню солдатам, він щоразу мусив вигадувати нові форми пограбування народу податками. Так, зокрема, дуже суворо вимагав, щоб сплачувався т.зв. юдейський податок (цей податок був упроваджений Титом на усіх, хто сповідує юдейську релігію). Урядові листи він починав такими словами: «Государ наш і бог велить». Статуї собі дозволяв ставити лише на Палатині, тільки золоті або срібні, і сам визначав їхню вагу.

Ворота й тріумфальні арки будував на кожному розі й у такій кількості, що одного разу на одній з арок з'явився анонімний напис: «Досить!». Після двох тріумфів він узяв собі ім'я Германіка і відповідно перейменував два місяці – вересень і жовтень – на Германік і Доміціан.

Нововведенням Доміціана на ниві розваг став улаштований ним «Бенкет покійників». Спорудивши залу, в якій стеля, стіни і підлога були абсолютно чорними, і, приготувавши непокрите ложа такого ж кольору, він запросив уночі до себе на бенкет декого з підлеглих. Біля кожного із запрошених він звелів поставити пластинку у формі надгробка з іменем гостя й маленький світильник, які висять у склепах. Після того до зали увійшли гарні голі хлопчики, також пофарбовані у чорний колір, неначе привиди. Вони здійснили навколо гостей моторошний танок, після чого розташувалися біля їхніх ніг. Нарешті гостям запропонували пригощання, яке зазвичай приносять у жертву духам померлих. У мертвій тиші імператор почав голосно розмірковувати про смерть, про вбивства, про сенс життя. Нарешті він усіх відпустив. Ледве гості опинилися вдома, як до кожного з них стали з'являтися посильні імператора з подарунками: один приніс пластинку зі срібла, інші – посуд із дорогоцінного матеріалу. Так імператор розраховувався з підлеглими за їхню участь у моторошному дійстві.

Проте найголовніша заслуга імператора перед майбутніми поколіннями – його книга, своєрідне есе з питань естетики. Оскільки Доміціан був миршавим і дуже страждав від цього, він написав книгу, присвячену зачіскам, у якій, зокрема, присвятив собі, коханому, такі слова: «Бачиш, який я вродливець, величний на вигляд!» Незважаючи на вроду й велич, він здобув загальну ненависть і загинув від рук найближчих друзів, серед яких був і один з улюблених Доміціаном потішників – гладіатор.

### II.3.7. КОММОД

За правління Коммода (180-192 рр.) продаватися стали зрішення суддів, смертні вирoki, помилування, адміністративні посади і навіть провінції. Коммод проголосив себе римським Геркулесом, наказав установити у Римі статуї, які зображували його у вигляді Геркулеса у шкірі лева, і здійснив низку перейменувань: відтепер Рим став називатися містом Коммода (Colonia Commodiana), усі місяці року також називалися його іменем. Він став першим імператором, який вийшов на арену як борець із хижими тваринами і як гладіатор. Не стримуючи себе, взяв участь у публічних видовищах, пообіцявши власною рукою повбивати усіх звірів і змагатися з наймужнішим юнаком. Чутки про це поширилися усією Італією і люди із сусідніх провінцій поспішали подивитися на дивовижу. Він виступав як гладіатор на арені сімсот тридцять п'ять разів, подолавши дванадцять тисяч суперників. Що ж до хижих тварин, він власноручно вбив їх багато тисяч – зокрема, й слонів. Ймовірно, що саме любов до гладіаторських боїв визначила і спосіб, у який він помер – за наказом його радника й коханки він був задушений у лазні гладіатором на ім'я Нарцис.

Найвагомішим його внеском у розвиток видовищної культури була пиятика у жіночому вбранні під час вистав у театрі й амфітеатрі, а також збільшення кількості циркових ігор. Він наважився виставити перед римлянами цькування звірів за власним сценарієм: за допомогою стріл він зупиняв страуса, розсікав навпіл його шию, вбивав сто левів, слона і носоріга. Під час цих видовищ здійснювалися заходи, спрямовані на захист імператора від непередбачуваних тваринячих примх.

Демонструючи власну мужність, цей Геркулес витворив новий видовищний жанр «гігантомахії»: зібравши команду інвалідів, їм прикріпили замість ніг хвости драконів, назвали «гігантами» і виштовхнули на арену, де імператор власноручно повинищував їх усіх стрілами з луку.

## II.3.8. ГЕЛІОГАБАЛ

**218** року імператором у Римі став юнак-сирієць Геліогабал, починаючи з якого усі римські імператори називалися Благочестивими Щасливими Августами, або Благочестивими Щасливими Непереможними Августами. Геліогабал був ревним шанувальником культу фінікійського бога сонця й – власної персони (так, ще до свого в'їзду до Рима він наказав виставити надісланий ним портрет себе, коханого, на олтарі Перемоги у храмі, де збирався сенат). Убраний у строкату тканину, розцяцькований коштовностями, із розфарбованим обличчям, він танцював перед олтарем свого бога, не звертаючи уваги на шоківаних римлян. Хоча інколи здавалося, що увесь свій час він присвячує лише обрядам, насправді він знаходив час і для страт, повбивавши величезну кількість знатних римлян. Особливо до вподоби були йому людські жертви, які він приносив, обираючи для цієї мети найшляхетніших і найвродливіших юнаків з усієї імперії. Зміст життя він бачив у тому, щоб вигадувати усе нові й нові насолоди: він застилав трояндами їдальні, ложа й портики і гуляв ними; він не погоджувався лягти в ліжко, доки його не вкривали заячим хутром або пухом куріпки; він часто їв п'яти верблюдів, гребні півнів, язика павичів і солон'їв. Одного разу він наказав своїм рабам зібрати павутиння з усього Рима, обіцяючи заплатити за це. Коли було зібрано десять тисяч фунтів павутиння, задоволений імператор сказав, що ця кількість дозволяє судити про велич Риму. Серед розваг його була й така: їзда на колісниці, запряженій оголеними куртизанками. Він не лише вдягався жінкою і брав шлюб із гладіаторами й солдатами, а й прийняв титул імператриці. На вершині своєї імператорської кар'єри роздав усім акторам найвищі державні посади і звелів показувати злягання на сцені (Геліогабал, мабуть, взагалі був німфоманом, бо йому приписують винахід нових апаратів для гамування статевої спраги). У себе в палаці він розігрував п'єсу про Паріса, в якій сам виконував роль Венери, причому одяг його несподівано падав до ніг, а сам він, оголений, тримаючи одну руку біля грудей, іншою прикривав срамні частини тіла, опускався на коліна перед своїм коханцем. Він також здійснив реформу жанру навмахії, показуючи її в каналах, наповнених вином і, окроплюючи плащі глядачів есенцією дикого винограду. Вдячні за усі ті новаторські видовища римляни вбили Геліогабала у відхожому місці, а труп кинули у Тибр.

## II.3.9. ІНШІ АВГУСТИ

Далі йшла ще якась консервативна дрібнота, що не спромоглася внести нічого істотного у розвиток видовищ і лише епігонськи експлуатувала прийоми попередників, які й створили естетичну доктрину доби. У «Життєписях Августів» (три десятки імператорів) жодного разу не згадуються яскраві апофеози, лише якихось вісімдесят разів – «тріумф» і похідні від нього «тріумфальні арки», лише сорок шість разів – «театр» і п'ятдесят сім разів – «цирк», що свідчить про занепад фабрики мистецтв.

Найяскравішими подіями подальшої історії мистецтв були хіба що: посвячення імператорів у таїнства Елевсинських містерій, руйнування театру, роздача народові пахощів, поливання сходів театру бальзамом і есенцією шафрану, влаштування пирріх, жалюгідні гладіаторські бої, котрі тривали лише шість днів, і цькування тисячі диких звірів на честь власного дня народження Адріана; акторство Галлієна, котрий влаштовував спальні з троянд, будував укріплення з фруктів, а волосся своє посипав золотим порошком (те саме робив і Вер), а також і розігрувані при ньому вистави мімів про циклопа; тріумф Авреліана – з оленями, жирафами, тиграми, слонами, амазонками у чоловічому одязі (і вже не одна тріумфальна корона, а ціла купа корон, подарованих містами), а також і традиційні вже театральні вистави, циркові ігри, полювання, бої гладіаторів і навмахії; заборона Севера влаштовувати змішані лазні й указ про те, щоб податок з повій (чоловіків і жінок) спрямовувати на ремонт театру, цирку, амфітеатру, стадіону; Север також першим став виплачувати пенсії акторам похилого віку [39, 216]; оскоплення ста вільних громадян, для виконання ролей євнухів у весільній церемонії імператорської дочки; розваги ревного християнина Граціана, котрий, конфіскувавши майно поганських храмів, стріляв на арені цирку диких звірів з лука. Заслуговує на згадку хіба що Карин, «єдина заслуга якого, – писав Гіббон, – полягала у надзвичайному блиску, з яким він влаштував, – від свого імені та імені свого брата, – римські ігри в театрі, цирку і амфітеатрі» [57/1, 344].

Проте найбільшої уваги серед усієї тієї дрібноти заслуговує, мабуть, все ж таки Авреліан Август, якому поталанило оформити в ледве не афористичній формулі політико-естетичну доктрину доби. Звертаючись до співгромадян, він оголосив споконвічне кредо римської влади: «Я доб'юся, щоб у римлян

не було ніяких підстав для турбот. Віддавайте час іграм і цирковим видовищам. Ми – віддаватимемо життя турботам про державу, ви – розвагам» [48, 758].

У IV столітті державних субсидій на видовища не вистачало, і бажання народу задовольняла лише щедрість новообраних сенаторів і вищих посадових осіб, яким належало перевершити своїх попередників у влаштуванні видовищ (хоча посадовці не завжди мали достатньо коштів для виконання обов'язку, який ставав для них важким тягарем). Імператори зазвичай оплачували також різноманітні будівлі – приміром, Костянтин відновив Великий цирк; але самі видовища давали переважно заможні чиновники, які змушені були якось віддячити державі за звільнення від податків і витратити на її користь свої доходи. Тікати з Рима було не варто, оскільки у таких випадках збирачі податків усе-одно влаштовували ігри за рахунок відсутнього утікача. Вважалося, що людині, яка мусила влаштовувати ігри, дуже пофортунило, якщо їй удавалося безмитно провезти якихось екзотичних звірів або хоча б коней для цирку, адже саме на перегонах римляни найбільше задовольняли свою пристрась до ризику, і саме тут жокей міг здобути найбільшу славу і навіть заробити недоторканість. У римлян у цьому плані виробився настільки витончений смак, що схрещення порід стало їхнім постійним заняттям.



## II.4. ХЛІБ І ВИДОВИЩА

«Ніщо не справляло сумнішого враження, ніж сценічна література, – писав Теодор Моммзен, – і трагедія, і комедія померли» [151/3/5, 582]. Насправді, однак, сценічне мистецтво не загинуло, його форми (і без того вторинні, запозичені) лише поступилися місцем розвагам менш вишуканим, які не потребували ні надто освіченого глядача, ні вибагливого смаку, ні літературної основи. Драматургія, відповідно до епікурейського гасла «*Lathe Biosas*» («Живи непомітно»), стала обслуговувати камерні форми громадського спілкування – приватні обіди, бенкети тощо, звичай яких (інколи із вельми суворим ритуалом) постав за правління Августа. Ймовірно, що й п'єси Сенеки – читалися вголос приятелям у римській лазні. Дуже часто згадує про подібні читання у своїх листах Пліній молодший (61/62-111/113 рр.). В одному з листів він повідомляє – «якщо я обідаю з дружиною й небагатьма іншими, то читається книга, після обіду буває комедія й лірник» [168, 176]. В іншому листі він пише: «Послухай! Обіцяєш прийти на обід і не приходиш!» – далі йде перелік «тисячі вишуканих страв» і нарешті – «ти почув би або сцену з комедії, або читання, або гру на лірі»; на завершення листа Пліній докоряє Септицієві за те, що той, відмовившись від вишуканого обіду, віддав перевагу гадитанкам – танцівницям [168, 16]. Такі ж читання влаштовувалися й після лазні (можливо, й у самій лазні). Організація таких читань (рецитацій) у маєтках була приватною справою автора та його друзів. Приватні актори, судячи з листів Плінія, здійснювали й іншу функцію – публічного прославлення замовника. Відомі виступи одного або двох-трьох акторів і актрис «застольного театру» під час бенкетів (такі актриси для інтермедій називалися *emboliaria*), а також звичай «публічних авторських читань». Для виконання на симпосіумах молодим рабам давали вчити напам'ять із виконанням мовних і мімічних прийомів уривки з творів Платона. Найпопулярнішим місцем влаштування таких читань стала *Villa* (садиба, маєток, вілла) – замський будинок з садом або парком, призначений для розваг і відпочинку, де мальовничі будівлі групувалися навколо відкритого двору, а житлові приміщення прикрашалися мозаїкою й розписом. Комплекс вілли інколи включав храм і театр, канали, водосховища й скульптури. На віллі Квінта Гортензія гостей на вистави збирав слуга, убраний Орфеєм. На віллі Варрона утримувалася величезна кількість екзотичних птахів. Нерон

збудував собі таку «золоту» віллу у центрі міста (там було штучне озеро, пасовиська і т.ін.). На віллі жриці Діоніса відбувалися посвячення в місти й самі містерії.

Хоча, як справедливо відзначав Моммзен, «найгеніальнішим твором мистецтва цієї доби був сороміцький роман» [152/4, 55], проте помилковим буде уявлення, що давньоримські видовища мали невпорядкований і розбещений, з точки зору тодішньої моралі, характер. Не лише «*panem et circenses*» – «хліб і видовища» – пропонувала своєму народові влада, навпаки – видовища доволі жорстко регламентувалися державою, інколи регламентувався навіть одяг, в якому глядачі допускалися на вистави (зокрема, імператор Август, коли римляни стали відмовлятися від витрат на доволі коштовні й незручні тоги на користь дешевої й зручної лацерни, наказав еділам, щоб вони не допускали на форум і циркові видовища тих римлян, що були одягнені в лацерну). Про високий державний статус різноманітних ігор свідчить і той факт, що на монетах Римської імперії зображувалися Секулярні ігри, Діонісії, Гераклії, Піфії, Палілії, циркові перегони тощо.

Про опікування держави фабрикою мистецтв (слово *Fabrica* означало «мистецтво», «майстерність», «ремесло») свідчить також громадський статус акторів, які називалися у Римі: «актор» – *Actor* (відмінне від *auctor* – засновник, творець, винуватець, батько, натхненник, гарант, керівник), *Actoris*, *Comoedus*, *Scaenicus*, *Tragoedus*; «актриса» – *Actrix*, *Ludia*; *Histrion* (актор), *Scurra* (скоморох), *Mimus* (мім), *Thymelicus* (актор), *Joculator* (розважальник). Первісно акторами у Римі були раби й вільновідпущеники, котрі об'єднувалися в особливі трупи (*Grex*, *Caterva*) на чолі з директором (*Dux Gregis*), провідним актором (*Actor Primarum Partium*), котрий за плату влаштовував вистави на замовлення, або *Designator* (*Dissignator*) – розпорядник видовищ, громадських ігор, поховань тощо. Прикметний факт: серед інших назв гладіаторської «професії» було й подібне до актора – *auctoratus* – так називалися наймані гладіатори. Громадський статус акторів, як людей, що живуть на одну заробітну платню, був дуже низьким, і вони перебували під постійним поліційним контролем, однак найталановитіші з них – трагік Езоп, комік Росцій, актриса Діонісія – отримували понад двісті тисяч сестерціїв за один виступ. Актор Росцій за десять років заробив шість мільйонів сестерціїв, а трагік Езоп залишив після себе двадцять мільйонів

сестерціїв. Пантомімісти купували у Римі будинки, на їхню честь споруджували статуї й пам'ятники, їх нагороджували почесним громадянством і навряд чи було тоді у Римі заняття, більш вигідне, ніж праця актора або першокласної танцівниці. За образу, нанесену улюбленому акторові пантоміми, імператор Траян відправив у заслання Ювенала. Навіть тоді, коли у Римі виникла загроза нестачі продовольства і з міста були вигнані усі чужоземці разом з представниками науки, мімічні актриси та їхні прислужники були залишені; залишені були також тисячі танцівниць з музикантами й хормейстерами. Про опікування держави видовищами свідчить і той факт, що за часів Імперії у школах поряд з риторикою починається вивчення героїчної музики під керівництвом *musicus*, а також декламації й жестикуляції під керівництвом *comoeus*.

Намагаючись диференціювати видовища Греції й Риму, Едвард Гіббон писав: «У давніх публічних видовищах можна побачити істотну відмінність: найзнатніші греки виступали в ролі дійових осіб, а римляни були лише глядачами. Олімпійське ристалище було відкрите для багатства, особистих чеснот і честолюбства. Десять, двадцять, сорок колісниць брали участь у змаганнях; переможець отримував у нагороду лавровий вінок, а його особиста слава, слава його сім'ї й батьківщини оспівувалися у ліричних віршах, довговічніших, ніж пам'ятники з бронзи й мармуру. Але в Римі не лише сенатор, але й простий громадянин, якщо він не втратив почуття власної гідності, соромився б виставити у цирку себе або своїх коней. Ігри влаштовувалися за рахунок республіки, посадових осіб та імператора, але віжки залишалися в руках рабів, і якщо прибутки якогось популярного погонича перевищували прибутки адвоката, то на це слід дивитися як на результат народної нерозсудливості і як на щедрі винагороди принизливої професії» [57/4, 219].

Попри зневагу, якою характеризувався ставлення до видовищ у Римі, саме тут з'явилися відповідні посадові особи, до обов'язків яких входив нагляд за видовищами: *Aedilis* (*Edilis*, *Aedilis Plebis*) – едили, які під наглядом вищих чиновників здійснювали керівництво організацією видовищ (вони влаштовували громадські ігри, отримуючи на це від держави певну суму грошей; в окремих містах Італії користувалися найвищою владою); у період ствердження культу імператорів та створення підпорядкованої йому системи видовищ у Римі з'явилися «*Dominus Gregis*» – антрепренери

видовищ; для організації офіційних прийомів існувала також посада «магістра церемоніалу»; крім того, керівництво релігійними відправами здійснював цар священнодійств – «Rex Sacrorum»; згадується також посада Conductor (Conductoris) – орендар, підприємець, театральний антрепренер (Conductor Histrionum); у п'єсах Плавта згадується також «театральний директор» – особа, котра здійснювала функцію «постановки» і наймала акторів за дорученням едила, який влаштовував ігри; відомі у Римі також «Archimimus» – архіміми – головні міми, які очолювали трупи потішників – «Scurra», «Morio», «Stupidus»; «Editor Muneris», «Munerarius», «Procurator a Muneribus» або «Procurator Munerum» – розпорядники (власне, «постановники») театральних вистав і гладіаторських боїв; «Admissionales» – у Римі IV ст. від Р.Х. – церемоніймейстери; «designator» або «dissignator», ланіста (тобто «кат») – розпорядники видовищ, громадських ігор, поховань тощо; «libitinarii» – розпорядники на похованні. За доби Імперії від імені держави видовища влаштовував Praetor – претор.

Саме у Римі формується й низка понять, якими у подальшому позначаються основні елементи театральної вистави: Act (Actorum, Actio, Actionis та ін.) – дії, діяння, подвиги; протоколи нарад, постанови; щоденник нарад, періодична інформація; хроніка; діяльність, вчинок, виконання, нарада, судовий процес, скарга, позив, захід, розпорядження, сценічне видовище або акторська гра у трагічній виставі (Actio Tragica); Actor (Actoris) – той, що діє, виконавець, агент, уповноважений, скарбник, оратор і нарешті – виконавець; Actor Mimi – актор міма; Actor Primarum Partium – провідний актор у римському театрі; Actor Tragicus – трагічний актор; Actus – закінчена частина драматичного твору або театральної вистави (поділ вистави на п'ять актів уперше було здійснено в давньоримському театрі; у давньогрецькій виставі дія тривала безупинно); Actus Fabellarum – сюжетне дійство, вистава, інсценізація; Actus Histrionum – гра гістріона, акторська гра, сценічна гра (словом Histrion називають також і шахраїв); Actus Tragicus – трагічне дійство; Afflictio, Tabula, Titulus – афіша; histrio (histrionis) – комічний або трагічний актор (histrionis tragicus, histrionis comoediarum), хвалько, шарлатан; histrionalis (histrionicus, histrionius) – акторський, драматичний, театральний; histrionia (histrionica) – драматичне мистецтво; in scaena (на сцені) – інсценізація, переробка у драматичну форму, втілення на сцені

та ін. Саме у Римі з'являються й похідні від театру вирази: *Theatralis* – театральний (*spectaculum*), *Theatrales Operae* – клакери, *Theatralis Humanitas* – той, що удає; *Theatridion* – театрик; *Theatrum* – театр, зала для глядачів, амфітеатр, глядачі, публіка або слухачі (*Spissis, Theatris Recitare Scripta*), місце дії, поле діяльності; *In Theatro Orbis Terrarum* (на очах у всього світу), сцена; «театрами для кінних ристалищ» (*certamen, circus, curriculum*) називає Плутарх і цирк [177/1, 290].

Саме у Римі вперше починають розрізняти власне видовищні (анелітературні) жанри, як, приміром, «спокійна» (*Staratia, Stataria*) і «моторна» (*Motoria*) комедія, табернарія (від слова «таверна») – брутальний фарс, який, можливо, розігрувався у таверні та ін. І саме Рим – брутальний, жорстокий і песимістичний – урізноманітнив систему отриманих ним від Греції видовищ і заклав міцний фундамент тріумфально-апофеозних видовищ майбутнього.

Чи були усі ці «розваги» мистецтвом? Авжеж, але у тому широкому ремісничому значенні, яким наповнювалося поняття мистецтва в античності. Адже греки майже не розрізняли мистецтво й ремесло, а також мистецтво і розумову діяльність, науку або, як казали греки, «мудрість». Саме ж слово «мистецтво» («техне») уживалося в античній філософії для позначення будь-якої практичної діяльності, будь-якого вміння, що поєднувало досвід і знання, а не однієї лише художньої творчості. Так само мало розрізняли мистецтва й ремесла у Римі, де слово «мистецтво» вживалося у таких значеннях: *Ars Ludicra* – сценічне (акторське) мистецтво; *Art (Artis)* – ремесло, вільні мистецтва (тобто розумова праця), *coquoqum art* – кулінарне мистецтво; *Artem* – твір мистецтва; *Arti-Fex* – майстер, митець, спеціаліст, знавець, творець. А поряд – терміни, в яких віддзеркалюється мистецтво видовищ: *Spectaculum* – вид, видовище, вистава, зала для глядачів, місця для глядачів; *Spectator* – глядач, критик, дослідник, спостерігач. Очевидно, що, як і греки, римляни, ще не усвідомлювали ні інституту мистецтва (у греків усі мистецтва, тобто відданість музам, первісно мали назву *mousike*), ні, тим більше, театрального мистецтва, використовуючи і приміщення цирку, і приміщення театру для сценічних ігор, священнодійств, боїв гладіаторів та інших громадських відправ (про що, зокрема, свідчить полемічний виступ Ціцерона, спрямований на роз'єднання театру й цирку, в яких, на його думку, слід показувати різні видовища; прикметно, що літературну драму Ціцерон при цьому узагалі не згадує, вважаючи, що театр призначений «для співу» [232, 203]).

### **III. ЗОЛОТИЙ ВІК ТЕАТРУ**



### III.1. МАТРИЦЯ САКРАЛЬНОГО ГЕРОЯ

Наскільки б критично не ставилися наступні покоління до видовищної практики античності, проте саме з цієї скарбниці, зі скарбниці Aurea Aetas – Золотого Віку, коли театральні ігри виконували роль фактора, інтегруючого народ навколо містики культу влади, нащадки черпали свої творчі ідеї. І чим більше до характеристики тієї або іншої доби можна було застосувати Моммзенівську характеристику імператорського Риму («маразм»), тим суголоснішими ставали запозичення й активніше розвивалися античні традиції. Передусім це стосується способів творення матриці сакрального героя.

Зрозуміло, що рушієм сакрального сюжету не могла бути пересічна особистість – герой завжди прагне найвищого модусу. Проте така вимогливість мало відповідає реальним можливостям Театру Влади, логіка існування якого примушує його замовників йти шляхом спрощень, ототожнень і звернень до авторитетних прецедентів, які, зазвичай, починаються здалеку, з натяків. Приміром, один із перших натяків – сценічний костюм давньогрецьких акторів: Есхіл на власний розсуд не міг запозичити в елевсинських жерців їхнє вбрання – «Stole» (одяг елевсинських жерців і костюм трагічних акторів) – очевидно, він скористався дозволом або навіть «рекомендацією» орфічних правлячих кіл; одяг, нехай опосередковано, – ототожнював або принаймні об'єднував. Проте поки що – це лише доволі віддалений натяк. Можливо, цих натяків, тотожностей, псевдонімів і симулякрів було б набагато більше, коли б в античному суспільстві класичного періоду не діяла заборона на зображення смертних за їхнього життя, а порушення цієї заборони суворо не каралося. Так, Периклові, славному демократові й патрону мистецтв, це порушення ледве не коштувало політичної кар'єри, а Фідій, був звинувачений у святотатстві за те, що наважився створити власне і керівника афінської демократії зображення на щиті Афін, серед богів та амазонок. Утім, заборона діяла вибірково. Приміром, ще Пейсиграт, демонструючи пошану до Діоніса, ототожнював себе з ним, про що свідчить той факт, що в одній з тодішніх скульптур сучасники вбачали схожість між богом і Пейсигратом. Не виключено, що й перший відомий показ античної трагедії Теспісом 534 р. до Р.Х. на святі Великих Діонісій в Афінах під час правління Пейсиграта був насичений такими ж «натяками». З іншого боку, спираючись на офіційну гомерівську релігію, Пейсиграт ототожнював себе з Гераклом, Одисеем, Діонісом і навіть Зевсом. Так само зображували «в образі» Діоніса й Перикла.



У Римі здавна вважалося, що усі авторитетні громадяни ведуть своє походження від Аполлона, Венери, Ромула, Геракла, Енея, Анка Марція або інших богів та героїв. Обоженна нащадками була й більшість міфологічних царів Риму. Тарквінія Гордого ще за життя ототожнювали з Юпітером. В елліністичний період обожненими були усі царі Азії, фараони Єгипту, Александр Македонський, Селевкіді. Птолемей II Філадельф установив культ померлої сестри-дружини Арсиної-Філадельфи і культ своїх батьків, яким були споруджені храми, на користь яких справлялися чималі податки – пошта частина врожаю. Дельфійський оракул називав Аталла I спочатку сином Діоніса, а потім і самим Діонісом. З I ст. до Р.Х. у Римі культ політичних лідерів, які зосереджували у своїх руках реальну владу, став нормою. Так, Цезар, здивувавши римлян, поставив статую Клеопатри у храмі Венери Genetrix (ушановуючи Венеру, Цезар прославляв тим самим свою «прародительку»). Марк Антоній і Клеопатра прокламували свій зв'язок із Діонісом і Афіною (Антоній випускав монети із власним зображенням у вигляді Діоніса). В Александрії Клеопатрою було розпочато будівництво храму на честь Антонія (щоправда, завершення будівництва Антоній не дочекався – після його смерті храм був завершений Октавіаном і посвячений Юлієві Цезареві). На Сході Марк Антоній ушановувався у вигляді Діоніса-Осиріса, а Клеопатра – у вигляді Афродити, Афіни й Исиди; перемоги Марка Антонія у війнах ототожнювалися з подвигами Геракла, за нащадка якого він себе видавав. Коли узимку 39/38 рр. до Р.Х. запопадливі афіняни запропонували Антонієві, як нащадкові бога, здійснити весільний обряд з покровителькою міста Афіною, Антоній погодився, однак взяв за Афіною чималий посаг у розмірі одного мільйону драхм. Секст Помпей видавав себе за сина Нептуна. Август Октавіан прокламував свій зв'язок з «харизмою» божественного Юлія, із прародителькою роду – Венерою, а також з Аполлоном. В Єгипті Август ушановувався як фараон і бог Сонця, а серед греків він мав титул Зевса Елевтерія (Визволителя). З 27 р. до Р.Х. за пропозицією Мунація Планка Октавіанові було присвоєно титул «Август» – «священний» (пропозицію присвоїти йому ім'я «Ромул» Август відхилив); з цього ж року Август став карбувати монети з власним зображенням; на державну інституцію перетворилася також і сім'я імператора. Клавдія вшановували у вигляді Юпітера. Калігула ставився до Юпітера Капітолійського не інакше як до колеги. Нерон зображувався на монетах як інкарнація Геліуса, Аполлон, Марс, Юпітер (театральну діяльність

Нерона пропагували монети із зображенням двох театральних масок). Нерва і Траян зображувалися у вигляді Юпітера й Геракла. Коммод проголосив себе римським Геркулесом і наказав установити у Римі відповідні статуї. Діоклетіан прийняв титул *Jovius* – Син Юпітера, а його співправитель Максиміан – *Herculius* – Син Геркулеса. Імператор взяв собі титул Олімпійця або Капітолійця.

Приклади цієї ж тенденції до метафоричного «привласнення», міфологічного ототожнення й звернення до прецедентів можна множити до нестями, щоразу знаходячи підтвердження історичному фактові: бог або герой головних державних дійств – це, зазвичай, лише псевдонім, маска, за якою завжди стоятиме авторитет влади – імператора, фараона, короля, царя. Здавалося б, глядачеві усі ці підставки, священні метафори, перифрази й евфемізми, спрямовані на «нейтралізацію культури» (тобто наповнення сакральних символів минулого новим змістом, використання їх як масок або воцаних фігур), доволі легко виявити, адже усі ці «стилістичні фігури» відверто демонструють ігнорування каузальності. Проте відчуженню й протверезінню протистоїть уся структура сакрального жанру, спрямована на пробудження ірраціональних сил, містичних настроїв та «ідентифікацію з авторитетом» доступної впливові маси глядачів, котра – саме як маса – багаторазово помножує потужність впливу видовища.

Наскільки б критично не ставилися наступні покоління до видовищної практики Греції й Риму, проте саме з цієї скарбниці, із скарбниці *Aurea Aetas* – Золотого Віку, вони черпали свої творчі ідеї. Адже Золотий Вік – це один із найнепорушніших міфів людства, що ідеалізує час витоків як найголовніший історичний прецедент. Саме таким ідеальним історичним прецедентом був і античний театр, на який пізніші часи перенесли своє власне відображення, підмінивши ним живу театральну практику і, таким чином, перетворивши це віддзеркалення на позачасову художню модель. Брак історичних фактів у поєднанні з міфологічною уявою щоразу створював новий міф – міф ідеального античного театру. Однак античний театр не був «ідеальним», він був вітальним, тобто адекватно часові сповідував одне з грецьких гасел: «Спочатку – жити, а потім – гарно жити». На свій лад підтримували греків і римляни, закликаючи своїх сучасників і нас, їхніх нащадків, «жити сьогодні». Для театру, попри притаманну йому «метафізику», ця порада має не метафоричне, але буквальне значення, адже театр живе лише «сьогодні». Відтак і найкращим мистецтвом стає мистецтво самого життя.

## III.2. ЕМБЛЕМА ВЛАДИ

Аналізуючи жанри театру античності, ми не можемо, однак, залишити поза увагою й протилежної його тенденції, а саме тієї, що зумовлює його танатоцентризм: більшість його сюжетів (від трагедії до гладіаторських ігор і бестіаріїв) обертається навколо смерті. До певної міри пояснення цієї тенденції дає в одній зі своїх останніх праць французький філософ Жан Бодріяр, який пише: «Безсмертя, як не дивно, має прогресивний розвиток. Воно еволюціонує від обмеженого післяжиття до вічного; у соціальному просторі воно демократизується й з привілею деяких стає потенційним правом кожного. Однак усе це порівняно недавні явища. У Єгипті деякі члени групи (спочатку фараони, а потім і жерці, воєначальники, багатії, посвячені члени панівних класів) поступово, у прямій залежності від своєї влади, відокремлювалися як безсмертні, тоді як усі інші мали право тільки на смерть і двійника [...]». Отже, первісно безсмертя було емблемою влади і соціальної трансцендентності. У тих первісних групах, де немає структури політичної влади, немає й особистого безсмертя. Надалі, у менш сегментарних суспільствах, з'являються відносна душа й обмежене безсмертя, що відповідають відносній трансцендентності владних структур. Потім безсмертя поширюється й увічніюється в деспотичних суспільствах, у великих Імперіях із їхньою тотальною трансцендентністю влади. Спочатку цією перевагою користується цар або фараон, а потім, на більш розвинутій стадії, сам Бог як головна безсмертна істота, з якого безсмертя виникає й перерозподіляється всім і кожному. Але ця фаза безсмертного Бога, що збігає зі становленням великих універсалістських релігій і особливо християнства, є вже і фазою найбільшої абстрактності соціальної влади в Римській імперії [...]. Виникнення загробного післяжиття, може, таким чином, розглядатися як основний акт зародження влади. Не тільки тому, що цей механізм дозволяє вимагати зречення від земного життя й шантажувати винагородою у світі іншому (у чому і полягає вся стратегія жрецьких каст), але і, більш глибинним образом, у силу встановлення заборони на смерть і одночасно особливої інстанції, що за цією заборonoю стежить, влади [...]. Влада можлива лише за умови, що смерть більше не гуляє на волі, що мертві поміщені під нагляд, в очікуванні тієї майбутньої пори, коли в ув'язненні опиниться й усе життя [...].

Як відомо, історично основу влади жерців утворювала їхня монополія на смерть і виключне право контролювати стосунки з мертвими. Мертві першими виділяються у відокремлену сферу, що допускається до обміну тільки через посередницьку інстанцію жерців. Тут, на цій заставі смерті, й утвориться влада. Далі вона буде харчуватися іншими поділами, котрі нескінченно ускладнюються – поділами на душу й тіло, на чоловіче й жіноче, на добро і зло тощо, але найперший поділ – це поділ на життя й смерть [...]. Усі єреси були спробами заперечити царство небесне й установити царство боже тут і тепер. Заперечувати поділ на життя й післяжиття, заперечувати загробний світ означає заперечувати також і розрив з мертвими, а отже, і необхідність прибігати до якоїсь посередницької інстанції для зносин із ними. Це означає кінець усіх церков та їхньої влади. Бог – це те, чим підтримується розмежування добра й зла, чоловіків і жінок, живих і мертвих, тіла й духу [...]. Як універсальний атрибут людської долі смерть існує лише відтоді, як почалася соціальна дискримінація мертвих. Інститут смерті, так само як інститути загробного життя й безсмертя, суть пізні завоювання політичного раціоналізму жрецьких каст і церков; саме на керуванні цією уявлюваною сферою смерті вони й будують свою владу. А зникнення загробного життя в його релігійному розумінні це ще пізніше завоювання державного політичного раціоналізму. Коли загробне післяжиття ліквідується прогресом матеріалістичного розуму, то це означає, що воно перейшло в життя як таке; і саме на керуванні життям як об'єктивним післяжиттям будує свою владу держава [...]. Тому будь-яка смерть або насильство, що не підкоряються державній монополії, носять підривний характер, це прообраз скасування самої влади. Цим і пояснюється заворожуючий вплив знаменитих убивць, бандитів та інших порушників закону, фактично подібний до зачарування творів мистецтва» [28 – 238-262, 309].

Звісно, сформульованою Бодріярром тезою про взаємозв'язок Влади й Смерті не вичерпуються їхні стосунки у контексті античного театру, проте зайвий раз підтверджується висновок про «натяки» і «переодягання», а також про органічний зв'язок «сакрального», «політичного» і «театрального».

Поряд із цим, однак, існує й інший аспект, яким пояснюється танатоцентрична природа античного театру: «Людство доби занепаду грецької культури на межі нашої ери, – пише

богослов Г.Чистяков, – жило, налякане страхом перед смертю. Такого страху людство ще не знало. Гомерівські герої також боялися смерті, але за часів грецьких полісів цей страх пройшов. Греки дуже любили свої поліси і тому думали: я загину, але поліс залишиться. Потім, коли полісна система стала розпадатися, страх перед смертю знову став повертатися до людей. До того часу, коли Ісус почав Свою проповідь, цей страх досяг апогею і буквально паралізував життя античного суспільства» [233, 65-66]. Можливо, саме цей «параліч» і пояснює кінець античності та її театру. Можливо, саме цей параліч пояснює і ту ледь приховану меланхолію, що охопила всемогутній Рим на початку нової ери, і ту стоїчну «байдужість», з якою тодішні аристократи, у разі провалу власної політичної гри, перерізали собі вени та й узагалі зустрічали смерть.

Чи змінилася від часів античності природа театру, і чи можна говорити про якийсь вектор його руху – прогрес або занепад? Залежно від того, що вважати прогресом. Але й на це питання дає відповідь, здавалося б, елементарна, але варта повторення теза Бодріяра: «Про прогрес цивілізації можна судити за однією лише її повагою до життя як абсолютної цінності» [28, 306]. Причому не лише на рівні гасел, як це не раз бувало в історії, а й на рівні організації буття соціуму. Це й означає – визначити константні пріоритети – пріоритети здорового глузду у вічному діалозі Людини з Владою, Смертю і Часом. Саме у цьому сенсі Політика, нехай навіть представлена міфологічними сюжетами, й справді була і носієм фатуму, і головним героєм античного театру.

### III.3. АНТИЧНИЙ АНТИТЕАТР

Зкінцем античності сам античний театр, однак, не перестав існувати. Хоча б тому, що він дав надзвичайно потужний поштовх усьому подальшому розвитку світового театру. Адже давньогрецький театр вплинув на розвиток римського театру (сюжети давньогрецьких трагедій покладені в основу творів Еннія, Акція, Сенеки, Плавта, Теренція) і візантійського театру (передусім це християнська драма XII ст. «Христос Пасхон» – центон на матеріалі Еврипідівських трагедій, присвячений розп'яттю і Воскресінню Христа), театру середньовіччя (переробки Ганса Сакса «Вірна дружина Алкеста...» за мотивами «Алкести» Еврипіда, «Нещасна цариця Іокаста» за мотивами «Царя Едіпа» Софокла, «Цариця-вбиця Клітемнестра» за мотивами «Орестей» Есхіла та ін.). Римський театр вплинув і на формування естетичних принципів театру класицизму («Едіп» і «Медея» Корнелія; «Іфігенія», «Андромаха» і «Федра» Расіна; «Антигона» та «Іфігенія в Авліді» Ротру; «Агамемнон», «Орест», «Антигона» і «Алкеста» Альфієрі). Театр класицизму, у свою чергу, вплинув на формування театру Просвітництва й романтизму («Іфігенія в Тавриді» Гете, «Іфігенія» Готшеда, «Алкеста» Віланда й опери на цей же сюжет Генделя і Глюка; «Вивільнений Прометей» і «Едіп» Шеллі; опери «Федра», «Іфігенія в Авліді», «Іфігенія у Тавриді» Глюка та ін.). З кінця XIX століття сюжети античних драматургів широко використовують у своїх трагедіях Гофмансталь («Едіп і Сфінкс», «Цар Едіп», «Антигона», «Електра»), Кокто («Антигона», «Едіп»), Жіроду («Електра»), Сартр («Мухи» за мотивами «Орестей» Есхіла), Ануй («Антигона», «Медея»), Гауптман («Іфігенія в Авліді», «Смерть Агамемнона», «Електра» та ін.), Брехт («Антигона»). У XX столітті з'явилася й низка кінострічок за творами античних драматургів, – зокрема, стрічки П'єра-Паоло Пазоліні, Ларса фон Трієра та ін.

Чи слід, однак, із надзвичайно шанобливого ставлення наступних поколінь до «монументального» античного театру і невмирущості його спадщини виводити універсалізм давньогрецької театральної моделі?

В усі часи поряд з монументальним театром – театром «значним» і «морально серйозним», який амбітно претендував на те, щоб відігравати у суспільстві роль «школи», «кафедри», «храму» й «форуму», одне слово, поряд з «аристотелівським

театром», театром «вживання», причинно-наслідкових зв'язків та імітації «суцільної дії», театром теорем, який зазвичай сприймається як магістральний шлях розвитку світового сценічного мистецтва, – завжди існував якийсь інший театр – брутальний неаристотелівський «антитеатр», творці якого зазвичай відмовлялися від принципу «суцільної дії», театральної ілюзії, мімезису тощо, а у ширшому сенсі – від загальноприйнятих норм театральності, притаманних добі. На тлі уявлення про домінування «аристотелівського театру» з притаманним йому драматизмом (конфліктна дія – подія – сюжет) інші моделі театру, в яких переважають неструктуровані або слабкоструктуровані елементи, зазвичай сприймаються лише як тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці й глухі кути, в які інколи, зненацька, забрідав «достеменний» театр, це – недорозвинена форма «достеменного» театру (або інший вид театру, який протистоїть театрові драматичному).

Але чи й справді вимоги «гарного смаку», що буцімто витікають з аристотелівської концепції театру, мають універсальний характер, а визначений «Поетикою» шлях розвитку сценічного мистецтва є його магістраллю? Чи й справді логічний аполлонівський театр домінує над діонісійським театром екстатичного сп'яніння й психоделіки, втілених снів і унаочнених марень, алогізму й ірраціоналізму? Адже «гарний смак» – це не «табелі про ранги», а здатність тонко диференціювати найширшу палітру власних відчуттів. Навіть за життя Аристотеля, поряд з античною трагедією існували якісь інші форми – фляки й міміямби, на які Аристотель не звертає уваги. За доби середньовіччя й Відродження поряд з «головними державними діями» існують комічні сценки з таким викладом подій, який лише дуже умовно можна назвати сюжетом, а замість характерів – не масками навіть, а лише з якимись ескізами, натяками на маски. Відмінності між цими шляхами театру – театру гарно скроєної фабули, з одного боку, і театром з переважно дискретним викладом подій, з іншого, – це відмінності між способами викладу історій: «прозоро-последовним» і «каламутно-плутаним». «Прозора» фабула, навіть якщо вона спирається на витончене нюансування й суперечності психології персонажів, завжди тяжіє до дидактики й одновимірності, «каламутна» фабула, незалежно від того, складна вона чи проста або ж навіть примітивна – навпаки, завжди залишає можливість неодно-

начних інтерпретацій тощо. Саме з другим – «дискретним» і дуже часто «алогічним» або принаймні надзвичайно складним для логічного пояснення способом викладу історій – пов'язані античні фляки і міми, пізніші «інтермедії» релігійного або принагідного характеру, наступне їх об'єднання у дивертисменти (тобто низку послідовних інтермедій) і надзвичайно активне поширення у ХХ столітті ідеї «антитеатру».

Якщо навіть відкинути ембріональний, а тому й дискусійний період становлення театру, коли існували лише якісь театральні ігрища, про зміст і форму яких, однак, доволі складно скласти уявлення, то перші й безперечні ознаки «неаристотелівського» театру все-одно окреслюються вже в античності, і саме за часів Аристотеля – це театральні ігри часів Менандра і Герода, Теренція й Плавта, фабули яких ілюстрували одну й ту саму історію – про те, як сконав згвалтований часом сюжет буття і його місце витіснили випадок, плутанина, інтрига, реприза й атракціони бездарного політичного життя. Щось подібне переживав за доби секуляризації середньовічної релігійної драми і європейський театр, коли працював виключно в «анонімно-піратському» режимі, широко практикуючи інтерпретації «історичних», «авторитетних» або ж просто «мандрівних» сюжетів. Врешті саме цей театр витворив із себе цілу низку різновидів комедії ситуацій, в якій винахідлива фабула зазвичай розгортається без сюжету в голові. Саме із сукупності цих атракціонів і утворюється вітраж, в якому, неначе у розтрощеному люстерку, віддзеркалюється світ соціального й мистецького лицедійства.

На тлі амбітних театральних розваг пізніших часів, вишуканого естетства, плекання «традицій» і перевірки на відповідність вимогам поетик, на тлі богемних витівок й аристократичного спліну усі ці витівки видаються схожими на лукаві жарти незграбних телепнів. Проте це лише удавана «простота», за якою приховується терпляче плекання нових масових жанрів, які ще не знайшли пояснення, психологічної мотивації та й узагалі будь-яких раціональних обґрунтувань, зосереджуючи увагу на демонстрації ключових реплік буття, в яких і виявляється передчуття нового, поки що, можливо, навіть зібраного з клаптиків й уламків, міфу. Можливо, саме цим пояснюється й клаптикова фрагментарність і пунктирність цієї театральної лексики, котра тяжіє до живих картин, панорам, нанизування напівконцертних номерів, гегів і



атракціонів, які свідчать про втрату сюжету, але не театром, а самим соціальним буттям. Це театр не дуже впевненого, обережного, неначе у приєднаннях, обмацування території, яка носить назву сучасності та її ідеалів. На млявість часу сцена відповідає цілком адекватно – артикульованим прагненням до спілкування.

Вплив античного театру на сучасний театр можна простежити не лише на очевидному рівні сюжетних запозичень, а й на рівні впливу його матриць і настанов. Авторитет одного з засновників традиції, Аристотеля, ще й досі надзвичайно потужно опромінює своїми ідеями нашу професійну свідомість, а надто тоді, коли обстоюються позаісторичний «універсалізм» і «науковість» «аристотелівського» театру. Проте, незважаючи на гальмування, створене потужним авторитетом філософа, поряд зі старозавітним «аристотелівським театром» протягом принаймні вже понад півстоліття цілком легітимно існує й неаристотелівський «антитеатр», вистави якого об'єднуються прагненням до заперечення принципу «цілісної дії», театральної ілюзії, мімезису, а у ширшому сенсі – загальноприйнятих і унормованих принципів театральності (перші ознаки невдоволення існуючими формами театральності зустрічаємо вже у Солоні, задовго до народження «професіонального» театру). Але чи існував «неаристотелівський» театр і «антитеатр» за часів Аристотеля, а якщо існував, то чому Аристотель залишив його поза увагою у своїй «Поетиці»? Чому міф «аристотелівського театру» й досі панує у нашій свідомості, стійко асоціюючись з уявленням про домінуючу модель сценічного мистецтва і про «достеменний» театр? І чому, в разі необхідності, цей міф так само легко прилаштовується до панівної естетичної доктрини: коли треба, «аристотелівський» театр визнається єдиною «народною», а коли естетичні доктрини змінюються, він так само легко перетворюється на «найвище досягнення духовної культури нації» й «елітарний» театр?

### III.4. «АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ» ТЕАТР

У найзагальнішому вигляді «аристотелівський» театр (або просто «драматичний» театр, вершиною якого, за Брехтом, став «психологічний театр»), – це театр вишуканого удавання й імітації переживання, театр, форму якого обстоювали Станіславський та його однодумці. Приміром, ще 1918 року Борис Варнеке писав у праці «Античний театр» про «Поетику» Аристотеля: «Виявилось, що в основу її були покладені ті ж самі начала психологічного реалізму, на яких ці мистецтва засновані й дотепер» [40, 218].

«Аристотелівський» театр, прапори якого ще й досі бадьоро майорять над нашим коном, – це одна з історичних, тобто мінливих, а не константних форм театру, основою якої є відтворення (або принаймні імітація відтворення) найтонших нюансів поведінки і суперечностей психології персонажа шляхом пошуку відповідей на питання «навіщо» персонаж здійснює той або інший вчинок. Віддзеркалюючи таким чином «дійсність», «аристотелівський» театр створює суцільну, психологічно вмотивовану, конфліктну й композиційно завершену (таку, що має початок, розвиток і кінець) дію. Це каузальний театр, театр причинно-наслідкових зв'язків та імітації «суцільної дії», про яку ще у 336-322 рр. до Р.Х. писав Аристотель («Трагедія є відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають у дії, і мета трагедії – дії людей, а не їх властивості [...]. Тому-то діють у трагедії не для того, щоб відтворювати характери» [17, 48-49]; «Трагедія є відтворення завершеної і суцільної дії, яка має певний обсяг, – бо буває ж ціле і без усякого обсягу. Ціле – це те, що має початок, середину і кінець» [17, 50]).

За життя Аристотеля «Поетика» не користувалася успіхом, була мало відома в античності, а відтак, напевне, і не могла істотно вплинути на розвиток античного театру, занепад якого тривав за життя Аристотеля і, можемо навіть припустити, критично сприймалася сучасниками. Так само й далі, протягом майже двох тисячоліть, «Поетика» залишалася поза увагою філософів, доки, на хвилі відродження старожитностей, на початку XVI століття до коментування праць Аристотеля не взялися інтерпретатори, котрі й сформулювали закони єдності місця й дії (П.Ветторі, 1560) і навіть приписали Аристотелеві закон трьох єдностей (А.Кастельветро, 1570),

який, за традицією, ще й досі виводиться з «Поетики» Аристотеля [5]. Далі тезу про «завершену і суцільну дію» підтримали теоретики класицизму, яро обстоювали просвітителі, реалісти, звісно, К.Станіславський («наскрізна дія»), а услід за ними й інші послідовники міметичного театру. Таким чином, лінія ілюзорного театру, нехай навіть пунктирна, з'єднала у часі найпершу історико-теоретичну працю в історії світового театру («Поетику» Аристотеля) з «теорією перевтілення» Станіславського. Відтак, незважаючи на відстань у дві з половиною тисячі років, головні вимоги Аристотеля й Станіславського («суцільна» і «наскрізна» дія) нібито збіглися, що й сформувало уявлення про ілюзорний театр, як універсальну й позаісторичну «магістраль» світового театру і, відповідно, про домінанту «аристотелівського театру», на тлі якого усі інші моделі театру – лише тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці й глухі кути.

Нехтуючи як сучасними, так і давніми видовищами, Аристотель натомість виводив свої правила з «головних державних дійств», які припинили своє існування за півтора-два століття до часу написання «Поетики», отже, виступав радше як історик театру, котрий намагається реконструювати минуле грецького театру, ніж його спостерігач (саме тому не варто виводити історію театральної критики з Аристотеля, він не працював у цьому оперативному жанрі, потреби в якому у його часи ще не було; щоправда, про «критика» у сенсі «державного поціновувача мистецтва» вперше пише Платон, а після нього – філософ стоїчної школи Кратет [77, 227]). Створюючи свою «Поетику», Аристотель вже не мав можливості спостерігати вистави за творами великих трагиків, натомість він міг бачити «профановані» сценічні агони, котрі влаштовувалися вже не лише під час Великих Діонісій. Отож, спираючись на логіку й «категорії», Аристотель здійснив спробу створити аполлонівську теорію діонісійського театру (приблизно те саме, що й «теоретичні засади сп'янілого театру» або ж «правила наукової п'ятики»).

Спираючись на відомі йому твори давніх грецьких трагиків, Аристотель приділив увагу виключно «головним державним дійствам», проігнорувавши цілу низку інших видовищних жанрів – гілародію, магодію, лісодію, симонію; драми дикелістів, фалофорів, автокабдалів, фляків, ітифалів, силографів, кінедологів; масочні дійства титанів, дійства вбивства Піфона тощо, жодним словом не згадавши сучасного

йому театру. Театр, який міг бачити перед своїми очима Аристотель, вже давно забув про класичну трагедію (ідеальне уявлення про яку й намагався дати Аристотель), а на його кону вже давно панувала новоаттицька комедія. Дивлячись ці вистави, Аристотель, як можна судити з його текстів, відчував до них відразу і марив спогадом, точніше, ідеалізованим уявленням про давнину й класичну трагедію, сценічного втілення якої йому вже не довелося побачити. Понад шістдесят разів Аристотель згадує у «Поетиці» авторів трагедій та їхні твори – Еврипіда та його драми (21 раз), Софокла (16), Есхіла (7), Агатона (5) і Феодекта (5). Найбільшу увагу Аристотель приділяє при цьому двом трагедіям – «Едіпові цареві» Софокла й «Іфігенії у Тавриді» Еврипіда, які, можна припустити, втілюють уявлення Аристотеля про найдосконалішу трагедію.

Однак відразу до сучасності характеризує не лише Аристотеля: «Антична критична думка завжди повернена назад, її головний об'єкт – Гомер» [77, 3]. З критикою сучасних трагедіографів виступає й Аристофан у своїх «Ахарнянах», «Хмарах», «Жабах» і «Жінках на святі Тесмофорій». Критикуючи Еврипіда, Агатона й Кінесія, він пише, що усі гарні поети померли й залишилися лише псевдо-поети. Схожі оцінки творчості Еврипіда дає Нікострат [77 – 17, 19]. У сцені з комедії Алексиди «Лін» герой виховує Гекракла і пропонує йому вибрати якусь книгу – Орфея, Гомера, трагіків, однак навіть Геракл віддає перевагу іншій книзі – про смачну й здорову їжу [77, 21].

Знехтувавши сучасною йому сценою і милуючись створеним ним поетичним образом театру «старих добрих часів», Аристотель здійснив, таким чином, спробу відтворити поетику давнього театру. Але античний театр – це не лише конкретна історична модель видовищ, а й театр абсолютний, театр, який належить не лише історичному, а й «абсолютному» часові – часові «винайдення» мистецтва й театру. Саме цим визначається винятковий статус класичної доби античного театру і «Поетики» у нашій свідомості. Що ж до сучасного Аристотелеві театру, він якщо й згадується в інших його творах, то лише у критичному контексті, для ілюстрації занепаду моральності тощо. Залюбленому у давнину Аристотелеві вже не довелося стати свідком злету класичного театру; він міг спостерігати лише ту фазу, яку сприймав як «занепад» і продемонстрував своє ставлення до нього тим, що «не помітив» його у «Поетиці»

і засудив у «Політиці»: «Чи не слід узагалі заборонити молоді відвідини театру?» [18, 211].

Внаслідок такого вибіркового, а отже, й тенденційного аналізу відбулася дивна аберация сприйняття: ідеалізований образ класичної античної трагедії і сучасний Аристотелеві спосіб виконання об'єдналися в «суцільну дію», що й визначило характер висновків філософа. Насправді, однак, ніщо так не суперечило класичній моделі античного мистецтва, як «психологізм» і «психологічна мотивація». Адже, за слушним зауваженням М.Бахтіна, навіть у старогрецькому романі «усі моменти нескінченного авантюрного часу визначаються однією силою – випадком». У праці «Форми часу і хронотопу в романі (нариси історичної поетики)» Бахтін ілюструє тезу про «антипсихологізм» грецького роману тим, що події тут відбуваються не внаслідок розвитку характеру тощо, а внаслідок втручання несподіванки і «гри долі» («раптом», «саме тоді» і т. ін.). Це стосується і напівобрядової драми Есхіла, і тим більше Софокла, якого не обходить питання про причини, що змусили Едіпа, усупереч грецькій і пізнішій традиції, одружитися з жінкою, котра принаймні на півтора-два десятиліття старша від нього і т.ін. Щоправда, щось схоже на розтлумачений сюжет і «поглиблення психологічних характеристик персонажів» можна, маючи бажання, відшукати в Еврипіда, однак не випадково саме його греки звинувачували у занепаді театру.

Можна уявити, як у давньогрецькому театрі (з його напівспівами, котурнами, масками й двадцятитисячним глядачем) співали й танцювали, билися й стріляли, здійснювали зміни костюмів і масок, влаштовували піротехнічні ефекти і помпезні появи богів, однак неможливо уявити собі цей театр, орієнтованим на відтворення тонкощів і суперечностей людської поведінки. Тому й поширена теза про «зародки психологічного театру» в античності можливою стає лише у разі, якщо ми віримо у «прогрес» мистецтва більше, ніж у логіку: тоді можемо й справді вважати, що Есхіл «заклав фундамент психологічного театру», далі – передав естафету Софоклові, той передав Еврипідові, і так усі добудовували й добудовували «аристотелівський театр», йдучи шляхом прогресу, доки не завершили будівництво психологічного театру у ХХ столітті. Згідно з ідеями естетичного еволюціонізму, просуваючись від нижчої сходинки до вищої, театр

еволюціонував, еволюціонував і ще раз еволюціонував, доки не досяг рівня сучасного театру. За такою логікою Шекспір стає прогресивнішим за Софокла, Чехов – за Шекспіра, а будь-який сучасний драматург – за Чехова і т.д.

Тим часом світ і класична драма разом із ним живуть неначе в розрахунку на роззяву – не за законами пояснень, а радше за законами монтажу атракціонів. Злива і виверження вулкану, буря і потоп – що це, природні атракціони чи метафори життєвих ситуацій? Саме хаосу цих «атракціонів», як і похідної від них багатозначності, не прощали «дикунові» Шекспірові у XVII ст. французькі «академіки», юридично забороняючи ставити під сумнів спадщину Аристотеля (!) і яро обстоюючи тези про «три єдності» (і передусім єдність дії), про «високі» (раціонально впорядковані, гармонійні) й «низькі» («хаотичні») жанри мистецтва, про гармонійність світу й держави, підпорядкованої монархові і т. ін.

Теза про існування принаймні двох типів театральних розповідей – послідовної і дискретної, умотивованої і невмотивованої – може бути проілюстрована положенням самого Аристотеля у другому розділі його ж «Категорій»: «З того, що говориться, одне говориться у зв'язку, інше – без зв'язку. Одне у зв'язку, приміром: «людина біжить», «людина перемагає»; інше без зв'язку, приміром, «людина», «бик», «біжить», «перемагає» [15/2, 53]. З досвіду сьогоденної мистецької практики зрозуміло, що йдеться про два звичних способи викладу історій: історій з очевидним зв'язком подій та історій, зв'язок подій у яких не носить очевидного характеру і може варіюватися. Зате наскільки ширше поле для уяви глядача пропонує монтаж чотирьох атракціонів без будь-якого визначеного зв'язку: «людина», «бик», «біжить», «перемагає». З точки зору розвиненої мови це «висловлювання» дуже нагадує мову «доаристотелівських» дикунів, які ще не навчилися складати однозначні речення за усіма правилами синтаксису, але чи мусить перейматися цим митець, який свідомо оминає логіку? Дж. Стайн для характеристики цього художнього прийому вживає термін логіки «паратаксис» («те, що лежить поряд»), він пише: «Відкрита» структура п'єс Бюхнера – це його найвражаючіше та найкорисніше нововведення. «Паратаксис» – протиставлення драматичних елементів без очевидного зв'язку – був творчим методом організації сцен у Шекспіра. Цей прийом став чи не найпопулярнішим елементом

у творчості багатьох кінорежисерів після Ейзенштейна [...]. Передусім у цій п'есі [«Войцек»] аристотелівська логіка причини і наслідку повністю замінюється серією драматичних інцидентів, кожен з яких має певне психологічне значення сам по собі» [197/3, 29].

Саме з другим, «дискретним» і дуже часто «алогічним», або принаймні надзвичайно складним для логічного пояснення способом викладу історій, пов'язане існування паралельно до легітимного «великого театру» якогось «антитеатру», продемонстрованого у маніфестах і пошуках театру ХХ століття: у «Скарбах покірних» Моріса Метерлінка і у «Театрі майбутнього» Валерія Брюсова, у «Гуморизмі» Луїджі Піранделло і у маніфестах Філіппо-Томмазо Марінетті («Перший маніфест італійського футуризму», «Маніфест драматургів-футуристів», «Маніфест театру-вар'єте», «Маніфест футуристичного синтетичного театру», «Театр несподіванки», «Аерорадіотелевізійний театр», «Радіофонічний театр», «Загальний театр для мас»), у маніфестах «Новий дух» і «Цицьки Тиресія» Гійома Аполлінера, у «Маніфесті ДАДА» Трістана Тцара («Логіка завжди помиляється!») і у «Надрамі» Івана Голля; у «Маніфесті сюрреалістичного мистецтва» Андре Бретона (метод «писання на автопілоті») і у «Театрі жорстокості» Антонена Арто, у «Панічному театрі» Фернандо Аррабала і в багатьох інших маніфестах. Принаймні здійснити постановку «синтезів» Марінетті, «механічного балету» Оскара Шлеммера, «драматикул» Беккета, вистав у «театрі речей», геппенінгів та інсталяцій, спираючись на мотиваційну основу поведінки, не видається можливим.

І чи можна продовжувати вірити в «аристотелівський театр» після однієї з ключових для ХХ століття філософських тез Людвіга Вітгенштайна: «Віра в причинний зв'язок є забобоном» [45, 15]? Ця теза вкотре вже підтверджує найголовніший сумнів ХХ століття – сумнів щодо можливості правдивої історії (як у сенсі «розповіді», так і у сенсі «розповіді про минуле»), а відтак і сумнів щодо здатності людини розуміти й відтворювати причинні зв'язки (зокрема, у поведінці сценічного персонажа); сумнів у здатності людини «розповісти правдиву історію». Можливо, цими ж почуттями – радістю й розпачем від неможливості осягнути найголовніше диво світу – буття! – і був народжений античний театр. «Хіба для доброї людини не кожен день є святом?» – запитував лагідний Плутарх.

### III.5. ДЗЕРКАЛО ІСТОРІЇ

Здійснювши коло, ми повертаємося, однак, до витоків – до стосунків митця і замовника (інколи навіть неусвідомлених), з яких, власне, й народжується «історія» (як у сенсі «розповіді», так і у сенсі «розповіді про минуле»). Ці стосунки, так само, як і народжені ними «історії» (тобто міфи), бувають «складними» й «простими», «вишуканими» й «брутальними», «оригінальними» й «банальними», «корисними» й «шкідливими»; вони покликані втоптати у нашу свідомість «логічні мотиви» й навіяти ілюзію «зв'язку часів». І цим вони вкотре вже підтверджують найголовніший сумнів ХХ століття – сумнів у можливості правдивої історії, а відтак і сумнів у здатності людини розуміти й відтворювати причинні зв'язки (зокрема, у поведінці сценічного персонажа) і розповідати зі сцени якусь історію.

Коли ж цей зв'язок остаточно уривається і звичні пояснення («чому так сталося?») втрачають переконливість, ми (вкотре вже!) починаємо усвідомлювати сократівське («знаю, що нічого не знаю»). Адже й справді, ми нічогосінько не знаємо навіть про найголовніше: про те, навіщо було створено людину і навіщо боги дали їй цю коштовну забавку – мистецтво; ми не знаємо, яку потребу мусило задовольняти мистецтво, як жили й творили натхненні музами митці минулого; ми можемо лише припускати, здогадуватися, фантазувати й тішитися – хоча б тим, що про давній театр, про його «реалізм» і «психологізм» (принаймні у теоретичному сенсі!) знаємо, здається, набагато більше, ніж самі давні греки.

Але усі ці знання не здатні пояснити нам найголовніше – диво античного мистецтва. Це диво й досі заворожує нас і дарує насолоду, пояснити яку не можуть ні правила, ні «категорії», ні, тим більше, – політичні обставини (як завжди, брудні, нікчемні й дріб'язкові), всупереч яким це чудо народилося. Саме це диво спростовує найпоширеніші байки про мистецтво: міф про «безсмертне мистецтво», згідно з яким мистецтво – це артефакт, «естетичні» вимоги до якого є сталими і не змінюються упродовж історії людства, а художня вартість творів мистецтва носить абсолютний характер і не залежить від коливань моди, смаку тощо; міф про якийсь винятковий соціальний статус мистецтва і митців, як носіїв «духовності»; міф про те, що мистецтво нібито творять «інтелігентні» люди; міф про те, що мистецтво творять виключно майстри (професіонали, а не аматори); міф про те, що мистецтво театру «завжди було психологічним» (насправді «психологічний» театр був лише одним з історичних напрямів театрального мистецтва); міф про те, що мистецтво театру нібито може бути вільним



(гріх замовлення); міф про те, що твори, які ми вважаємо взірцями «високого» мистецтва – це твори, створені для еліти (насправді все класичне мистецтво – це масове мистецтво минулого, сакралізоване наступними поколіннями); міф про те, що театральне мистецтво є джерелом насолоди для його творців або навпаки, мистецтво – це тяжка праця, подвижництво, мучеництво (насправді поряд із місіонером завжди працює ремісник і глядач абсолютно не цікавлять байки про те, як створюється твір, його цікавить насолода, яку здатен або нездатен йому дати твір); міф про те, що твір мистецтва – це теорема, спрямована на доведення певної ідеї; і ще багатьох інших, не менш авторитетних міфів, під впливом яких ми ще й досі живемо.

Можливо, спростовуючи найпоширеніші байки про мистецтво, це диво і є найголовнішою «теоремою» античного театру. Теоремою, згідно з якою, кажучи словами Платона, «твори розважливих будуть затьмарені творіннями навіжених». Можливо, виходячи саме з цієї концепції творчості греки вважали, що Есхіл «творив» нападптку, тобто «несвідомо» [20, 31]. Отже, митець виступав лише у ролі своєрідного «посередника» між музами й глядачем.

Здійснивши коло, ми знову повертаємось до витоків і до автора, який супроводжував нас у наших мандрах, аби завершити нашу подорожсловами лагідного автора щодосенсу «історій». «Вдивляючись в історію, неначе у дзеркало, – писав Плутарх, – я намагаюся змінити на краще власне життя і влаштувати його за прикладом тих, про чії подвиги розповідаю [...]. Завдяки історії ми неначе приймаємо кожного з великих людей у себе вдома, як дорогого гостя, дізнаємося «хто він, і що він», вибираємо з його подвигів найвизначніші і найпрекрасніші. Ретельно вивчаючи історію і займаючись своїм писанням, я привчаю себе постійно берегти у душі пам'ять про найкращих і найзнаменитіших людей, а все низьке, що нав'язується нам у спілкуванні з оточенням, відштовхувати, спокійно й радісно спрямовуючи свої думки на найкращі із взірців».

Цими словами Плутарх розпочинав життєпис Емілія Павла – того самого, на честь якого 167 року до Р.Х. було влаштовано тріумф у Римі (піхотинцям роздано по чотириста сестерціїв, центуріонам – по вісімсот, кіннотникам – по тисячі двісті сестерціїв). Того самого Емілія Павла, заради поховальних ігор на честь якого (160 р. до Р.Х.) публіка втекла з показу комедії Теренція «Свекруха». А вже під час поховальних ігор на честь Емілія Павла було показано гладіаторські бої й іншу комедію Теренція – «Брати». Відстань від бучного тріумфу із дармовим пригощанням і роздачею грошей – до поховальних ігор із гладіаторськими боями і теренцієвою комедією у виконанні незграбних коміків, як бачимо, коротка.

# **ХРОНІКА СВЯЩЕННИХ ІГОР**



**4000 рр. до Р.Х.** – найдавніші вистави – давньоєгипетські містерії, пов’язані з державно-релігійними ритуалами – інавгураційними, поховальними, лікувальними тощо.

**2900 рр.** – перші мандрівні ілюзіоністи в Єгипті за доби фараона Хеопса.

**2500 рр.** – обрядові вистави, пов’язані з мисливськими та хліборобськими іграми на острові Криті і в Мікенах.

**2000 рр.** – ритуальні вистави зі співом і танцями у Китаї.

**1800 рр.** – Елевсинії – Елевсинські містерії – найдавніші з усіх грецьких містерій (за винятком Самофракійських).

**1500-1400 рр.** – ілюзіони жерців зі складною апаратурою в Єгипті.

**1200 рр.(?)** – Троянська війна, про яку Фукідід писав: «До Троянської війни Еллада, очевидно, не здійснила спільно нічого значного. Троянський похід слід визнати найважливішим з усіх, що здійснювалися раніше, але він поступався теперішнім походам, якщо знов-таки вірити поемам Гомера, хоча Гомер як поет, вочевидь, прикрасив і перебільшив значення цієї події».

**1200-600 рр. (?)** – життя Гомера. У майбутньому грецькі поліси, ведучи боротьбу за вплив на загальногрецькі справи, намагалися привласнити Гомера та його спадщину. Не залишався осторонь від цієї боротьби й Пейсистрат. Саме тому у VI ст. до Р.Х. він наказав записати тексти обох поем Гомера – «Одісеї» та «Іліади», які вважалися «лицарським епосом Греції», «біблією грецького народу», «святим письмом ортодоксальної теології», «скрижалями віри» та ін.

**776 р.** – перші Олімпійські ігри (на честь Зевса, щочотири роки).

**753 р.** – за античною традицією, 21 квітня вважається днем заснування Риму. З цього періоду можна вести відлік й історії римських тріумфів. Коли Ромул, засновник Риму, переміг царя Акрона, він вирішив засліпити співгромадян виконанням даної Юпітерові обітниці й, наказавши зрубати поблизу табору дуб, надав йому форми переможного трофею, повісив на ньому обладунки Акрона, убрався в коштовне

вбрання, прикрасив довжелезне волосся лавровим вінком, поклав трофей на праве плече, після чого, високо піднявши його, заспівав переможну пісню й пішов уперед у супроводі озброєних солдатів. Саме ця урочиста процесія заклала традицію подальшого влаштування тріумфів – громадських ритуалів оспівування перемог політичних діячів і полководців. Тріумф Ромула був здійснений пішки, але вже його наступники (чи то Тарквіній, чи то Поплікола) перетворили тріумф на блискуче видовище і стали в'їжджати до міста верхи.

**700 рр.** – давньогрецький співак і поет Терпандр, з ім'ям якого пов'язують походження кіфародії (співу у супроводі кіфари) й аулодії (співу у супроводі аулосу). Основні вокальні жанри античної музики: сколії – застольні пісні; епінікії – пісні на честь переможців у змаганнях; партенії – культові пісні; гіпорхема (хоровий спів у супроводі руху й танцю); дифіраμβ – гімн на честь Діоніса (засновник – поет Аріон); рапсоди – мандрівні виконавці епічних поем у Греції.

**676/3 р.** – встановлення загальнодорійського свята Аполлона Карнейського.

**665 р.** – встановлення спартанського свята Гімнопедій («танок оголепних юнаків»).

**640-559 рр.** – життя Солона, афінського політичного діяча, реформатора і поета.

**600 р.** – поблизу Афін, у місті Елевсині, споруджено колонну залу, розраховану на три тисячі глядачів; тут здійснювалися відправи культу Деметри.

**594 р.** – закони Солона в Афінах.

**590/586 р.** – на честь Аполлона встановлені Піфійські ігри у Дельфах (влаштовувалися щочотири роки; водночас із спортивними тут влаштовувалися музичні й поетичні змагання). Серед музичних змагань у Дельфах на першому місці стояло виконання т.зв. піфійського нома – складеної за певною схемою композиції, що виконувалася на флейті одним солістом у супроводі декількох музикантів. Піфійські ігри відігравали настільки значну роль серед греків, що врешті вони стали визначати моду у мусичних змаганнях по всій Греції, а піфійський ном став обов'язковим і найголовнішим

видом у сольних агонах музикантів. Згодом на Піфійських іграх встановлено також додаткові змагання – крім змагань флейтистів, кіфаристів і кіфаредів – змагання трагіків та інші видовища.

**582/581 р.** – Істмійські ігри (на честь Посейдона), на яких переможець одержував у нагороду, за законами Солона, сто драхм.

**581/573 р.** – Немейські ігри (на честь Немейського Зевса), під час проведення яких влаштовувалися змагання музикантів і поетів, виконувалися номи – гімни у супроводі флейт або кіфар.

**561-528 рр.** – правління в Афінах тирана Пейсистрата.

**534 р.** – після повернення з вигнання й під час другого правління Пейсистрата на святі Великих Діонісій в Афінах вперше була виставлена антична трагедія. Запис про цю подію залишився на мармуровій стелі, де вказано також, що автор трагедії Теспіс отримав у нагороду цапа (трагоса). Цей рік, за традицією, і вважається роком народження світового театру. Згідно з античною традицією, вважається, що перші трагедії (tragodia – трагедії, трагічний або героїчний епос), фактично монодрами, були створені сучасником Пейсистрата і, можливо, найгогозамовлення, – поетом-трагедіографом (tragediographos) Теспісом (Thespis, Thespidis), який їздив по селах із святковими виставами: «Алкестида» («щаслива трагедія» або, як її інколи називають, «чарівна казка») «Призи Пелія», «Жерці», «Юнаки» і «Пентей» (про Пентея, що його розтерзали вакханки, рідні доньки). Так званий «Морський візок» (carrus navalis), із яким він їздив по селах, служив йому не лише засобом пересування, а й виконував функції декорації (подібні морські колісниці інколи вважають найдавнішими попередницями карнавалу). За деякими версіями, візок Теспіса був не порожнім, в ньому нібито їхала весела компанія «tragodaimones» («trygodaimones») – «мазаних демонів» або «сатирів-цапів». Теспіс був і першим трагіком (tragodos або tragediographos) – автором трагедій і трагедодидаскалом (tragedodidaskalos) – «постановником» власних трагедій. За переказом, від імені Теспіса походить і давня назва акторської професії – «теспійці». Теспіс додав до хору першого актора – Ніпокритис, який змінюючи маски (personae tragicae – трагічна маска у грецькому театрі) і вбрання, мусив грати декілька ролей у власних трагедіях (пізніше Есхіл увів другого актора, Софокл – третього).

**525-456 рр.** – життя Есхіла, трагедіографа, який написав дев'яносто п'єс, з яких відомі лише сім.

**512-508 рр.** – Фриніх переміг у змаганнях трагіків.

**510 р.** – утворення республіки в Римі.

**509 р.** – вперше в Афінах зафіксований остракізм – спосіб вигнання громадян шляхом подачі голосів черепками. Зміст остракізму полягав у тому, щоб проти звинуваченого у «зазіханні на демократію» було зібрано під час голосування шість тисяч черепків. Засуджений повинен був покинути Атику протягом десяти днів.

**508 р.** – починаючи з цього року усі вистави у Греції відбуваються у формі змагання – агона.

**500-449 рр.** – греко-перські війни.

**503 р.** – перші овації у Римі (якщо з якихось причин частина умов, необхідних для отримання тріумфу, не була виконана, сенат міг присудити полководцеві овацію – *ovatio, ovations, ovis* – менш урочистий різновид тріумфу: винуватець овації входив до міста пішки, а процесія, що його супроводжувала, була меншою).

**502 р.** – не пізніше цього року у змаганнях на Міських Діонісіях беруть участь не лише поети, а й хореги.

**500 рр.** – ремонт зруйнованого дерев'яного театру Діоніса в Афінах; близько цього року в Афінах був кам'яний театр.

**500 рр.** – римляни запозичають етрусський звичай влаштовувати бої гладіаторів під час поховального обряду.

**500 рр.** – грецький драматург Пратін, з ім'ям якого пов'язують становлення драми сатирів.

**500 рр.** – у Греції з'являються платні вчителі філософії, красномовства (риторики) і мистецтва дискусії – софісти.

**500-400 рр.** – літературна попередниця давньої аттицької комедії – сицилійська комедія, найвидатнішим представником якої був Епіхарм.

**500-400 pp.** – у Римі на спогад про Золотий вік, який, нібито, був на землі за урядування Сатурна, встановлені свята згоди й рівності на честь цього бога – сатурналії.

**500-400 pp.** – у Греції з'являється звичай плескати у долоні на знак схвалення вистави.

**500-300 pp.** – протягом 240 років в Афінах виставлено на кону понад півтори тисячі трагедій.

**500 pp.** – перший клавійно-струнний інструмент (монохорд) створений Піфагором.

**496-406 pp.** – життя Софокла, автора понад ста двадцяти п'єс, з яких відомі лише сім; він отримав двадцять чотири перемоги і жодного разу не опинявся на останньому місці.

**495 p.** – 15 травня у Римі Меркурієві присвячено перший храм і створена перша колегія купців – меркуріалів.

**494 p.** – на сцені Афінського театру з ініціативи Фемістокла виставлена трагедія Фриніха «Здобуття Мілета». Жорстокі сцени загибелі чудового міста, страждання жителів, що оплакували своїх рідних, сцени насильства та поневолення настільки вразили глядачів, що усі вони плакали і влада змушена була накласти штраф на поета у розмірі однієї тисячі драхм за порушення громадського спокою. Вистава-реквієм за жертвами невдалого повстання іонійського міста Мілета проти перського панування була таємно інспірована Фемістоклом (він був хорегом вистави), якому кортіло спровокувати афінян до війни з Персією. В пам'ять про цю перемогу він поставив дошку: «Фемістокл фреарієць був хорегом, Фриніх – автором п'єси, Адамант – архонтом». Фриніху ж належить реформування трагедії й розширення кола її сюжетів за рахунок міфів недіонісійського циклу. На думку деяких дослідників, саме за часів Фриніха дістав поширення вислів: «Усе це надзвичайно гарно, але до чого тут Діоніс?».

**493 p.** – архонтство Фемістокла в Афінах.

**493 p.** – у Римі на честь Церери встановлено свято Цереалії (Ludi Cereales, Cerealia), яке справляли 12-19 квітня тільки плебеї. Свято



супроводжувалося іграми, під час яких процесія йшла до цирку, де на честь богині влаштовувалися кінні перегони. Учасники свята вбиралися у білий одяг і посилали один одному вінки з живих квітів.

**490 р.** – 13 вересня у районі грецького селища Марафон відбулась одна з найкрупніших битв між греками й персами.

**490-429 рр.** – орієнтовні дати життя Перикла, правителя Афін.

**488/486 рр.** – вперше дозволено показувати комедію під час Великих Діонісій в Афінах (на Ленеях комедія показана ще пізніше).

**484-420 рр.** – життя Геродота, «батька історії».

**480 р.** – вторгнення перського царя Ксеркса в Грецію; Фиви стають на бік Ксеркса; битви під Фермопілами і Саламіном; греки на чолі з Фемістоклом розтропили вщент перський флот.

**480-406 рр.** – життя Еврипіда, який написав понад дев'яносто трагедій, з яких відомі назви вісімнадцяти п'єс.

**480 р.** – вперше відбулися змагання авторів комедій під час Великих Діонісій в Афінах.

**478-404 рр.** – перший Афінський морський союз.

**476 р.** – у змаганнях трагіків перемогу одержала трагедія Фриніха «Фінікіянки» (текст не зберігся).

**475-450 рр.** – розквіт творчої діяльності скульптора Мирона, який прославився зображеннями атлетів-переможців у змаганнях.

**474 р.** – близько цього року афіняни замовили Піндарові дифірамб, який він створив настільки блискуче, що його співвітчизники з Фив звинуватили поета у зраді і покарали штрафом, який, однак, сплатили самі афіняни.

**472 р.** – трагедія Есхіла «Перси» – перший відомий нашому часові твір античної драматургії. Сюжет твору суперечить поширеному уявленню про нібито обов'язкову «міфологічну» основу античної трагедії і одночасно підтверджує думку про залежність трагедії від

політичних обставин. В основу твору покладена історична подія, що відстояла лише на вісім років від часу постановки трагедії і завдання драматурга, який і сам був учасником цієї події, полягало, вочевидь, у тому, щоб створити патріотичну трагедію, показавши велич подвигу своїх сучасників – ветеранів перських воєн.

**471 р.** – остракізм і вигнання Фемістокла з Афін; за деякий час він був заочно засуджений до смертної кари з конфіскацією майна.

**468 р.** – першу нагороду на Діонісіях, перемігши Есхіла, одержав двадцятидев'ятилітній Софокл. Плутарх у життєписі Кімона прокоментував цю подію так: «Його славі послужило також знамените змагання між поетами-трагіками. Софокл, тоді ще юнак, ставив свою першу п'єсу, і архонт Апсефій, помітивши незгоду і суперечки між глядачами, не став кидати жереб для обрання суддів, але, коли Кімон, увійшовши у театр зі своїми товаришами-стратегами, здійснив установлене узливання богів, зупинив їх і, підвівши до присяги, примусив сісти й судити змагання – усіх десятиох, таким чином, що кожний опинився представником від однієї з філ. Пошана, якою користувалися ці судді, збудила, звісно, виконавців. Переміг Софокл, а Есхіл, засмучений, лише протягом короткого часу залишався в Афінах, а далі з відчаю поїхав до Сицилії. Там він і помер».

**467 р.** – трагедія Есхіла «Семеро проти Фив» показана як частина тетралогії, першими частинами якої були трагедії «Лай» та «Едіп», а останньою частиною – сатирівська драма «Сфінкс». Тетралогія завоювала перше місце. Перші дві частини не збереглися.

**463 р.** – трагедія Есхіла «Благальниці» (перша частина тетралогії про Данаїд)

**462 р.** – демократичні реформи Ефіяльта в Афінах, а невдовзі і його вбивство.

**460-400 рр.** – життя Фуکیدіда, грецького історика.

**460-370 рр.** – життя Демокріта, грецького філософа-матеріаліста.

**458 р.** – тетралогія Есхіла «Орестея», що включала три відомих нашому часові трагедії і сатирівську драму «Протей», принесла Есхілові чергову перемогу у драматичних змаганнях.

**457-428 pp.** – доба Перикла, період розквіту Афін і перетворення їх на культурний центр Греції.

**457/6 p.** – актори-протагоністи стали самостійними учасниками театральних змагань; так само як і драматурги, вони отримували грошову винагороду – не лише у разі перемоги, а навіть і за участь у виставах; актор-переможець мав право брати участь у виконанні п'єс під час наступного свята без попереднього перегляду його гри, обов'язкового для тих акторів, які ще не встигли здобути собі перемогу. За іншими джерелами, актори-протагоністи стали самостійними учасниками театральних змагань з 449/443 р. до Р.Х.

**456/455 pp.** – провал першої трагедії Еврипіда «Дочки Пелія».

**456 p.** – від удару черепахи, скинутої орлом з неба, в Сицилії помер Есхіл.

**454 p.** – Афіни перенесли загальносоюзну скарбницю з Делосу до Афін і стали розпоряджатися нею, як своєю власною (в цей час до союзу входило 200 міст); невдалий похід афінян в Єгипет.

**450 pp.** – зображення бога Пана на монетах.

**450 p.** – постановка трагедії Софокла «Аякс».

**449 p.** – функція вибору протагоніста передана архонтові-епоніму – керівникові Діонісійських урочистостей. Протагоністи обрані ним за результатами жеребкування розподілялися між трьома драматургами. Кожен протагоніст підбирав собі другого (девтерагоніста) і третього (тригагоніста) актора. Ім'я протагоніста вносилося в список переможців разом з іменами поетів і хореїв.

**448-397 pp.** – життя давньогрецького драматурга Агатона, від п'єс якого залишилося лише сім заголовків і тридцять два уривки; він перетворив хорові партії на вокальні інтермедії, що виконувалися між окремими актами драми. Агатон, очевидно, перший створив трагедію, фабула і персонажі якої не були пов'язані ні з міфом, ні з історичними подіями («Антефс») – він почав писати твори на вигадані сюжети з вигаданими дійовими особами.

**448/385 pp.** – життя Аристофана, автора сорока комедій, з яких відомі лише одинадцять.

**448 р.** – посольство Перикла до всіх греків із закликом відбудувати зруйновані війною храми.

**447-430 рр.** – будівництво Парфенону – храму богині Афіни- Парфенос.

**447 р.** – підписання миру між Афінами і Спартою.

**443 р.** – Еврипід вперше, у сорокарічному віці, удостоєний нагороди.

**442 р.** – під час Великих Діонісій нагороду за виставу «Антигона» дістав Софокл.

**442 р.** – перше змагання комедіографів на Ленеях.

**441 р.** – Софокла обрано стратегом.

**440 р.** – Периклом впроваджено теорикон (видовищні гроші) – театральна каса для малозабезпечених громадян.

**440 р.** – під час архонства Морихіда в Афінах прийнято тимчасовий закон, яким заборонялося показувати комедію у театрі; закон мав силу до 437 року.

**440/430 рр.** – трагедія Софокла «Трахінянки».

**438 р.** – трагедії «Телеф» і «Алкестида» Еврипіда.

**438 р.** – Фідій завершує роботу над статуєю Діви Афіни (покровительки міста) та їде до Олімпії для роботи над статуєю Зевса.

**433 р.** – з цього року трагедії показують не тільки під час Великих Діонісій, а й під час Леней.

**431 р.** – постановка трагедії Еврипіда «Медея». За античним переказом, вважається, що коринфяни, оскільки їм було важко жити із дурною славою дітовбивців і нечестивців, дали хабар Еврипідові (п'ятнадцять талантів) за те, щоб у його трагедії «Медея» не вони вбивали Ясонових дітей, а сама Медея, їхня рідна мати.

**431 р.** – син Есхіла одержав перемогу над Софоклом.

**431-404 рр.** – Пелопонеська війна між Афінами і Спартою (війна завершилася поразкою Афін).

**431 р.** – вигнання з Афін Фідія і Анаксагора, звинувачених у святотатстві й розтраті бюджетних коштів.

**430 р.** – чума в Афінах.

**430-355 р.** – Ксенофонт, грецький історик, автор роману «Кіропедія», «Апологія Сократа» та ін.

**430 р.** – процес проти Перикла в Афінах.

**429 р.** – смерть Перикла від чуми.

**429-425-410 (?) р.** – трагедія Софокла «Цар Едіп».

**428 р.** – трагедія Еврипіда «Гіпполіт».

**428/427 – 348/347 р.** – життя Платона, давньогрецького філософа, основоположника об'єктивного ідеалізму в європейській філософії.

**427 р.** – комедія Аристофана «Їдоки» («Пируючі») виставлена Каллістратом за архонства Діотима; комедія отримала друге місце (не дуже почесне, оскільки в той час йшла війна і замість п'яти показували три комедії); перше місце отримав якийсь із синів Лісида; відомо, що хор комедії Аристофана складався з шанувальників Геракла, які збиралися на спільні трапези на честь свого героя.

**426 р.** – комедія Аристофана «Вавилоняни», постановку якої він здійснив під вигаданим прізвищем. Зміст комедії обурич глядачів і Клеона, видатного демагога тієї доби. У цій комедії, зокрема, вершники змушували Клеона виблювати хабар в сумі п'ять талантів, начебто одержаний Клеоном від афінських союзників. Клеон звинуватив Аристофана у підриванні авторитету Афін серед союзників. Аристофана притягнуто до відповідальності. Його звинуватили в тому, що він нібито був «немісцевим» (а націонал-патріотичні правила дозволяли ставити свої п'єси лише представникам корінного населення) і паплюжив афінський народ та його вождів.

**425 р.** – комедія Аристофана «Ахарняни» виставлена Каллістратом, актором і керівником трупи, на Ленеях; комедія отримала перше місце (друге місце отримала комедія Кратіна «Ті, що потрапили в бурю», а третє – комедія Евполіда «Молодики»); у виставі Аристофан, зокрема, спорудив величезний Фал, який піднімався і опускався за допомогою платформи-журавля, сконструйованої ще Еврипідом. Хор у цій виставі вийшов сільською фалічною процесією. Вустами Дикеополя Аристофан застерігає дочку, котра йде на діонісійське гуляння: «Ну, йди, гляди: як у юрбі притисне хтось, – дівочого віночка не позбудься. Ти, Ксантію, за нею крокуватимеш, за фал відповідаєш: опускати не смій. Я – вже за вами з пісню фалічною. Фалесе, гей, Фалесе, чи не краще Фракіянку, рабиню Стримодорову гарненьку, в лісі підстерігши з хмизом, враз обняти, притиснути й на землю з нею впасти, Фалесе мій».

**425 р.** – землетрус у Греції.

**425/423 р.** – постановка трагедії Еврипіда «Андромаха».

**424 р.** – на Ленеях представлена комедія Аристофана «Вершники».

**424-420 рр.** – постановка трагедії Еврипіда «Благальниці».

**423 р.** – комедія Кратіна «Пляшка», в якій Комедія скаржилася, що чоловік кинув її заради іншої, і живе тепер з пляшкою. Ця комедія отримала першу нагороду на змаганнях, а комедія Аристофана «Хмари» (у постановці Філоніда, який спеціалізувався на постановці «громадських» комедій) – другу.

**422 р.** – комедія Аристофана «Оси» поставлена Філонідом на Ленеях. У цій комедії, зокрема, пародіюється судова справа афінського полководця Лафета, якого позвав до суду за казнокрадство Клеон.

**421 р.** – підписання миру між Афінами і Спартою.

**421 р.** – на Міських Діонісіях представлена комедія Аристофана «Мир» (цього ж року були представлені «Земляки» Левкона і «Парасити» Евполіда – остання одержала першу нагороду; грав у драмі Аполлодор, а переміг серед акторів Гермон). У комедії «Парасити», яку виставив Евполід, герой, підібравши хламиду,

сходив до вітру в орхестрі, на очах у глядачів. При цьому він примовляв: «Що ж робити мені, бідному, коли в мене немає навіть нічного горщика». Це була комедія-пятика, комедія-бенкет.

**421/413 р.** – виставлена трагедія Софокла «Електра».

**421 р.** – у Римі вперше обрано плебея квестором.

**420 р.** – завершення будівництва храму Діоніса-визволителя в у Афінах.

**420-400 рр.** – поява «сцени» у театрі. Протягом усього класичного періоду актори грали на орхестрі, там, де розташовувався хор. Лише у 420-400 рр. у театрі частина орхестри була віддана сцені для гри акторів (проскеній), тобто гра акторів відділяється від місця гри хору.

**420 р.** – перший відомий опис мімічного танцю – вистави, в якій представляють одруження Діоніса і Аріадни, належить Ксенофонтів («Бенкет»).

**415 р.** – постановка трагедій Еврипіда «Троянки», «Паламед» і «Александр» (Еврипід дістав другу нагороду; першу нагороду одержав Ксенокл).

**415 р.** – влітку під час підготовки Сицилійської експедиції в Афінах спалюжені герми – статуї бога Гермеса; Винуватцем святотатства вважався Алквіад, призначений одним з керівників походу.

**415/414 рр.** – постановка комедії Аристофана «Птахи» (вистава одержала друге місце) здійснена після того, як афіняни порушили мир, підписаний 421 р., і відправили великий флот у Сицилію, розраховуючи використати ресурси цієї багатой країни для перемоги над Спартою. Початок воєнних дій був цілком вдалим, але перемога в цілому була сумнівною. Ці політичні події знайшли відображення у п'єсі.

**414 р.** – в Афінах закон Сиракосія про комедію.

**414 р.** – постановка трагедії Еврипіда «Іфігенія у Тавриді».

**413 р.** – трагедія Еврипіда «Електра».

**412 р.** – постановка трагедії Еврипіда «Єлена» та «Іон».

**411 р.** – державний переворот в Афінах («Рада чотирьохсот»). Софокл бере участь в антидемократичному закаті, який відбувається під гаслом відродження давнього державного ладу.

**411 р.** – під час свята Великих Діонісій здійснена постановка комедії Аристофана «Жінки на святі Тесмофорій»; під час Ленеїв – постановка «Лісистрати» Аристофана. Постановку здійснив сам драматург під іменем Калістрата.

**411 р.** – постановка трагедії Еврипіда «Фінікійки».

**409 р.** – постановка трагедії Софокла «Філоктет».

**408 р.** – після постановки трагедії «Орест» Еврипід назавжди залишає батьківщину – їде у вигнання у Македонію.

**408 р.** – до програми олімпійських ігор включені змагання фанфаристів і глашатаїв, а також змагання колісниць, запряжених парою коней (у змаганнях могли брати участь лише заможні люди – царі, тирани, заможна рабовласницька знать, в якій були кошти на придбання гарних коней та оплату візничих; переможцями вважалися власники колісниць).

**406 р.** – смерть Еврипіда у вигнанні. Коли в Афінах довідалися про смерть драматурга, Софокл у траурному вбранні вивів на просценіум акторів без вінків. Посмертна постановка трилогії Еврипіда («Алкмеон у Коринфі», «Іфігенія в Авліді» та «Вакханки»). Змістом «Вакханок» є інтерпретація діонісійського циклу – міф про те, як Протей намагався заборонити культ Діоніса у Фивах. Трилогія була визнана гідною першого місця.

**406 р.** – смерть Софокла і встановлення його культу під ім'ям Дексіона; посмертна постановка «Едіпа у Колоні». За античними свідченнями, незадовго до смерті «сини притягнули Софокла до суду, звинувачуючи його у нехтуванні своїм майном і вимагали, щоб батька було відлучено від майна як божевільного. Адаже за нашими звичаями, прийнято забороняти батькам розпоряджатися домашнім майном, коли вони погано поведуть себе. Тоді, розповідають, старий продекламував суддям той твір, що він його щойно скінчив – «Едіп у Колоні» –



і спитав, невже такий твір може належати божевільному. Після того, як він скінчив читання, за рішенням суддів, він був звільнений від звинувачення». За іншим переказом, коли під час облоги Афін Софокл помер, Діоніс з'явився уві сні Лісандрові й оголосив йому, щоб той не заважав похованню поета за афінською брамою. Павсаній про це пише так: «Найдавніше святилище Діонісові знаходиться поблизу театру. В його огорожі стоять два храми і два зображення Діоніса: Елевтерій (Той, що несе визволення) і той, що його зробив Алкамен із слонової кістки і золота. В афінян у театрі є скульптурні зображення поетів і трагічних і комічних, переважно маловідомих; якщо не згадати про Менандра, то не було жодного з комічних поетів, які б дістали собі славу. З відомих письменників трагедій там знаходяться Еврипід і Софокл. Подейкують, що лакедемоняни вдерлися в Аттику в момент смерті Софокла. І ось їхній вождь побачив уві сні Діоніса, який з'явився до нього і наказав ушанувати почесними обрядами, якими вшановують мертвих, нову Сирену. І він зрозумів, що цей сон має відношення до Софокла та його поезії».

**405 р.** – комедія Аристофана «Жаби». У комедії він глузував не лише з «міфологічного» Діоніса, якого він називає «богом театру», а й зі справжнісінького жерця Діоніса, який сидів у театрі (за ремаркою у тих самих «Жабах», сценічний Діоніс біжить через оркестру до крісла Діонісового жерця і, звертаючись до нього, просить: «Рятуй, мій жрець, і ми з тобою вип'ємо»).

**405-404 р.** – після поразки Афін в Пелопонеській війні, за пропозицією одного з лідерів демократів, Клеофонта, прийнято закон про смертну кару кожному, хто пропагуватиме мир.

**404 р.** – падіння Афін; підписання миру зі Спартою; перехід влади до рук Тридцяти тиранів на чолі з олігархом Критієм.

**401 р.** – посмертно виставлена трагедія Софокла «Едіп у Колоні» (постановку здійснив онук Софокла).

**400 рр.** – у Римі з'являються аннали – щорічний літопис, який вівся головними потнифіками.

**400 рр.** – у грецькому театрі з'являються «періакти», тригранні призми з розмальованими стінками, що обертаються. Вони розташовувалися по обидва боки сцени і мали однакову з

нею висоту. Коли була необхідна зміна місця дії, періакти оберталися. Водночас вони були й кулісами.

**400-300 рр.** – філософська сократична школа кініків (супісі – циніків).

**400-300 рр.** – у Греції поширюються фляки (від гр. – жарт) – народна імпровізована комедія.

**400-300 рр.** – у Римі доступними для плебеїв стали усі посади, включаючи й посади верховних жерців.

**400-100 рр.** – у Греції актори-професіонали об'єднуються у «синади технітів» (майстрів, ремісників) або спілки «технітів Діоніса» («майстрів Діоніса», «улесників Діоніса»). Членами цих об'єднань могли стати лише вільнонароджені чоловіки. Такі спілки проіснували до II ст. по Р.Х. Спілки «Діонісових акторів» («Майстрів Діоніса», «Діонісових технітів» – «*hoi peri Dyonyson technitae*») очолювалися жерцями Діоніса і, захищаючи свої професійні інтереси, поставляли своїх членів для участі у різноманітних святкових видовищах – не лише театральних, але й ліричних, панегіричних тощо. Крім «Діонісових майстрів» відомі також професіональні виконавці Есхілових драм, які створили фіас Діоніса і Муз і приносили на могилі поета героїчні жертви (*enagismata*). У ділових документах актори називали свої товариства артілями й синадами майстрів бога Діоніса. За доби еллінізму з'явилися такі товариства, як «Священне товариство переможних всесвітніх артистів бога Діоніса і самодержця Траяна Адріана». Члени таких артілей звільнялися місцевою владою від податків, від служби у війську навіть під час війни, і навіть від судового переслідування.

**400-300 рр.** – життя давньогрецького комедіографа Нікострата, представника середньої аттичної комедії (деякі дослідники вважають його сином Аристофана). Збереглося близько двадцяти назв його творів – «Геката», «Царі», «Багатство», «Гесіод» та ін.

**400-200 рр.** – у Греції новоаттицька комедія, в якій, на відміну від давньої комедії, зникають сатира на політичних діячів і верхівку суспільства, фольклорна фантастика тощо. Персонажі нової аттицької комедії діляться на дві категорії – «низькі» персонажі, блазні, такі як парасити, гетери, злодії і хвалькуваті воїни. Фабула її пов'язана

зі стереотипними побутовими мотивами: гвалтування, таємне материнство, кинута дитина тощо; хор виконує роль дивертисменту. Водночас характеристики персонажів стали більш психологічно поглибленими. Жанр зосередив увагу на коханні і сімейних стосунках.

**400-300 рр.** – давньогрецький комедіограф Антифан.

**400-300 рр.** – «Рамліла» (від санскр. – «Рам», одне з втілень бога Вішну, і «ліла» – гра) – музично-танцювальна драма, поширена в Індії. В основі сюжету – давньоіндійський епос «Рамаяна». Рамліла розігрується при індуїстських храмах під час релігійного свята дасакри, що триває близько двох тижнів. Видовище складається з серії послідовних епізодів, які розігруються на площі або на майданчику. Головна дійова особа – оповідач, який об'єднує дію в єдине ціле. Він коментує всі події, поведінку героїв, пояснює глядачам філософію і мораль давніх переказів. Окрім основних епізодів, в рамліла включаються також театральні процесії та інтермедії комедійного характеру (шоми). Головні засоби акторської виразності – танець і пантоміма.

**399 р.** – процес над Сократом і самогубство філософа за присудом суду.

**392 р.** – під час Ленеїв здійснена постановка комедії «Жінки у Народному Зібранні» Аристофана.

**388 р.** – комедія «Плутос» Аристофана.

**388 р.** – смерть Аристофана.

**388 р.** – перший відомий скандал під час проведення 98-ої Олімпіади (з'ясувалося, що суперники фессалійця Евпола намагалися дати йому хабара; невдовзі хабар став звичайним явищем під час проведення олімпіад).

**387 р.** – з цього року класичні трагедії Есхіла, Софокла й Еврипіда не лише дозволено показувати повторно (раніше дозволялися лише першопрочитання), а й встановлено норму, за якою перед початком драматичного змагання обов'язково влаштовувалося змагання, в якому брали участь виконавці саме «давніх трагедій».

**387 р.** – поблизу Афін Платон засновує Академію.

**384-322 р.** – життя Аристотеля, учня Платона. Після смерті свого вчителя переїхав на о.Лесбос. З55 р. прибув до Афін, де заснував власну школу. Останні роки свого життя провів на о.Евбея.

**380 р.** – письменник Ісократ дав своєму творові назву «Панегірик», в якому він, зокрема, писав: «Кожний помітить, що війна з варварами народжує урочисті піснеспіви, а війна з еллінами – поховальні пісні; перші виконуються під час свят, другі – під час згадки про наші нещастя. Я думаю, що й поеми Гомера отримали велику славу через те, що він так прекрасно оспівав тих, хто вів війну з варварами; тому-то наші предки й вирішили відвести його мистецтву почесне місце і в мусичних змаганнях, і у вихованні юнацтва, щоб, слухаючи його пісні, ми дізнавалися про наших одвічних ворогів і, змагаючись у мужності із тими, хто воював з ними, прагнули до таких самих подвигів [...]». Поет Піндар лише одного разу назвав наше місто оплотом Еллади, і за це наші предки зробили його прокшеном і подарували десять тисяч талантів. Я оспівав наше місто більше й краще, ніж він, і було б дуже дивно, якби після цього я не дожив решту своїх днів у пошані».

**375-370 рр.** – коли у Спарті справлялося свято Гімнопедії у присутності величезної кількості іноземців у місті, і на театрі змагалися хори, прибули вісники з розповіддю про поразку Спарті у битві; ефори, однак, не дозволили змінити сценарію свята: вони лише повідомили імена померлих родичам, розіславши гінців, самі ж продовжували керувати видовищами і змаганнями хорів.

**364 р.** – найперша згадка про театральні ігри у Римі. Цього року у Римі був мор і для умилостивлення богів спочатку було влаштовано лектистернії (Lectisternium – божа трапеза), а потім і сценічні ігри, котрі Тит Лівій прокоментував як «справу для воїнського народу небувало, оскільки до того часу єдиним видовищем були кінні перегони в цирку». Виконавці (Ludiones – гравці), запрошені з Етрурії, виконували танці «без будь-яких пісень і дій». Розвага сподобалася римлянам, вони запозичили її, а невдовзі, коли вона стала звичною, дали місцевим умільцям ім'я «гістріонів» (етруською мовою виконавці звалися «гістерами»). Невдовзі вони перетворили гру на ремесло (представники якого, щоправда, вважалися «заплямованими», тобто неповноправними громадянами) і стали виконувати сатури. Утім, – тверезо зауважує Лівій, – ігри ці, мору не зупинили, на що, здається, замовники ігор і не розраховували, адже реальна роль, яку відводили римляни іграм, була іншою. Надалі сценічні ігри влаштовувалися лише під час певних

свят – спочатку під час Римських або Великих ігор, які, починаючи з 214 р. до Р.Х., тривали протягом чотирьох днів. З 212 р. до Р.Х. сценічні ігри влаштовувалися й у липні, під час свята на честь Аполлона. З 194 р. до Р.Х. сценічні ігри увійшли до квітневих свят на честь Великої Матері богів. За часів Плавта до цих свят додалися також Плебейські ігри, що влаштовувалися у листопаді.

**366 р.** – у Римі вперше консула обрано з плебеїв.

**361-263 рр.** – життя Філемона, автора новоаттицької комедії.

**356-323 рр.** – життя Александра Македонського.

**356 р.** – Герострат спалив храм Артеміди в Ефесі, який вважався одним з семи чудес світу.

**356 р.** – у Римі вперше плебея обрано диктатором.

**351 р.** – у Римі вперше плебея обрано цензором.

**343/2-291 рр.** – життя Менандра, грецького драматурга-комедіографа, який написав понад сто п'єс, з яких відомі лише вісім. Твори Менандра належить до жанру новоаттицької комедії (зазвичай її називають «міщанською драмою»). На думку Бориса Варнеке, «комедіями драми Менандра є лише за складом учасників: якщо більшості з них дати імена богів або героїв, вийде трагедія, котру створив Еврипід...». На відміну від соціально-політичних комедій Аристофана, основними сюжетними мотивами у побутовій драмі Менандра стали гвалтування під час нічних свят, таємні пологи, позашлюбні діти, котрі, подорослішавши, обов'язково знаходили батьків і т.ін. В античні часи Менандр користувався неабиякою популярністю й шаною – Плутарх називає його «поетом кохання» й пише, що краще на симпосії залишитися без вина, ніж без Менандра, щоправда, аргументує свою думку доволі дивним чином: «любовні сюжети комедій Менандра підходять для людей, котрі, провівши вечір за вином, повертаються після цього до своїх дружин». Проте з Плутархом сперечається ближчий до нашого часу історик античності Ф.Зелінський: «Менандр був схильний до вишуканих нюансів і довгих розмов, а це було нудно». Борис Варнеке писав про «одноманітність п'єс» Менандра і про те, що «самі древні казали, що той, хто

знає одну з них, знає всі». Очевидно, саме на комедіях Менандра базувався висновок Діомеда, який вважав, що «комедія є відтворенням приватного життя громадян, які перебувають у небезпеці».

**342-341 рр.** – вперше в аттицьких дидаскаліях згадується давньогрецький актор Неоптолем, який жив при дворі царя Філіппа Македонського, грав у трагедіях, декламував на бенкетах, але був звинувачений Демосфеном через те, що закликав до миру з Філіппом.

**342/341-271/270 рр.** – життя Епікура, давньогрецького філософа, головна ідея вчення якого – зробити людину незалежною від долі. Засобами незалежності є тверезе розуміння та індивідуальне самовдосконалення. В ім'я цієї мети Епікур пропонував навіть відмовитися від політичної діяльності. Відомий його вислів: «Живи непомітно».

**340 р.** – грецький драматург Астидамант Молодший (нащадок сестри Есхіла) удостоєний статуї в афінському театрі Діоніса.

**338-337 рр.** – Коринфський конгрес, створення Панеллінського союзу.

**339 р.** – в Афінах впроваджені змагання «давніх комедій», тобто повторний показ комедій.

**337 р.** – у Римі вперше плебея обрано претором.

**336-322 рр.** – першу відому в античності спробу дати визначення мистецтва та його морфології в узагальнюючій праці під назвою «Поетика» (власне, «практичне керівництво до писання драматичної поезії») здійснив Аристотель.

**336-323 рр.** – правління Александра Македонського.

**329 р.** – у Римі побудовано перший цирк – т.з. Великий цирк, який, по суті, був іподромом і міг вмістити близько двохсот тисяч глядачів.

**326 р.** – близько цього року у Римі встановлені Великі Римські ігри (Ludi Romani, Ludi Romani Magni) на честь трьох капітолійських божеств; ігри справлялися 4-14 вересня й були найбільшими серед ігор Риму; під час ігор улаштовувалися «Бенкети Юпітерові».

**321 р.** – дебют і перемога (перше місце) Менандра в афінському театрі.

**320-300 рр.** – розвиток музичної теорії Арістоксеном. Основи музичної теорії та музичної акустики були закладені у Греції ще Піфагором. За переказом, Піфагор установив співвідношення між висотою звука та довжиною струни: чим довша струна, тим звук нижче. На відміну від Піфагора учень Аристотеля Арістоксен став надавати основне значення не математичним дослідженням, а реальним співвідношенням між звуками. Протилежність цих двох напрямів довго зберігалась. До цього ж часу сформувалась і нотація, тобто позначення звуків умовними знаками. Для цієї мети користувались літерами.

**317-307 рр.** – з падінням демократії в Афінах, за правління Деметрія Фалерського хорегія відпала: хорегом віднині вважався сам народ, але насправді драматичними змаганнями керував агонотет, який, очевидно, отримував гроші на витрати, пов'язані з постановкою вистави.

**307 р.** – в Афінах засновано філософську школу, яка дістала назву «Сади Епікура».

**304 р.** – Деметрій Поліоркет написав афінянам, що негайно, як тільки він прибуде до Афін, то одразу ж і бажає стати посвяченим у таїнства (*mystagogos*), причому весь обряд цілком, від нижчої до споглядальної ступіні, має намір пройти одразу. Це суперечило священним законам і ніколи раніше не траплялося, тому що Малі таїнства справлялися в місяці антестеріоні, Великі – у боедроміоні, а до споглядальної ступіні посвячених допускали не раніше, ніж за місяць після Великих таїнств. Але коли прочитали лист Деметрія, заперечити наважився один лише носій смолоскипів Піфодор. Однак афіняни не прислухалися до думки недосвідченого у політичних справах юнака і взяли до уваги пораду мудрагеля Стратокла, який запропонував: місяць муніхіон перейменувати на антестеріон і після цього справити для Деметрія священнодійства в Агрі. Так муніхіон з антестеріона перетворився на боедроміон, а Деметрій, прийнявши посвяту, відразу ж дістав найвищий статус «споглядальника». На честь пихатого й вередливого правителя було перейменовано й свято Діонісій – відтоді воно стало називатися *Demetria* (Деметрії).

**300 р.** – у Римі вперше плебея обрано жерцем.

**300 рр.** – римські ателлани, в яких було чотири постійних персонажі – молодий дурень Макк, хвалькуватий Буккон,

старий дурень Папп і хитрий пройдисвіт Доссен. Фіксованого літературного тексту ателлана не мала. У I ст. постає літературна ателлана. Зазвичай ателлани виставлялися синами шляхетних сімей у дні свят, як розважальний дивертисмент («ексодій») після показу трагедій.

**300-200 рр.** – найвідоміша у давні часи Александрійська бібліотека, в якій нараховувалося близька ста тисяч книжок. Частина бібліотеки загинула під час пожежі 47 р. під час Александрійської війни (48-47), що її вів проти Єгипту Рим. 391 року від Р.Х. була зруйнована християнами, а залишки її знищені під час панування арабів у VII-VIII ст. За царювання Птолемея Філадельфа (285-246), в Александрійській бібліотеці (Brucheion) почали збирати і здійснювати звірку зібраних з усього світу рукописів класиків – зокрема, й драматургів. Приміром, звірку текстів Аристофана здійснювали поет і філософ Лікофрон, а також поет і вчений Ератосфен; перше видання творів Софокла і Аристофана здійснив Аристофан Візантійський, а продовжив цю роботу один з останніх александрійських граматиків Дидім. Отже, Аристофан Візантійський, судячи з тогочасної моди на виправлення, міг стати співавтором античних трагиків, адже саме йому приписується складання александрійського «канону класиків».

**300-200 рр.** – театральні видовища дістали в цей період значне поширення в еллінському світі; навіть у невеличких містах були маленькі театральні приміщення. Кількість щорічних ігор, під час яких влаштовувалися сценічні змагання, надзвичайно зросла, значно збільшилась і видовищність постановок. На трагедійних і комедійних змаганнях спершу показувалися вистави за п'єсами «старих» майстрів (трагедії Еврипіда, комедії Менандра), а вже потім – п'єси нових авторів. Театральна справа обслуговувалася асоціаціями «Діонісових майстрів».

**300-200 рр.** – в аттицькій комедії з'являється амплуа парасита (співтрапезника, нахлібника, дармоїда, ненажери, шахрая, хитруна і підлабузника, який супроводжує всюди заможного юнака, розважає його грубими дотепами, лестощами).

**300-200 рр.** – життя давньогрецького комедіографа Софіла, який користувався як міфологічними, так і побутовими



сюжетами. Збереглися назви й уривки восьми його творів: «Кіфаред», «Філарх», «Тиндарей, або Леда», «Дівчина з острова Делос», «Кинджал», «Андрокл», «Третейський суд».

**300-200 рр.** – життя давньогрецького мімографа Софрона, автора найпопулярніших мімів.

**300-200 рр.** – у Римі, у триумфальних процесіях стали носити картини із зображенням сцен війни; картини освячували у храмі, а іноді виставляли на Форумі або на Капітолії для загального огляду.

**300-200 рр.** – на Делосі споруджено величезний культовий фалос на честь бога Діоніса.

**300-200 рр.** – жанр поетичної ідилії.

**287-212 рр.** – життя Архімеда, грецького вченого, математика і механіка, котрий сконструював планетарій і глобус, а також військову техніку.

**280/270-201/201 рр.** – життя Гнея Невія, римського драматурга, автора «перелицьовок» з грецької (трагедій з римської історії) – «претекстат»; він написав понад тридцять творів; до нашого часу дійшли лише уривки.

**280 р.** – Александрійський музей (Мусейон) – храм, присвячений музам; одночасно навчальний заклад, науково-дослідний інститут з вивчення гуманітарних проблем і, за словами філософа-скептика Тимона, «курник Муз».

**272 р.** – під час війни з Тарентом у полон до римлян потрапив грек Андроник. Як і всі військовополонені, він був проданий у рабство; його купив римлянин Лівій Салінатор і зробив вчителем своїх дітей, а потім відпустив на волю, після чого той став називатись Лівієм Андроником. Саме він уперше познайомив Рим з грецькою літературою і театром (240 р.).

**264-241 р.** – перша Пунічна війна; зміцнення Риму в Сицилії.

**264 р.** – перші відомі бої гладіаторів у Римі під час поховальних ігор (ludi funebres) на честь Децима Юнія Брута. Вони являли

собою своєрідну «гру зі смертю», котра завершувалася «жертвоприношенням». Наступні відомі гладіаторські бої були влаштовані 206 р. до Р.Х.

**250 pp.** – перший клавішний багатоголосний інструмент створений александрійським винахідником Ктезібієм – «гідравлос» – попередник органу; за основу цього інструменту взятий стародавній грецький духовий язичковий інструмент «авлос», який приводився в дію насосом з водяним регулюванням рівнів повітряного тиску.

**250-184p.** – життя Тита Макція Плавта, римського драматурга, найблис-кучішого, зо оцінками сучасників, представника палліати – давньо-римської комедії, автора ста тридцяти комедій (до наших днів дійшло двадцять комедій, котрі безперечно належать Плавтові: «Амфітріон» «Скарб», «Бранці», «Куркуліон», «Хвалькуватий воїн», «Псевдол», «Канат» та ін.). Плавт увів у нову аттицьку комедію музику, спів і танці, тобто «посунув» жанр у бік музичного театру. Критики античності відносили п'єси Плавта до типу «рухливих» (*motoria*) комедій. До «статичних» комедій, де мало дії й переважає спокійний діалог, належать тільки «Бранці» і «Канат», які стали прототипом «слізної комедії». Орієнтуючись переважно на плебейство і переодягаючи для римської сцени персонажів давньогрецької (аттицької) комедії, Плавт створив жанр, який задовольняв сподівання римського плебсу.

**249 p.** – за вичитаними у Сивілліних книгах вказівками, у Римі влаштовані Секулярні («*Saeculum*» – «століття»), тобто Вікові ігри.

**241 p.** – у Римі встановлені Флоральні ігри (*Ludi Florae, Ludi Florales, Floralia, Флоралії*), що відзначалися 28 квітня – 3 травня. Під час свята влаштовувалися циркові вистави, люди прикрашали себе і тварин трояндами, жінки вбиралися у квітчастий одяг, влашто-вувалися п'ятиденні театральні видовища. У дні свята на сцени театрів виходили оголені повії і здійснювали ритуал еротичного змісту; вони приносили Венері жертви, курили фіміам, несли до її вівтаря мирт і вінки троянд, сподіваючись заслужити милість богині. За словами Варрона, учасниці бігали, танцювали, боролись, стрибали. Виступаючи з танцями у театрі, повії на вимогу народу скидали із себе одяг. З 238 р. до Р.Х. під час Флоралій викону-валися також міми за участю жінок, які зазвичай відтворювали на сцені розгнuzдані сюжети. Свята тривали інколи протягом місяця

і були серйозним іспитом для моральності. З власної волі чи волі батьків юнаки і діви присвячували себе богам.

**240 р.** – в обстановці громадсько-політичного підйому, викликаного переможним завершенням першої Пунічної війни, у Римі урочисто відзначалося свято Великих Римських ігор (*Ludi Romani Magni*). До ритуалу ігор цього свята вперше введено драми грецького зразка, і перший показ такої драми латинською мовою було доручено полоненому грекові, вільновідпущеникові плебейської сім'ї Лівію, Лівію Андроніку. Він помер 204 року, а за два роки до смерті, 206 р. до Р.Х., на його честь створено колегію акторів і письменників (писарчуків – *scribae*) при храмі Мінерви. Виставляючи переробки грецьких трагедій і комедій, Лівій Андронік брав за основу грецькі міфи; особливу увагу він приділяв троянському циклові, міфологічно пов'язаному з Римом. У здійснюваних ним виставах Лівій Андронік одночасно виконував ролі актора, танцюриста, співака й музиканта. Коли ж 207 р. до Р.Х. римській державі знадобилося, у зв'язку з «поганим оракулом», скласти хоровий гімн (на честь Юнони) для процесії дівчат, вона також звернулася до Лівія Андроніка. Лівій Андронік увів також звичай, за яким у тих місцях п'єси, де актор за змістом мусив співати, пісню виконував співак, у той час як драматичний актор лише імітував спів мімікою.

**239-169 рр.** – життя Квінтія Еннія, римського драматурга і «режисера». Про Еннія відомо, що він походив з Калабрії, одержав гарну грецьку освіту, знався на філософії й літературі. Найзначніший твір Еннія – «Аннали» (історія Риму у 18 книгах).

**238 р.** – з цього року під час Флоралій виконуються міми за участю жінок, які зазвичай відтворювали на сцені розгнздані сюжети.

**235 рр.** – починає ставити свої п'єси римський драматург Гней Невій.

**220 р.** – у пам'ять про здобуття «рівноправ'я» у Римі впроваджено Плебейські ігри (*Ludi Plebeji, Ludi Plebei*), котрі справлялися 4-17 листопада; в ці дні влаштовувалися сценічні ігри.

**220-130 рр.** – життя римського драматурга і живописця Пакувія. Написав дванадцять трагедій на грецькі сюжети і одну трагедію на римський сюжет (претекстату) «Павел».

Ціцерон вважав Пакувія найкращим римським драматургом. Твори Пакувія відомі лише за фрагментами.

**220-168 рр.** – життя римського драматурга Цецилія Стація. 194 р. він був потрапив до Риму як військовополонений, але невдовзі був відпущений на волю. Збереглося сорок назв творів Цецилія.

**218 р.** – цим роком датовано перший відомий гімн арвальських братів, що зберігся до нашого часу. Арвальські брати – старовинна римська колегія жерців, що, за переказом, була заснована Ромулом. Навесні жерці колегії робили урочистий обхід полів для їх освячення (амбарвалії). Спочатку амбарвалії влаштовувалися в травні на честь Марса; за часів Августа – на честь Церери, з принесенням в жертву бика, барана й свині. Август поновив ритуал святкування й оформив жрецьку колегію з дванадцяти членів, яка відала культом імператорського дому.

**218-201 рр.** – друга Пунічна війна – за розмірами, змістом та історичним значенням одна з найбільших війн античності.

**216 р.** – на поховальних урочистостях на честь М.Емілія Лепіда на Форумі було виставлено 22 пари гладіаторів.

**214 р.** – з цього року у Римі театральні вистави влаштовуються під час Великих Римських ігор і тривають протягом чотирьох днів.

**212 р.** – за обітницею на честь вигнання Ганнібала з Італії у Римі були впроваджені Аполлонові ігри (Ludi Apollinaris) – ігри на честь Аполлона (у Греції відомі з 590 р. до Р.Х.). Ігри стали постійними після епідемії чуми 208 р. до Р.Х. Вони справлялися у Великому цирку (Circus Maximus) 5-13 липня; під час їх проведення влаштовувалися сценічні ігри й циркові вистави. У Римі існував також культовий театр, присвячений Аполлонові; цей театр був збудований у середині II ст. до Р.Х.

**207 р.** – Лівій Андроник на вимогу сенату пише гімн Юноні.

**206 р.** – бої гладіаторів під час поховальних ігор (ludi funebres) у Римі.

**206 р.** – римський сенат подарував «скрибам» (письменникам) та «гістріонам» (акторам) права зібрань і спільних відправ у храмі

Мінерви на Авентинському пагорбі, що можна вважати початком перших творчих спілок, які заробляли собі на хліб, складаючи тексти для народних свят, пишучи епіталами та епітафії для шляхетних громадян, працюючи секретарями у державних діячів тощо.

**204 р.** – у Римі встановлені Мегалезії (Megalesia, Ludi Megalenses – Мегалезійські ігри), котрі справлялися 4-10 квітня на згадку про прибуття Великої Матері богів Кібели, культ якої був пов'язаний з містерією смерті й відродження природи, під час здійснення якої галли оскоплювали себе, супроводжуючи свята оргіями віруючих, музикою і шаленими танцями, особливо коли відзначався шлюб Кібели з її коханим Аттісом.

**204 р.** – помер Лівій Андроник.

**201 р.** – тріумф Сципіона Африканського у Римі (піхотинцям з нагоди тріумфу роздано по двісті сестерціїв).

**200 р.** – овація (малий тріумф) у Римі з нагоди перемоги в Іспанії.

**200 рр.** – у Римі з'являється тогата як літературний жанр, найвідомішими авторами якого були драматурги Титиній, Афраній і Атта.

**200 р.** – у Римі на Плебейських іграх вперше показано комедію Плавта «Пани і раби».

**200 р.** – комедія Плавта «Епідік».

**200-190 рр.** – комедія Плавта «Бранці». «Це незвичайна комедія! – попереджає актор у пролозі. – У ній немає ніяких непристойностей, немає ні розпусниці, ні хвалькуватого воїна, ні закоханого, що викрадає кохану, а тільки гра долі, марність людських зусиль і шляхетність».

**200 рр.** – у Римі поширюється мода на співаючих солов'їв і шпаків; їх вчать не тільки співати, а й говорити. Білий соловей коштував шість тисяч сестерціїв (приблизно стільки ж, а то й менше – дві тисячі коштував раб). Пліній писав про дуже популярного актора Клодія Езопа, котрий вчив навіть Ціцерона. Він мав силу силенну грошей і заплатив сто тисяч

сестерціїв за шістнадцять співучих птахів. Потім засмажив і подав гостям на обід.

**200 рр.** – перші театральні афіші у Римі, де вони разом з тим були якийсь час і квитками для відвідання вистави. Розмальовані афіші вивішувалися в храмах, а герольди ходили по вулицях Рима і, зупиняючись на площах, запрошували людей на видовище.

**200-100 рр.** – в Індії народився «театр статичних картин».

**200-100 рр.** – у Римі бої гладіаторів відокремлюються від поховального обряду і влаштовуються як розважальне видовище, підпорядковане якомусь міфологічному сюжетові: гладіатори б'ються на стінах Іліону або Фив; злочинці засуджені до страти, зустріють смерть на вогнищі Геракла або на колесі Іксиона та ін.

**200-100 рр.** – у цей період в Римі влаштовуються Римські, Плебейські, Аполлонові, Мегалезійські та інші ігри, які тривали до семи тижнів на рік, причому вистави йшли з ранку до вечора. До регулярних ігор приєдналися також позачергові державні або приватні ігри. Відвідування ігор було безкоштовним і загально-доступним. Постановку ігор здійснювали розпорядники. Так, приміром, відомо, що усі комедії Теренція поставив антрепренер Амбівій Турпіон, який сам виконував головні ролі.

**200-100 рр.** – перші виступи жінок у римському театрі, – щоправда, не у ролях (жіночі ролі тут, як і греків, виконують чоловіки), а в еротичних мімах. В історії залишилося ім'я міми Арбускули, котра мала дуже високі прибутки. Так само високі прибутки мала міма Діонісія, котра за свою танці отримувала двісті тисяч сестерціїв. Відомі також імена мім Орігіни і Терції.

**197 р.** – вірогідно перша постановка комедії Плавта «Купець».

**197/186 р.** – комедія Плавта «Перс».

**195 р.** – комедія Плавта «Привид».

**195/191 р.** – вперше здійснено постановку комедії Плавта «Скарб».

**194 р.** – тріумф Марка Порція Катора у Римі з нагоди перемоги над Іспанією.

**194 р.** – тріумф Тита Фламініана у Римі з нагоди перемоги над Македонією (піхотинцям з нагоди тріумфу роздано по сто сестерціїв, центуріонам – по двісті, кіннотникам – по триста).

**194 р.** – вперше здійснено постановку комедії Плавта «Три монети».

**194 р.** – у римському театрі відведені спеціальні місця для сенаторів.

**193-194 р.** – комедія Плавта «Куркуліон».

**191 р.** – перша постановка під час Мегалезійських ігор (святкування фрїгійської Матері богів Кібели у першій половині квітня) комедії Плавта «Псевдол».

**191 р.** – з цього року для сценічних ігор у Римі дозволяється будувати лише тимчасові дерев'яні театри.

**190-188 р.** – комедія Плавта «Полонені».

**189 р.** – тріумф Луція Корнелія Сципіона у Римі з нагоди перемоги над Антиохом (піхотинцям з нагоди тріумфу роздано по сто сестерціїв, центуріонам – по двісті, кіннотникам – по триста).

**189 р.** – вперше здійснено постановку комедії Плавта «Вакхіди».

**188 р.** – вперше здійснено постановку комедії Плавта «Амфітріон».

**187 р.** – тріумф Луція Нобіліора у Римі з нагоди перемоги у Греції (піхотинцям з нагоди тріумфу роздано по сто сестерціїв, центуріонам – по двісті, кіннотникам – по триста).

**187 р.** – тріумф Манлія Вульсона у Римі.

**186 р.** – вперше здійснено постановку комедії Плавта «Двоє менехмів» («Близнюки»).

**186 р.** – римський сенат ужив найсуворіших заходів проти містичних свят на честь Вакха (Діоніса). Консули взялися розслідувати злочини, скоєні під час святкувань, наслідком чого стало винесення чималої кількості смертних вироків. Проте викоренити містерії не вдалося – за часів імперії їх стали влаштовувати таємно.

**186 р.** – з цього року влаштовуються цькування хижих тварин (venationes) у Римі, – спочатку у цирку, а пізніше – в амфітеатрах. Зміст цих видовищ полягав у тому, що хижак боролися між собою, або ж із ними боролися люди – бестіарії (venatores, bestiarii, bestiarius).

**185-159 рр.** – життя Теренція, римського драматурга, вихідця з Африки, раба римського сенатора. До нашого часу дійшли комедії Теренція «Дівчина з Андроса», «Євнух», «Форміон», «Свекруха», «Брати», «Той, що знущується з себе». Постановником усіх п'єс Теренція був Луцій Амбівій Турпій, композитором – Флакк, раб Клавдія, який писав музику і грав на флейтах. П'єси Теренція виставлялися під час загальнодержавних ігор (чотири п'єси під час Мегалезій – Мегалезійських ігор, одна – під час Римських ігор, одна – під час поховальних ігор). Саме Теренцій підняв авторитет комедії на недосяжну висоту – за п'єсу «Євнух» він дістав величезну винагороду у розмірі восьми тисяч сестерціїв. Деякі автори вважали, що Теренцій був лише «маскою», підставною особою політичних діячів Публія Сципіона й Гая Лелія.

**184 р.** – за ініціативою Марка Порція Катона у Римі збудовано першу базиліку – велику залу для судових процесів та інших публічних зібрань (назва походить від архонта-басилея в Афінах; дослівно – «будинок басилея»). З базиліки виник тип християнського храму.

**184 р.** – помер римський комедіограф Плавт.

**181 р.** – тріумф Емілія Павла у Римі.

**180 р.** – тріумф Фульвія Флакка у Римі.



**173 р.** – у Римі відроджено свято Флоралій / Хлорид, що відзначалося з 27-28 квітня до 1-5 травня включно. Свято було встановлено 241 р. до Р.Х., однак із якоїсь причини його невдовзі забули, але відновили у зв'язку з неврожаями 173 року до Р.Х.

**170-85 рр.** – життя римського драматурга Акція.

**167 р.** – триумф Емілія Павла у Римі (піхотинцям роздано по чотириста сестерціїв, центуріонам – по вісімсот, кіннотникам – по тисячі двісті сестерціїв).

**166 р.** – вперше під час Мегалезійських ігор виставлена комедія Теренція «Дівчина з Андросу».

**165 р.** – вперше під час Мегалезійських ігор здійснено постановку комедії Теренція «Свекруха» (публіка втекла з вистави на видовище канатних танцівників).

**163 р.** – вперше під час Мегалезійських ігор здійснена постановка комедії Теренція «Той, що знущується над собою» (вдруге п'єса виставлена 146 року).

**161 р.** – вперше під час Римських ігор здійснено постановку комедії Теренція «Форміон» (вдруге постанову здійснено у 140/141 рр.).

**161 р.** – вперше під час Мегалезійських ігор з величезним успіхом показана комедія Теренція «Євнух». Вдруге комедія виставлена 146 року. За комедію Теренцій отримав величезний, як на ті часи, гонорар – вісім тисяч сестерціїв. За часів Плінія молодшого десять мільйонів сестерціїв коштувало будівництво театру.

**160 р.** – друга постановка «Свекрухи» Теренція; виставу, однак, змушені були зупинити; дізнавшись про те, що на поховальних іграх на честь Луція Емілія Павла буде показано гладіаторські бої, після першої ж дії публіка побігла дивитися бій і назад вже не повернулася. Щоправда, на поховальних іграх вона змогла подивитися іншу комедію Теренція – «Брати».

**159 р.** – повертаючись із Греції, помер Теренцій.

**159-154 рр.** – за рішенням міської влади у Римі розпочинається будівництво першого постійного театру, однак Публій Корнелій Насіка на прізвисько «Corgulum» («Розумний»), цензор, а далі й консул, домагається рішення сенату про припинення будівництва театру, як «шкідливого для римської моральності».

**154 р.** – постановою римського сенату глядачам заборонено сидіти у театрі (це було б, на думку сенату, проявом зніженості). На підставі цієї постанови того ж року заборонено споруджувати кам'яні сидіння у театрі. Ця заборона проіснувала недовго, тому що вже в 145-144 р. до Р.Х. Луцій Муммій, отримавши тріумф за взяття Коринфа, наказав спорудити місця для глядачів у зв'язку з тим, що під час тріумфу давалися сценічні видовища.

**149-146 р.** – третя Пунічна війна: Карфаген зруйновано і Рим став повноправним господарем у Західному Середземномор'ї.

**149 р.** – за вчитаними у Сивілліних книгах вказівками у Римі вдруге влаштовані Секулярні («Saeculum» – «століття»), тобто Вікові ігри.

**146 р.** – Греція остаточно підкорена Римом і введена до складу єдиної держави. Після знищення Коринфу й Карфагену у Римі збудовано театральне приміщення завойовником Греції Луцієм Муммієм для його ж власних тріумфальних ігор. Протягом двохсот років жоден римлянин знатного походження не наважувався повторити дослід Муммія і принизити себе ремеслом лицедія, пише Тацит в «Анналах». Захопивши серед іншої здобичі картину «Діоніс» грецького живописця Аристіда, Муммій був дуже здивований, коли Пергамський правитель Аттал запропонував за картину шістсот тисяч денаріїв. В нього виникла підозра, що тут криється якийсь секрет і «Діоніс» має якусь чарівну силу. Тоді він повіз картину до Риму, виставив її для загального огляду, а коли йому розтлумачили зміст картини, влаштував у Римі перший театр. Цього ж року у Римі з'являються й грецькі актори.

**137-78 рр.** – римський полководець Сулла.

**130 рр.** – у римському театрі з'являється маска.

**122 рр.** – чи не вперше в історії римський народний трибун Г.Грахх використав *munus* (гладіаторські бої) з політичною метою. Для народу на форумі влаштувалися гладіаторські бої, для яких влада поставила поміст і продавала місця. Однак Гай вимагав, щоб цю споруду розібрали, надавши можливість незможним дивитися змагання безкоштовно. Але ніхто до його слів не прислухався. Тоді, діждавшись ночі напередодні ігор, він зібрав своїх людей і позносив помости, а вранці народ побачив форум очищеним. Народ хвалив Гая й називав його справжнім чоловіком. Як писав Ціцерон, «більшого скупчення народу, ніж те, яке було під час цих боїв гладіаторів, не бувало ніколи...».

**105 р.** – у Римі гладіаторські бої вперше включені до програми публічних свят.

**100-44 рр.** – життя Гая Юлія Цезаря, видатного державного діяча і автора трагедії «Едіп» (до нашого часу не дійшла). Прославився він як один з перших колекціонерів коштовного каміння, посуду, статуй, картин, вродливих рабів та ін., а також як видатний ноумен, який віродив навмахію.

**100 рр.** – у Римській імперії, навіть у найменших містах, створені свої цирки й театри; усі захоплювалися боями гладіаторів, перегонами і цькуваннями звірів. Гладіатори й актори, що походили з рабів, інколи наживали величезні капітали, ставали улюбленцями імператорів. Іншою тогочасною розвагою і формою громадського спілкування стали терми (бані з бібліотеками, гімнастичним залами тощо; нерідко в термах виступали з читанням своїх творів письменники й поети). Ймовірно, що саме у римській лазні у I ст. від Р.Х. читалися приятелям вголос і п'єси Сенеки.

**100 рр.** – Герон Александрійський створив перші автомати ілюзійні. Він винайшов «еоліпл» – парову машину, що діяла за принципом турбіни. Властивість води розширюватися від нагрівання він застосував для конструкції автомату, що відчиняв двері вівтаря при запалюванні жертовника. Він створив водяний орган, фігури, що робили складні рухи під акомпанемент «музичної скрині» і спів механічного птаха. У книгах Герона «Механіка» і «Пневматика» описано безліч винаходів подібного типу. Герон наводить опис переносного театру, в якому

механічні ляльки показували драму «Навплій» у п'яти частинах (вистава розвивалася самостійно завдяки схованому механізму).

**100 рр.** – у Римі створена театральна школа комічного актора Росція; за десять років сценічної діяльності він заробив шість мільйонів сестерціїв.

**99-55 рр.** – життя Тита Лукреція Кара, давньоримського філософа-матеріаліста й поета.

**99 р.** – за цим роком збереглося свідчення про те, що Клавдій Пульхер розписував сцену різнокольоровими фарбами.

**80 рр.** – у Римі видано закон про образу величі монарха (*Lex Cornelia*), який тлумачився надзвичайно широко і дозволяв притягувати до відповідальності будь-кого.

**74 (64) – 8 рр.** – життя Мецената Гая Цільнія, римського покровителя мистецтв і поетів, за життя якого був створений перший літературно-мистецький гурток.

**73-71 рр.** – повстання гладіаторів під проводом Спартака.

**70-20 рр.** – життя Вітрувія Марка Полліона, римського архітектора і механіка, автора трактату «Про архітектуру».

**67 р.** – вершникам у римському театрі відведено перші чотирнадцять рядів.

**65 р.** – Юлія Цезаря обрано еділом, до обов'язків якого входило й улаштування свят.

**63 р.** – римський сенат ухвалив закон Туллія про заборону усім майбутнім магістратам за два роки до їхнього обрання на посади влаштовувати гладіаторські бої, крім випадків, коли до цього їх зобов'язував чийсь заповіт; за влаштування всупереч законів дармових видовищ і пригощань передбачалося покарання вигнанням на десять років.

**63 р.** – 23 вересня народився Гай Октавій, який увійшов в історію як Октавіан Август, майбутній імператор Риму.

Прославився зокрема й тим, що пиячив і влаштовував театральні вистави, розважався на весіллях блазнів і мімічних акторів. Влаштовував жертвоприношення з живих полонених. Після смерті був офіційно обожнений.

**59-17 рр.** – Тит Лівій, римський історик, автор «Історії від заснування міста». Свою «Історію» він розпочав таким співом: «Чи зможу я створити щось таке, що варте праці, якщо я опишу діяння народу римського від створення Міста [...]. Як би там не було, я знайду радість в тому, що і я, в міру своїх сил, намагатимуся увічнити подвиги народу, який в усьому світі дістав першість [...]. Не було ніколи держави більшої й благочестивішої».

**55 р.** – полководець Гней Помпей побудував у Римі перший постійний кам'яний театр. Це видовище (театр) він вперше побачив у Мітилені і тому наказав зробити точну копію, розраховану на сорок тисяч глядачів. На честь відкриття цього «культурного осередку» було показано трагедію «Клітемнестра» (із шістьма сотнями мулів) і битву венаторів із левами й слонами, після чого на сцену вийшли засуджені до смерті злочинці і їх віддали зголоднілим хижакам.

**54 р.** – цього року бюджетні витрати на публічні ігри у Римі склали майже тридцять мільйонів сестерціїв. Крім того, враховуючи безробіття, неможливим у ці роки видається близько трьохсот тисяч безкоштовних пайків.

**53 р.** – із нагоди поховальних ігор на честь померлого батька народний трибун Гай Скрибоній Куріон спорудив на гроші Цезаря два дерев'яних театри, що були розташовані на величезних валах, за допомогою яких обидва театри можна було розгорнути один до одного таким чином, щоб вони становили єдине ціле; вранці їх розгортали в різні боки і давали драматичні видовища, а опівдні знову з'єднували і в утвореному амфітеатрі влаштовували гладіаторські ігри; причому у перші дні театри розгортали разом із глядачами. Цей «подвійний театр» вважається першим римським амфітеатром.

**49-45 рр.** – громадянська війна у Римі.

**46-44 рр.** – правління Юлія Цезаря і його чотири тріумфи. Під час тріумфу над Помпеєм Цезар роздав воїнам по двадцять тисяч сестерціїв, центуріонам – по сорок тисяч і ветеранам (додатково) по двадцять чотири тисячі.

**46 р.** – Цезар спорудив на новому форумі величну святиню Венери і дерев'яний амфітеатр.

**46 р.** – із нагоди власного тріумфу Юлій Цезар відродив жанр навмахії (Naumachia, Naumachiae) – потішний морський бій, в якому брало участь дві тисячі воїнів і чотири тисячі гребців – головним чином, з полонених. Скільки з них загинуло, невідомо, але невдовзі після проведення потішного бою рів змушені були засипати, оскільки від отруєної трупами води у місті з'явилися якісь нові невідомі досі хвороби.

**46 р.** – гладіаторські бої в пам'ять про доньку влаштував Юлій Цезар.

**44 р.** – 15 березня («березневі іди»). Після того, як Цезар став диктатором на все життя і здійснив спроби присвоїти царську владу, він був убитий у Сенаті заколотниками, яких очолювали колишні помпеянці – Марк Юній Брут та Гай Кассій Лонгін, а також колишній цезаріанець Децим Юній Брут. Всесильному диктаторові було нанесено двадцять три рани, одна з них виявилася смертельною.

**43 р.** – початок правління римського імператора Божественного Августа, який, за словами Гая Светонія Транквілла, «перевершив усіх попередників...» у відношенні видовищ.

**42 р.** – апофеоз Цезаря.

**40 р.** – у Римі з'явився новий різновид тріумфу – на честь примирення Антонія й Октавіана (на честь перемоги Октавія над Антонієм здійснено показ трагедії «Фіест» Варія).

**39 р.** – видання «Буколік» Вергілія.

**35 р.** – перша книга сатир Горация.

**31 р.** – перший камінний амфітеатр Статилія Скавла на Марсовому полі.

**29 р.** – 13-15 серпня Октавіан справляє потрійний тріумф, бере ім'я Августа і стає повноправним правителем Римської республіки.

**28 р.** – освячення храму Аполлона у Римі і будівництво для Августа Мавзолея на Марсовому полі.

**19 р.** – смерть Вергілія і посмертне видання «Енеїди».

**18 р.** – закони про розкіш, шлюб і перелюбство у Римі; відповідно до цього закону, сенаторам та їхнім дітям заборонено брати шлюб з актрисами, які ототожнювалися з повіями.

**17 р.** – за вичитаними у Сивіллиних книгах вказівками, у Римі влаштовані чергові Секулярні (Вікові) ігри.

**13 р.** – театр на двадцять тисяч глядачів збудував імператор Август, давши будівлі ім'я свого племінника Марцелла.

**11 р.** – освячення театру Марцелла у Римі.

**7 р.** – тріумф Тиберія у Римі.

**8 р.** – місяць секстилій перейменовано на август.

**2 р.** – Август дістав титул Pater Patriae (Батько Вітчизни).

**2 р. від Р.Х.** – імператор Август з нагоди освячення храму Марса Месника збудував постійну навахію, в якій, на честь відкриття, тридцять кораблів розіграли морську битву між персами й греками.

**4-65 рр.** – життя Луція Аннея Сенеки, філософа, драматурга, найвизначнішого представника пізнього римського стоїцизму.

**7-39 рр.** – життя Іродіади, дружини Ірода Філіппа, а потім його брата Ірода Антипи. За Євангеліями, за допомогою другого чоловіка й доньки Саломеї домагалася смерті Іоанна Хрестителя, котрий звинувачував її у перелюбстві.

**12 р.** – тріумф Тиберія

**14 р.** – смерть Августа та його апофеоз; на честь Августа впроваджено Палатинські ігри, які влаштовувалися 17 січня і тривали декілька днів.

**14-37 рр.** – правління у Римі Тиберія; під час правління Тиберія керманіч корабля, що плив з Пелопоннесу до Італії, почув вигук: «Помер Великий Пан!» Цей факт тлумачили по-різному. Християнські богослови вважають це повідомленням про смерть Христа (одночасно – про кінець поганства і народження християнства).

**16 р.** – вигнання астрологів з Риму.

**16-19 рр.** – у Римі видані жорсткі укази сенату проти розбещеності жінок і найжорсткіше заборонено продавати своє тіло тим, чий діди, батьки або чоловіки були римськими вершниками; «заборона продавати своє тіло» трактувалася доволі широко і поширювалася й на артистичну діяльність.

**16-19 рр.** – «Щоденні відомості» – щоденна «газета» у Римі.

**17 р.** – тріумф Германіка.

**23 р.** – вигнання акторів з Італії. «Після неодноразових, але безуспішних скарг з боку преторів, – пише Тацит, – Цезар (Тиберій) особисто доповів, нарешті, сенатові про неподобства, що їх чинили комедіанти й міми; багато смуту вносили вони в громадські місця... Давнє видовище осків – стало настільки безсоромним і настільки



поширеним, що сенатові належить нарешті покласти кінець цьому неподобству. Після цього комедіанти і міми були вигнані з Італії».

**25 р.** – засудження і смерть Кремуцій Корда. Тацит пише про цю подію: «У консульство Корнелія Косса й Азинія Агріппи був притягнений до судової відповідальності Кремуцій Корд по звинуваченню у тому, що у виданих ним анналах він похвалив Брута і назвав Кассія останнім римлянином. Вийшовши з сенату, він відмовився від їжі і так позбавив себе життя. Сенатори зобов'язали едилів спалити його твори, але вони вціліли, оскільки списки таємно були збережені і згодом оприлюднені. Цього року, – пише Тацит, – звинувачення йшли одне за одним...».

**32-37 рр.** – у цей період, за Тацитом, можна спостерігати своєрідну моду на самогубства; боячись мученицької смерті, підлеглі Цезаря ще до суду власноручно пускали собі кров; таким чином вони помирили не чекаючи вироку, а отже їхнє майно переходило у спадщину дітям. Оскільки вирок суду їм був зрозумілий заздалегідь, вони й не чекали на суд. Навіть жінок, пише Тацит, карали. Оскільки їх не могли звинуватити у спробі державного перевороту, їх страчували за те, що вони лили сльози за страченими дітьми й чоловіками і т.ін. Так були страчені підстаркуваті матері Фуфія Геміна та ін. Природна смерть стала рідкісним явищем.

**34-35 рр.** – римлянин Мамерк Скавр написав трагедію «Атрей», в якій були рядки, спрямовані проти Тиберія.

**37-41 рр.** – правління Гая Калігули, який прожив лише двадцять дев'ять років, з яких правителем був три роки, десять місяців і вісім днів, але, незважаючи на короткий термін правління, хоча й не здійснив «естетичної реформи», а все ж вніс чимало нових елементів у видовища і навіть став творцем нових жанрів.

**37-68 рр.** – життя Нерона Клавдія Цезаря.

**37-95 рр.** – життя Йосифа Флавія.

**39 р.** – Калігула віддав наказ поставити на його честь статую у храмі.

**41 р.** – освячення відбудованого Помпеєвого театру у Римі.

**41 р.** – вбивство Калігули; до влади приходить його дядько Клавдій. Мессаліна, дружина Клавдія, звинувачує Сенеку у перелюбстві з Юлією Лівіллою, сестрою Калігули. Клавдій замінив Сенеці страту вигнанням на Корсику. У день вбивства імператора Калігули йшов мім, змістом якого було розп'яття на хресті отамана розбійників Лавреоля.

**41-54 рр.** – правління римського імператора Клавдія I. Тацит пише про нього, що він засуджував розбещеність театрального натовпу у жорстких указах. Виступив він у сенаті з доповіддю про заснування колегії гаруспиків, аби не всохла давня наука. До гаруспиків часто зверталися у тяжкі для держави часи, за їхніми вказівками здійснювалися священнодійства.

**41 р.** – за правління імператора Клавдія, введено постійну посаду *procurator a muneribus* або *procurator munerum* – тобто наглядач, або постановник, «режисер» гладіаторських боїв. Приблизно в цей же час поширюється й таке явище, як *circumfiorani lanistae* – мандрівні гладіатори, які надавали свої послуги, як найманці.

**44 р.** – римський імператор Клавдій влаштував масове видовище на честь свого тріумфу. Це була цілком реалістична інсценізація війни й пограбування міста.

**47 р.** – тріумф Авла Плавта і Секулярні ігри у Римі.

**52/53 р.** – у Римі, на штучному озері, яке будувалося одинадцять років спеціально для цієї розваги, влаштовано навмахію. Тацит так описує цю подію: Клавдій спорядив триреми і квадриреми, посадив на них дев'ятнадцять тисяч чоловік; біля берегів були розставлені з усіх боків плоти, щоб воїнам нема куди було бігти, але всередині залишалось чимало простору для мистецтва гребців, нападу кораблів один на одного і всього того, що необхідно у будь-якій навмахії. На березі, кручах і горах була незлічена кількість глядачів, які зібралися не лише з Риму, а й з інших міст (декого з них привела сюди спрага за видовищами, інших – бажання догодити принцепсові). Сам Клавдій у розкішному військовому плащі, разом з дружиною, займав перші місця. І хоча бій точився між засудженими до страти злочинцями, змагалися вони як доблесні мужі, і після тривалого кровопролиття тим, що

залишилися у живих, було збережене життя. Невдовзі канал перебудовано на місце для гладіаторських боїв. У навмахії брало участь дев'ятнадцять тисяч бійців і сто кораблів.

**54 р.** – смерть і апофеоз Клавдія, отруєного Агриппіною; сатира «Апофеоз божественного Клавдія», що приписується Сенеці Молодшому.

**54-68 рр.** – правління римського імператора Нерона, співака, актора, режисера і навіть драматурга. За часів Нерона на монетах з'являються написи «Genius Augusti», «Genius Populi Romani» (Геній римського народу) тощо. Нерон був першим римським імператором, за словами Таціта, якому знадобилося чуже красномовство, тобто він став озвучувати промови, написані іншими. Він побудував у Римі амфітеатр.

**54-68 рр.** – за правління Нерона влаштовуються бої жінок-гладіаторів.

**54-68 рр.** – «Сатирикон» Петронія Арбітра, перший крутійський роман.

**55 р.** – наприкінці року, повідомляє Тацит, у цирку був знятий караул, який раніше у дні видовищ виставлявся преторіанської когортою; це було зроблено задля того, щоб створити враження більшої свободи (ілюзія відлиги, здійснена й «прочитана» Тацитом цілком театральню).

**56 р.** – цього року, пише Тацит, у Римі панувала розбещеність, оскільки переодягнений у рубище раба Нерон тинявся вулицями, лупанарам, а його супутники грабували виставлені на продаж товари і наносили рани випадковим перехожим. Коли ж розкрилося, що забавляється сам Нерон (причому насилля над іменитими чоловіками й жінками усе частішали), дехто почав під іменем Нерона творити те ж саме. Рим у нічні години став схожим на місто, захоплене ворогом. Під час видовищ Нерон став захочувати глядачів, шанувальників того або іншого актора, на бійки. Наляканий очікуванням ще більших неподобств Рим врешті, вкотре вже, вигнав акторів з Риму.

**56 р.** – збудовано дерев'яний амфітеатр на Марсовому полі.

**56 р.** – Нерон отримав титул Батька Вітчизни.

**57 р.** – Нерон наказує сенаторам і вершникам брати участь в іграх.

**59 р.** – заснування Ювенальних ігор і перший публічний виступ Нерона як музиканта-виконавця.

**59 (?) р.** – призначений Нероном Аррунцій Стелла починає керувати усіма державними видовищами Риму.

**60 р.** – ігри на честь Нерона у Римі – Неронії (Neronia). Прагнучи понад усе виступати у Римі, Нерон влаштував ці п'ятирічні змагання, які влаштовувалися щоп'ять років. Актори змагалися, а журі визначало переможців. Нерон також хотів змагатися поряд з іншими акторами. Тацит розповідає про це так: Перш ніж почалися п'ятирічні змагання, сенат, намагаючись перешкодити цьому, запропонував Неронові нагороду за спів і на додаток до неї – вінок переможця у красномовстві, що позбавило б його від необхідності виступати на театральному майданчику. Але Нерон не погодився і видовище відбулося. Римська чернь була у захваті. Присутніми на цих видовищах мусили бути усі громадяни міста, оскільки шпигуни Нерона відмічали усіх, хто не прийшов на виставу, виявив незадоволення побаченим або надто мляво реагував на виступ Нерона.

**64 р.** – під час консульства Гая Леканія і Марка Ліцинія, пише Тацит, Нерон усе більше й більше прагнув виступати на сцені загальнодоступного театру. Досі він співав лише у себе в палаці або в своїх садах на ювеналіях, до яких ставився зневажливо, вважаючи їх надто замкненими для такого видатного голосу, як у нього. Для свого дебюту Нерон обрав Неаполь. Під час виступу Нерона трапився землетрус, але це не зупинило Нерона і від продовжував співати.

**64 р.** – намагаючись переконати римлян, що йому ніде не буває так гарно, як у Римі, Нерон починає влаштовувати бенкети у громадських місцях і з цією метою користується усім містом, неначе театральним майданчиком.

**64 р.** – 18 липня пожежа Риму, гоніння на християн. Під час пожежі якісь люди (очевидно, за наказом Нерона) не лише заважали її гасити, а й розкидали по усьому місту смолоскипи. Коли пожежа досягла апогею, Нерон піднявся на стіну палацу і заспівав – про Загибель Трої, вишукано порівнюючи Трою з Римом. Подейкують, що пожежу він улаштував, аби викликати натхнення для написання поеми про загибель Трої.

**65 р.** – розкриття змови проти Нерона. Масові репресії. Лукан, активний учасник змови, засуджений до страти і просить право на самогубство.

**65 р.** – другі Неронії – п'ятирічні ігри.

**65 р.** – Сенеці надіслано наказ, аби він здійснив самогубство.

**66 р.** – гастрольне турне Нерона містами Греції. Оскільки греки дуже добре аплодували Неронові під час його виступів, він подарував їм незалежність.

**67-69 рр.** – Апокаліпсис Івана Златовуста.

**68 р.** – коли Нерон був позбавлений влади (а це був перший імператор в історії Риму, якого позбавили влади), він зітхнув: «Який актор гине!».

**68 р., 9 червня – 15 січня 69 р.** – правління римського імператора Гальби. Коли його проголосили імператором, він, за Тацитом, тримався дуже театралью: «Він простягав до натовпу руки, схилився перед ним у шанобливому поклоні, посилав повітряні цілунки і, намагаючись стати володарем, поведився, як раб...».

**69 р., 2 січня – 20 грудня 70 р.** – правління римського імператора Вітелія (прославився імператор своїми бенкетами, які влаштовував щодня тричі а то й чотири рази на день).

**69-79 рр.** – правління римського імператора Веспасіана. Прославився зокрема тим, щоб оподаткував громадські вбиральні. Коли його син обурився цим, імператор дав йому

понюхати гроші, зібрані з цих закладів і спитав: чим пахне? Нічим, – відповів син. Отож-то й воно, – відповів мудрий батько. Водночас Веспасіан опікувався талантами й мистецтвами, влаштовував для римського народу безкоштовні бенкети і роздавав подарунки. Латинянам і грецьким риторам він першим став виплачувати жалування з державної скарбниці – по сто тисяч на рік; видатних поетів і художників він нагороджував коштовними подарунками. На видовищах при освяченні нової сцени у театрі Марцелла він відновив давні видовища. Трагічному акторові Аппеларію він дав у нагороду чотириста тисяч сестерціїв, кіфаредам Терпну і Діодору – по двісті тисяч, іншим – по сотні тисяч, найменше – по сорок тисяч, не кажучи вже про величезну кількість золотих вінків. На Сатурналіях він роздавав подарунки чоловікам, а у мартовські іди – жінкам.

**70-80 рр.** – Євангелія від Матвія, Луки, Діяння Апостолів.

**71 р.** – триумф Веспасіана і Тита у Римі.

**71 р.** – чергове вигнання астрологів з Риму.

**71-81 р.** – правління римського імператора Тита. Він намагався завоювати любов плебсу і влаштовував для нього численні видовища.

**80 р.** – освячення амфітеатру Флавіїв (Колізею) у Римі. Свято на честь відкриття нового видовищного закладу тривало сто днів і супроводжувалося дармовим частуванням і роздачею подарунків від імені імперії. Цього ж року влаштовано навмахію.

**81-96 рр.** – правління римського імператора Доміціана I. Розкішні видовища, – розповідає історик у життєписі імператора Доміціана, – він влаштовував постійно, і не тільки в амфітеатрі, але й у цирку. Тут, крім звичайних змагань колісниць четвіркою і парюю він представив дві битви піхоти і кінноти, а в амфітеатрі ще й навмахію.

**83 р.** – триумф імператора Доміціана у Римі.

**86 р.** – імператор Доміціан установив Капітолійські ігри (Ludi Capitolini, Agon Capitolinus) на честь Юпітера. Іграми відали спеціально призначені жерці (Capitolini, Capitolorum – капітолійські жерці). Змагання влаштовувалися щоп'ять років і участь у них брали співаки й інструменталісти з усього світу. Ігри ці з усіх римських ігор найдовше утрималися в календарі свят. Вони влаштовувалися навесні й мали потрійний характер (музичні, кінні й гімнастичні); під час свята влаштовувалися змагання в іграх, у промовах латиною і грецькою; окрім кіфаредів (citharoedus), виступали й кіфаристи (кіфареди акомпанували власному співові, кіфаристи лише виконували інструментальну музику), у змаганнях із бігу брали участь також і дівчата. Розпоряджався Доміціан на іграх сам, у сандаліях і у тозі на грецький лад, а на голові був у нього вінок із зображенням Юпітера, Юнони та Мінерви. Поряд із ним сиділи жерці Юпітера й жерці Флавіїв у такому ж убранні, але в них на вінцях було зображення самого імператора. Змагання влаштовувалися у зведеному за наказом Доміціана архітектором Аполлодором Одеоні, розрахованому приблизно на одинадцять тисяч глядачів. Переможців у цих змаганнях відводили на Капітолій, де імператор увінчував їх вінками з дубового або оливного листа.

**88 р.** – Секулярні ігри у Римі.

**89 р.** – тріумф імператора Доміціана у Римі.

**95 р.** – вигнання філософів із Італії.

**95 р.** – остаточна редакція Апокаліпсису.

**97-117 рр.** – правління римського імператора Траяна. За правління Траяна у Римі налічувалося близько одного мільйона населення і знаходилося чотириста двадцять три храми, сто п'ятдесят чотири статуї богів із золота й слонової кістки, двадцять дві кінні статуї, три тисячі сімсот вісімдесят п'ять статуй імператорів і знатних римлян, сімдесят вісім театрів, цирків і бібліотек, дві тисячі палаців і вісімсот шістьдесят сім терм.

**100 рр.** – знаменитий маг Аполлоній з Тіани показує ілюзіоністські трюки. Міцно зв'язаний по руках і ногах, у присутності римського імператора Доміціана і його придворних, Аполлоній не тільки звільнявся від пут, але й «розчиняв їх

у повітрі». Слава мага була такою великою, що він вважався божеством і на його честь споруджувалися храми. Фокусники користувались у давній Греції такою популярністю, що на їх честь споруджувалися статуї. Так були увічнінені фокусники Кратифен, Феодосій, Евклід і Деофіт. Статуя одного з фокусників була встановлена в Афінах поруч зі статуєю Есхіла. Незважаючи на визнання, Аполлонія не допускали до участі в офіційних релігійних церемоніях – елевсинських містеріях.

**100-200 рр.** – у Греції створено Спільку атлетів, членами якої були переможці у змаганнях на честь Геракла. Спілька здійснювала зокрема й нагляд за імператорськими купальнями.

**101 р.** – перемогу над даками імператор Траян відсвяткував розкішними видовищами, які тривали сто двадцять три дні поспіль. На аренах цирків і амфітеатрів змагалось десять тисяч гладіаторів і було вбито понад одинадцять тисяч звірів.

**106-114 рр.** – протягом цих років у боях гладіаторів взяло участь понад двадцять три тисячі бійців.

**117-138 рр.** – за правління римського імператора Адріана з приблизно трьохсот п'ес Есхіла, Софокла й Еврипіда були відібрані лише найбільш популярні. В результаті залишилися лише ті п'еси, які й дійшли до нашого часу.

**153 р.** – 1 січня стає офіційним початком нового року у Римі (хоча юліанський календар впроваджено ще 1 січня 46 року).

**165 р.** – філософ-кінік Перегрін на прізвисько Протей спалив себе під час Олімпійських ігор, намагаючись уподібнитися Гераклові.

**176 р.** – тріумф Марка Аврелія і Коммода у Римі (26 грудня).

**176-192 рр.** – правління римського імператора Коммода.

**186 р.** – декрет римського сенату про вакханалії, тобто діонісійські обряди, перенесені з Фракії та Греції до Італії. Як у Римі, так і в Етрурії, почалися переслідування послідовників однієї з найдавніших релігій – їх арештовували, конфіскували майно і страчували. Тит Лівій присвятив цій події 12 глав XXXIX книги своєї «Історії». У відповідності зі своїм



політичним завданням, він описує культ Діоніса барвами, від яких стає моторошно. Виданий сенатом едикт поставив під прямий контроль міського претора усі діонісійські об'єднання. Дозвіл на відправлення культу можна було отримати лише маючи санкцію сенату.

**200 р.** – у Римі заборонено влаштовувати бої жінок-гладіаторів.

**218-222 рр.** – правління римського імператора Геліогабала (Елагабала). Прославився тим, що реформував навмахії – він виставляв їх у каналах, наповнених вином, і кропив плащі глядачів есенцією дикого винограду.

**222-235 рр.** – правління римського імператора Севера Александра, який прославився тим, що гарно грав на лірі, на флейті, на органі, на сурмі, але, ставши імператором, вже не знаходив часу для мистецтв.

**238 р.** – правління римського імператора Гордіана I. Ще будучи едилом, Гордіан дав римському народові за власний рахунок дванадцять видовищ, по одному видовищу на місяць, причому випускав на арену до п'ятисот пар гладіаторів і ніколи – менше ста п'ятдесяти. Одного разу він виставив на арену сотню хижих звірів, привезених з Лівії, іншого разу – тисячу ведмедів. Прославився він також тим, що мав величезну бібліотеку – шістдесят дві тисячі книг. Крім книжок любив вино й жінок.

**238-244 рр.** – правління римського імператора Гордіана III, у постійному звіринці якого налічувалося тридцять два слони, шістдесят левів, тридцять леопардів, десять тигрів, а також жирафи, лосі, гієни, бегемоти, носоріг і сила силенна дрібніших звірів.

**248 р.** – святкування тисячоліття Риму. На ознаменування цієї події влаштовано навмахію.

**258-268 рр.** – правління римського імператора Галлієна, який прославився тим, що волосся своє посипав золотою пудрою, отож, коли він ставав проти сонця, здавалося, що його голова сяє.

**300-400 рр.** – остання римська комедія невідомого автора «*Querolus*».

**325р.** – едикт Константина Великого, в якому засуджувалися «криваві видовища» (бої гладіаторів, цькування тощо) у мирний час.

**354 р.** – римський папа Ліберій встановив святкування Різдва Христового на 25 грудня. З Риму свято поширилося на схід і захід. У Константинополі його вперше святкували 379 року, у Ніссі – 382 року, в Антіохії – 388 року.

**364-375 рр.** – правління римського імператора Валентиніана I. 364 року він заборонив нічні свята, що влаштовувалися культами містерій, за винятком елевсинських, ще дуже популярних.

**364 р.** – Лаодикейський собор заборонив хоровий спів християнської общини. Віднині співати у церкві мали право лише професіонали. В цей же час в монастирях створюються перші церковно-півчі школи.

**383-390 рр.** – Амміан Марцеллін дає характеристику римської культури цього періоду: «Людей освічених і серйозних уникають як людей нудних і зайвих. Навіть сім'ї, які раніше славились серйозною увагою до наук, тепер занурені у забави ганебного байдкування, і у них лунають пісні й гучний дзвін струн. Замість філософа запрошують співака, а замість ритора – майстра потішних справ. Бібліотеки зачинені назавжди, зате споруджуються водяні органи завбільшки з воза, флейти й усякі громіздкі знаряддя акторської праці. Дійшли, врешті, до такої ганьби, що коли нещодавно, побоюючись нестачі продовольства здійснювалися заходи до швидкого вигнання з Риму усіх чужеземців, то представники освіти і науки, хоч число їх було вельми незначним, були вигнані негайно, але були залишені у місті прислужники мімічних актрис і ті, що видавали себе за таких; без перешкод залишились також три тисячі танцівниць зі своїми музикантами і такою ж кількістю хормейстерів».

**385 р.** – Генезій (ісп. – Хінес) у Римі, граючи за наказом імператора Діоклетіана роль християнського мученика, настільки повно перевтілювався, що «став християнином» і прийняв за це смерть у 385 році. Оголошений святим.

**386 р.** – указ Феодосія про недопустимість влаштовувати видовища у неділю.

**391 р.** – Александрійська бібліотека зруйнована християнами, залишки її знищені у VII-VIII ст. під час панування арабів.

**392 р.** – християнська церква визнана у Візантії державною.

**393 р.** – Міланський едикт заборонив олімпійське літочислення і періодичні ігри, в яких були залишки поганських обрядів; виняток було зроблено лише для свят, що відбувалися в день народження імператора і в день його інавгурації.

**394 р.** – імператор Феодосій проголосив християнство єдиною релігією усєї Римської імперії. Зруйновано Елевсинський храм.

**395 р.** – остаточний поділ Римської імперії на Західну й Східну. 17 січня помер імператор Феодосій, який перед смертю розділив імперію між своїми синами Аркадієм та Гонорієм. Відтепер Римська імперія перестала існувати як єдина держава.

**397 р.** – III Карфагенський собор дозволив приймати у лоно церкви гістріонів, які покаялися.

**399 р.** – Гонорій, правитель Західної Римської імперії, заборонив гладіаторські школи.

**401 р.** – V Карфагенський собор, доповнюючи указ Феодосія про неприпустимість влаштовувати видовища у неділю, радить неофітам не відвідувати театр; для усіх інших театр якщо й не забороняється, то в усякому разі його відвідування регламентується: під страхом відлучення від церкви забороняється відвідувати театр у дні церковних свят.

**403 р.** – останній тріумф у Римі.

**404/405 р.** – останні гладіаторські бої у Колізеї.

**452 р.** – акторів-мімів відлучено від церкви.

**526 р.** – «останнє» цькування хижих тварин (venationes) у Колізеї.

**534 р.** – імператор Юстиніан у листі до архієпископа Константинопольського скаржить на те, що духовні особи відвідують цькування хижих тварин.

**681 р.** – «остаточна» заборона цькувань хижих тварин.

# **ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА**



1. Абрамзон М. Монеты как средство пропаганды официальной политики Римской империи. – М.: РАН, Институт археологии, 1995.
2. Адорно, Теодор-Вильгельм. Теория эстетики. – К.: «Основы», 2002.
3. Алперс Б. Исключения новой сцены. – М.: «Искусство», 1985.
4. Алперс Б. Театр Мочалова и Щепкина. – М.: «Искусство», 1979.
5. Анненский И. История античной драмы: Курс лекций. – СПб.: «Гиперион», 2003.
6. Анпеткова-Шарова Г. Обзор некоторых новейших зарубежных исследований творчества Эсхила // Язык и литература античного мира. – Л.: ЛГУ, 1977.
7. Антична література: Хрестоматія. Вид. друге, доп. Упорядкування і вступна стаття О.І.Білецького. – К.: «Радянська школа», 1968.
8. Антология источников по истории, культуре и религии Древней Греции. – СПб.: «Алетейя», 2000.
9. Аполлодор. Мифологическая библиотека. – М.: АСТ «Астрель», 2004.
10. Аполлоний Родосский. Аргонавтика: Поэма. – М.: «Ладомир»; «Наука», 2001.
11. Аппиан Александрийский. Римская история. – М.: ООО «Издательство АСТ», «Ладомир», 2002.
12. Апулей. Метаморфозы или Золотой осел. – М.: МП «ГЕЛИКОН», 1991.
13. Аристотель. Поэтика. Пер. М.Гаспарова // Аристотель. Сочинения в 4-х т. – М.: «Мысль», 1983.
14. Аристотель. Сочинения. – Калининград, «Янтарный сказ», 2002.
15. Аристотель. Соч. В 4 т. – М.: «Мысль», 1978.
16. Аристофан. Комедии. Фрагменты. Перевод Адриана Пиотровского. – М.: «Наука», 2000
17. Аристотель. Поэтика. – К.: «Мистецтво», 1967.
18. Аристотель. Політика. – К.: «Основы», 2000.
19. Аристофан. Комедії. – Х.: «Фоліо», 2002.
20. Афиней. Пир мудрецов. Книги I-VIII. – М.: «Наука», 2003.
21. Баландь, Жорж. Політична антропологія. – К.: «Альтерпрес», 2002.
22. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Изд. второе. – М.: «Искусство», 1986.
23. Берве, Гельмут. Тираны Греции. – Ростов на Дону, «Феникс», 1997.
24. Бикерман Э. Хронология Древнего мира. – М.: «Наука», 1975.
25. Бирлайн, Джон Френсис. Параллельная мифология. – М.: «Крон-Пресс», 1997.
26. Бобровникова Т. Повседневная жизнь римского патриция в эпоху Карфагена. – М.: «Молодая гвардия», 2001.
27. Богаевский Б. Л. Земледельческая религия Афин. Т. 1. – Пг., 1916.
28. Бодрийяр, Жан. Символический обмен и смерть. – М.: «Добросвет», 2000.
29. Бондарь Л. Общественные повинности (литургии) в Афинах 5-4 вв. до н.э. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – СПб.: ЛГУ, 1997.
30. Бондарь Л. Лирическая хорегия в Афинах // Вестник СПбГУ. Серия 2. 1996. – Вып. 4. – С. 99-103.
31. Бондарь Л. Проблема имущественного ценза при исполнении литургий в классических Афинах // Античное общество: проблемы истории и культуры – 2: Тезисы докладов научной конференции 29-30 октября 1996 г. – СПб., 1996. – С. 9-10.
32. Боннар, Андре. Греческая цивилизация. От Илиады до Парфенона. – М.: «Искусство», 1992.
33. Брабич В., Плетнева Г. Зрелища древнего мира. – Л.: «Искусство», 1971.
34. Брагинская Н. «Театр изображений». О неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство: Материалы конференции (1978). – М., 1979.

35. Бурдье, П'єр. Практичний глузд. – К.: Український Центр духовної культури, 2003.
36. Бюттен, Анн-Мари. Классическая Греция. – М.: «Вече», 2006.
37. Вагнер, Рихард. Избранные работы. – М.: «Искусство», 1978.
38. Вагнер, Рихард. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс; СПб.: «Terra Fantastica», 2001.
39. Варнеке Б. История античного театра. – М.-Л.: «Искусство», 1940.
40. Варнеке Б. История античного театра. – Одесса, «Студия «Негоциант», 2003.
41. Вебер, Макс. История хозяйства. Город. – М.: «КАНОН-пресс Ц», «Кучково поле», 2001.
42. Великовский, Иммануил. Эдип и Эхнатон / Пер. с англ. – Ростов на Дону: «Феникс», 1966.
43. Вергілій. Енеїда. – Х.: «Фоліо», 2003.
44. Вишпер Р. Избранные сочинения в 2-х т. – Ростов на Дону, «Феникс», 1995.
45. Вітгенштайн, Людвіг. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. – К.: «Основи», 1995.
46. Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра. В 2-х т. – Л.-М., 1929.
47. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: «Юніверс», 2001.
48. Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Властелины Рима. – М.: «Ладомир», 1999.
49. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. – М.: «Б.С.Г-Пресс», 2005.
50. Гвоздев А., Пиотровский Адр. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. – М.-Л.: «Academia», 1931.
51. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М.: «Искусство», 1968.
52. Геродиан. История императорской власти. – СПб.: «Алетейя», 1995.
53. Геродот. История. – Л.: «Наука», 1972.
54. Геродот. Історії в дев'яти книгах. – К.: «Наукова думка», 1993.
55. Герои и боги Олимпа: Мифологический словарь / Текст Сильвии Бенна Роланди, Анны Казалис, Винченцо ди Джованни. – Минск: «Белфакс», 1995.
56. Гете, Иоганн Вольфганг. Об искусстве. – М.: «Искусство», 1975.
57. Гиббон Эд. История упадка и разрушения Римской империи: В 7-ми тт. – СПб.: «Наука», 1997-2000.
58. Гигин. Мифы. – СПб.: «Алетейя», 1997.
59. Гиро П. Быт и нравы древних греков. – Смоленск: «Русич», 2000.
60. Гиро П. Быт и нравы древних римлян. – Смоленск: «Русич», 2001.
61. Головня В. История античного театра. – М.: «Искусство», 1972.
62. Голосовкер Я. Логика мифа. – М.: «Наука», 1987.
63. Гомер. Іліада. – Х.: «Фоліо», 2006.
64. Гомер. Одиссея. – Х.: «Фоліо», 2002.
65. Гомеровы гимны / Пер. Е. Рабинович. – М.: «Carte Blanche», 1995.
66. Гомперц Т. Греческие мыслители: В 2 т. – СПб.: «Алетейя», 1999.
67. Гончарова Т. Еврипид. – М.: «Молодая гвардия», 1984.
68. Гораций. Собрание сочинений. – СПб.: «Биографический институт», «Студия биографика», 1993.
69. Гоян Г. 2000 лет армянского театра. В 2-х т. – М.: «Искусство», 1952.
70. Грант, Майкл. Цивилизация Древнего Рима. – М.: «Центрполиграф», 2003.
71. Грейвс, Роберт. Мифы Древней Греции. – М.: «Прогресс», 1992.
72. Гусейнов Г. Аристофан. – М.: «Искусство», 1987.

73. Гущин В. Политический театр Писистрата // Античность и средневековые Европы – 1994. Межвузов. сборник научных трудов. Под редакцией И.Л.Маяк, А.З.Нюркаевой. – Пермь, Пермский университет, 1994.
74. Джонс А.Х.М. Гибель античного мира. – Ростов на Дону, «Феникс», 1997.
75. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: «Мысль», 1979.
76. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру: Випуск 1-й. За редакцією й з вступними увагами проф. О.Білецького. – Держ. Вид. України, 1929.
77. Древнегреческая литературная критика. – М.: «Наука», 1975.
78. Дройзен И. История эллинизма. В 3-х тт. – Ростов на Дону, «Феникс», 1995.
79. Дуров В. Нерон, или Актер на троне. – СПб.: «Алетейя», 1994.
80. Дюмезиль, Жорж. Верховные боги индоевропейцев. – М.: «Наука», 1986.
81. Дюбуа Е. Проституция в древности. – Кишинев, Logos, Л.Ф. – AxulZ – (Серия «Нравы античности»).
82. Дюрант В. Жизнь Греции. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997.
83. Еврипид. Трагедии. В 2-х т. – М.: «Ладомир» – «Наука», 1999.
84. Евріпід. Трагедії. – К.: «Основи», 1993.
85. Евтропий. Бревиарий от основания Города. – СПб.: «Алетейя», 2001.
86. Еліаде, Мірча. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожитство та культурні уподобання. – К.: «Основи», 2001.
87. Ельницкий Л. Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // Античность и Византия. – М.: «Наука», 1975.
88. Ескіл. Трагедії. – К.: «Дніпро», 1990.
89. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: «Femina», 1995.
90. Жигульский К. Праздник и культура. Праздники старые и новые. – М.: «Прогресс», 1985.
91. Жреческие коллегии в Раннем Риме. К вопросу о становлении римского сакрального и публичного права. – М.: «Наука», 2001.
92. Замаровский, Войтех. Боги и герои античных сказаний: Словарь. – М.: «Республика», 1994.
93. Записки Юлия Цезаря и его продолжателей о Галльской войне, о гражданской войне, об Александрийской войне, об Африканской войне. – М.: ООО «Издательство АСТ», «Ладомир», 2002.
94. Зелинский Ф. Древнегреческая религия. – К.: «СИНТО», 1993.
95. Зелинский Ф. Римская империя. – СПб.: «Алетейя», 1999.
96. Зелинский Ф. Римская республика. – СПб.: «Алетейя», 2002.
97. Зелинский Ф. Эллинская религия. – М.: «Экономпресс», 2003.
98. Зельин К. Олимпионики и тираны // «Вестник древней истории». – 1962. – № 4. – С. 21-29.
99. Зонтаґ, С'юзен. Проти інтерпретації та інші есе. – Львів: «Кальварія», 2006.
100. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. – СПб.: «Алетейя», 1994.
101. Иллюстрированная история мирового театра. Под ред. Джона Рассела Брауна. – М.: «БММ», 1999.
102. История западноевропейского театра. Под общ. ред. С.Мокульского. – М.: «Искусство», 1956.
103. История зарубежного театра. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2005.
104. Каллистов Д. Античный театр. – Л.: «Искусство», 1970.
105. Кереньи, Карл. Элевсин. Архегиический образ матери и дочери. – М.: «Рефл-бук», 2000.
106. Киньяр, Паскаль. Секс и страх. – СПб.: «Азбука-классика», 2005.



107. Клековкін О. Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру. – К.: «АртЕк», 2006.
108. Клековкін О. Homo Sacer // «Український театр». – 2004. – № 3.
109. Клековкін О. І справді вимагає жертв... // «Український театр». – 1998. – № 2.
110. Клековкін О. Історія «казнодійства» // «Вісник податкової служби України». – 2003. – січень-лютий.
111. Клековкін О. Історія помпи // «Український театр». – 2003 – № 3.
112. Клековкін О. Мистерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: Навчальний посібник для вищих навчальних закладів мистецтва і культури. – К.: Міністерство культури і мистецтв України. Київський державний інститут театального мистецтва ім.І.К.Карпенка-Карого, 2001.
113. Клековкін О. Міф і реальність «аристотелівського» театру // Мистецькі обрії / № 8-9: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. – К.: АМУ, 2006. – С. 269-279.
114. Клековкін О. Митець у ролі митця // «Український театр». – 2006. – № 4.
115. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза.Форми. Поетика: Монографія. – К.: Міністерство культури і мистецтв України. Київський державний інститут театального мистецтва ім.І.К.Карпенка-Карого, 2002.
116. Клековкін О. Сором'язливі ігри справжніх чоловіків // «Український театр». – 1998. – № 5.
117. Клековкін О. Стратегіями античності // «Український театр». – 2003. – № 5.
118. Клековкін О. Хвала Геростратові, або Театр як неметафізична проблема // «Український театр». – 1997. – № 3.
119. Кнабе Г. Древний Рим – история и повседневность. – М.: «Искусство», 1986.
120. Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Анналы. Малые произведения. История. – СПб.: «Наука», 1993.
121. Ксенофонт. Сократические сочинения. Киропедия. – М.: «Ладомир», 2003.
122. Куле К. СМІ в Древней Греции: сочинения, речи, разыскания, путешествия. – М.: «Новое литературное обозрение», 2004.
123. Кулишова О. Дельфийский оракул в системе античных межгосударственных отношений (VII-V вв. до н.э.). – СПб.: «Гуманитарная Академия», 2001.
124. Курциус Э. История Древней Греции: В 5-ти т. – Минск, «Харвест», 2002.
125. Лаку-Лабарт Ф. Поэтика и политика // Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологических исследований Института социологии Российской Академии наук. – М.: Институт экспериментальной социологии, 1996. – С. 7-42.
126. Латышев В. Очерк греческих древностей. Богослужение и сценические древности. – СПб.: «Алетейя», 1997.
127. Лауэнштайн, Дитер. Элевсинские мистерии. – М.: «Энигма», 1996.
128. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Зб. – Балтимор-Торонто, Українське видавництво «Смолоскип», 1989.
129. Ливий Тит. История Рима от основания города. В 3-х т. – М.: «Наука», 1991.
130. Лисий. Речи. – М.: «Ладомир», 1994.
131. Ліндсей Дж. Коротка історія культури. Від доісторичних часів до доби Відродження: В 2-х т. – К.: «Мистецтво», 1995.
132. Лісовий І. Античний світ у термінах, іменах і назвах. – Львів. Видавництво при Львівському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 1988.
133. Лосев А. Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: «Госучпедгиз», 1957.
134. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: «Мысль», 1993.

135. Лосев А. Эллинистически-римская эстетика. – М.: «Мысль», 2002.
136. Лужницький Г. Історія українського театру. ч. I. Стара доба українського театру від XI ст. до 1619 р. // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. CLXXI. – Збірник Філологічної Секції. – Т. 30. – Нью-Йорк-Париж, 1961.
137. Лукіан Самосатський. Сочинення: В 2-х т. – СПб.: «Алетейя», 2001.
138. Маринович Л. Гражданин на празднике Великих Дионисий и полисная идеология // Человек и общество в античном мире. – М.: «Наука», 1998.
139. Марцеллін Амміан. Римская история (Res Gestae). – СПб.: «Алетейя», 2000.
140. Массовые празднества: Сб. – Л.: Academia, 1926. – 208 с.
141. Мелетинский Е. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. – М.: Издательство «Восточная литература» РАН, 2000.
142. Менаандр. Комедии. Герод. Мимиамбы. – М.: «Искусство», 1984.
143. Менаандр. Комедии. Фрагменты. – М.: «Наука», 1982.
144. Менар Р. Мифология в древнем и современном искусстве. – Минск: «Харвест», М.: Изд-во АСТ, 2000.
145. Мертлик Р. Античные легенды и сказания. – М.: «Республика», 1992.
146. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х тт. – Второе издание. – М.: «Советская Энциклопедия», 1991-1992.
147. Моатти К. Античный Рим. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003.
148. Моз, Ллойд де. Психоистория. – Ростов-на-Дону, «Феникс», 2000.
149. Мокульский С. История западноевропейского театра, ч. 1. Античный театр. Средневековый театр. Возрождение. – М., 1936.
150. Мокульский С. О театре. – М.: «Искусство», 1963.
151. Моммзен Теодор. История Рима. В 5 т. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков, «Фолио», 2001-2002.
152. Моммзен, Теодор. История Рима. В 5 т. – СПб.: «Ювента», 2002.
153. Московици, Серж. Машина, творящая богов. – М.: «Центр психологии и психотерапии». 1998.
154. Нильссон, Мартин. Греческая народная религия. – СПб.: «Алетейя», 1998.
155. Ніцше, Фрідріх. Повне зібрання творів. – Львів: «Астролябія», 2004.
156. Овидий. Любовные элегии. – Харьков: «Фолио»; М.: ООО Издательство АСТ, 2000.
157. Овідій. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії. – К.: «Основи», 1999.
158. Олинова В. Люди и игры. У истоков современного спорта. – М.: «Физкультура и спорт», 1985.
159. Осовская М. Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали. – М.: «Прогресс», 1987.
160. Павленко А. Теория и театр. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006.
161. Павсаний. Описание Эллады. В 2 т. – М.: ООО «Ладомир», 2002.
162. Первый Ватиканский Мифограф. – СПб.: «Алетейя», 2000.
163. Перкінс, Девід. Чи можлива історія літератури? – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005.
164. Петискус, Август-Генрих. Боги и легенды Олимпа: Энциклопедический путеводитель по мифологии древних греков и римлян / Пер. с нем. – М.: «Современник», 2000.
165. Петроний [Гай Петроний Арбитр]. Сатирикон. – М.: «Вся Москва», 1990.
166. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. – М.: «Наука», 1980.
167. Пиотровский А. Античный театр. Очерки по истории европейского театра. Античность. Средневековье. Возрождение. Под ред. А.А. Гвоздева и А.А. Смирнова. Вып. 1. – СПб.: «Academia», 1923.

168. Письма Плиния Младшего. – М.: «Наука», 1982.
169. Плавт. Комедии. В 2 – х т. – М.: «Искусство», 1987.
170. Платон. Законы. – М.: «Мысль», 1999.
171. Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид. – М.: «Мысль», 1999.
172. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. – М.: «Ладомир», 1994.
173. Плутарх. Застольные беседы. – Л.: «Наука», 1990.
174. Плутарх. Избранные жизнеописания. В 2-х т. – М.: «Правда», 1987.
175. Плутарх. Исида и Осирис. – К.: УЦИММ-ПРЕСС, 1996.
176. Плутарх. Порівняльні життєписи. – К.: «Дніпро», 1991.
177. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2 т. – М.: «Наука», 1994.
178. Покровский И. История римского права. – Минск, «Харвест», 2002.
179. Полибий. Всеобщая история. В 3-х кн. – СПб.: «Наука», «Юванта», 1994.
180. Полиэн. Стратегемы. – СПб.: «Евразия», 2002.
181. Поплавский В. Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима. – М.: «Наука» – «Слава», 2000.
182. Радциг С. Античная мифология. – М. – Л., 1939.
183. Радциг С. Миф и действительность в греческой трагедии // «Филологические науки». – 1962. – № 2.
184. Ранович А. Первоисточники по истории христианства. Античные критики христианства. (Б-ка атеист. лит.). – М.: «Политиздат», 1990.
185. Римские древности: Краткий очерк. – Смоленск, «Русич», 2001.
186. Робер, Жан-Ноэль. Рим. – М.: «Вече», 2006.
187. Русяева А.С. Религия понтийских греков в античную эпоху. – К.: Издательский дом «Стилос», 2005.
188. Сенека. Нравственные письма к Луцилию. – М.: «Наука», 1977.
189. Сенека. Трагедии. – М.: «Наука», 1983.
190. Сисс Дж., Детьен М. Повседневная жизнь греческих богов. – М.: «Молодая гвардия», 2003.
191. Скржинская М. Будни и праздники Ольвии. – СПб.: «Алетейя», 2000.
192. Словарь античности. – М.: «Прогресс», 1989.
193. Словарь мифов [The Hatchinson Dictionary of World Myth] / Под ред. Питера Бентли; Пер. с англ. Ю. Бондарева. – М.: «ФАИР-Пресс», 1999.
194. Словник античної мітології / Упоряд. Козовик І.Я., Пономарів О.Д. – Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2006.
195. Софокл. Драмы. – М.: «Наука», 1990.
196. Софокл. Трагедії. – К.: «Дніпро», 1989.
197. Стайн, Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. – В 3 тт. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003-2004.
198. Сталь, Жермена де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. – М.: «Искусство», 1989.
199. Стеблин-Каменский М. Миф. – Л.: «Наука», 1976.
200. Сторі, Джон. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. – Х.: «Акта», 2005.
201. Стратилатова В. Хор в античной трагедии // «Театр». – 1969. – № 2.
202. Татаркевич В. Античная эстетика. – М.: «Искусство», 1977.
203. Татаркевич В. История шести понятий. – К.: «Юніверс», 2001.
204. Тахо-Годи А. Греческая мифология. – М.: «Искусство», 1989.
205. Театральное пространство: Материалы конференции (1978). – М., 1979.
206. Теренций. Комедии. – М.: «Искусство», 1988.
207. Теренций. Комедии. – М.: «Художественная литература», 1985.
208. Тертуллиан, Квинт Септимий Флорент. Избранные сочинения. – М.: «Прогресс», 1994.

209. Торшилов Д. Античная мифография: Мифы и единство действия. – СПб.: «Алетейя», 1999.
210. Тронский И. История античной литературы. – М.: «Высшая школа», 1983.
211. Трубочкин Д. Три вопроса из истории римского театра времен республики // Театр во времени и пространстве. – М.: ГИТИС, 2002.
212. Туманс Х. Рождение Афины. Афинский путь к демократии: от Гомера до Перикла (VIII-V вв. До н.э.) – СПб.: «Гуманитарная Академия», 2002.
213. Уайт, Хейден. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 2002.
214. Уортман Р.С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. (Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 8). – М.: «ОГИ», 2002. – Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I.
215. Федоров Э. Греция в эпоху поздней классики (Общество. Личность. Власть). – СПб.: Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2001.
216. Федорова Е. Императорский Рим в лицах. – М.: МГУ, 1979.
217. Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1958.
218. Ферреро Г. Величие и падение Рима: В 2-х кн. – СПб.: «Наука – Ювента», 1997.
219. Фестюжбер А.-Ж. Личная религия греков. – СПб.: «Алетейя», 2000.
220. Филострат Старший. Картины; Филострат Младший. Картины; Каллистрат. Описания статуй. – Томск: «Водолей», 1996.
221. Флавий, Иосиф. Иудейская война. – Минск, «Беларусь», 1991.
222. Флавий, Иосиф. Иудейские древности. – Минск, «Беларусь», 1994.
223. Фрейберг Л. «Апология мимов» Хорикия // Античность и Византия. – М.: «Наука», 1975.
224. Фрейденберг О. Миф и литература древности. Второе издание, исправленное и дополненное. – М. Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998.
225. Фрейденберг О. Миф и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. – М.: ГИТИС, 1988.
226. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – М.: «Лабиринт», 1997.
227. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – 2-е изд. – М.: «Политиздат», 1986.
228. Фукидид. История. – М.: «Ладомир», Издательство АСТ, 1999.
229. Хёфлинг Г. Римляне, рабы, гладиаторы: Спартак у ворот Рима. – М.: «Мысль», 1992.
230. Цицерон. Речи: В 2-х т. – М.: «Наука», 1993.
231. Цицерон. Эстетика: Трактаты. Речи. Письма. – М.: «Искусство», 1994.
232. Цицерон. Про державу. Про закони. Про природу богів. – К.: «Основи», 1998.
233. Чистяков Г. Над строками Нового Завета. Изд 2-е. – М.: «Истина и жизнь», 2002.
234. Чумаченко Б. Вступ до культурології античності. Стародавня Греція: Навчальний посібник. – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2003.
235. Шарнина А. Пифийские игры в межполисных отношениях и особенности Дельфийской автономии // Жебелевские чтения-3. Тезисы докладов научной конференции. 29-31 октября 2001 года. – СПб., 2001.
236. Шарнина А. Техниты Диониса // Альтернативные социальные сообщества в античном мире. – СПб.: Изд. СПб. Университета, 2002.
237. Элиаде, Мирча. Трактат по истории религий. В 2-х т. – СПб.: «Алетейя», 2000.

238. Элиаде М., Кулиано И. Словарь религий, обрядов и верований. – М.: «Рудомино» – СПб.: «Университетская книга», 1997.
239. Элиан. Пёстрые рассказы. – М.-Л.: «Наука», 1963.
240. Эллинические поэты VIII-III вв. до н. э. Эпос, элегия, ямбы, мелика. – М.: «Ладомир», 1999.
241. Эпиграммы греческой антологии. – М.: «Терра», 1999.
242. Эсхил. Трагедии. В переводе Вяч. Иванова. Доп.: В.Иванов. Эллиническая религия страдающего бога. Дионис и прадионисийство. – М.: «Наука», 1989.
243. Юрковский, Хенрик. Эротика и театр кукол // «Современная драматургия». – 1989. – № 2.
244. Ярхо В. Греческая и греко-римская комедия // «Древнегреческая литература». – М.: «Лабиринт», 2002.
245. Ярхо В. Миф и политика в древнегреческой трагедии // «Вопросы истории». – 1970. – № 1.
246. Ярхо В. Трагедия Софокла «Антигона». – М.: «Высшая школа», 1986.
- 
247. Ashby C. The Siting of Greek Theatres // Theatre Research International. – 1991. – Vol. 16. – № 3. – P. 181-201.
248. Borowska M. Le Theatre Politique d'Euripide. – Warszawa, 1989.
249. Brooke I. Costume in Greek Classic Drama. – Greenwood Press, 1973.
250. Else G.F. The origin of ΤΡΑΓΩΔΙΑ // Hermes. – 1957. – Bd. 85.
251. Green R., Handley E. Images of the Greek Theatre. – British Museum Press, 1995.
252. Hodgson T. The Drama Dictionary. – N. Y. New Amsterdam Books, 1988.
253. Jurkowski H. Dzieje teatru lalek: Od antyku do romantyzmu. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
254. Lonsdale S. Dance and Ritual Play in Ancient Greek Religion. – Johns Hopkins University Press, 1993.
255. Meier, Christian. The Political Art of Greek Tragedy. Trans. By Andrew Webber. – Johns Hopkins University Press, 1993.
256. Nilsson M. The Dionysiac mysteries of the Hellenistic and Roman age. – Lund, 1957.
257. Pickard-Cambridge A. The Dramatic Festivals of Athens. – Oxford, 1969.
258. Taplin O. Greek Tragedy in Action. – Oxford University Press, 1978.
259. Taplin O. The Stagecraft of Aeschylus. – Oxford, 1977.
260. Trilse C., Hammer K., Kabel R. Theaterlexicon. – Berlin, Henschelverlag Kunst und Gessellschaft, 1977.
261. Wickham G. A History of the Theatre. Second edition. – Cambridge University Press, 1992.

**ЗМІСТ**



СТРАТЕГЕМИ АНТИЧНОСТІ .....	5
I. СВЯЩЕННІ ІГРИ ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ .....	45
I.1. БОГИ ГРЕЦІЇ .....	45
I.1.1. КАЛЕНДАР АФІНСЬКИХ СВЯТ .....	53
I.1.2. ДІОНІСІЇ .....	58
I.1.3. ДИФІРАМБ .....	66
I.2. ТЕАТРОКРАТІЯ.....	67
I.2.1. СОЛОН.....	67
I.2.2. ПЕЙСИСТРАТ.....	70
I.2.3. ПЕРИКЛ .....	77
I.3. ТЕАТРАЛЬНІ ЖАНРИ .....	80
I.3.1. ТРАГЕДІЯ .....	80
I.3.1.1. ПОХОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ .....	80
I.3.1.2. СТРУКТУРА ТРАГЕДІЇ .....	91
I.3.1.3. ТРАГЕДИОГРАФИ .....	94
I.3.1.4. СЮЖЕТНЕ ПОЛЕ ТРАГЕДІЙ .....	99
I.3.1.5. ТВОРИ .....	104
I.3.2. КОМЕДІЙНІ ЖАНРИ.....	112
I.3.2.1. ПОЛІТИЧНА КОМЕДІЯ .....	112
I.3.2.2. НОВОАТТИЦЬКА КОМЕДІЯ .....	119
I.3.2.3. МІМІЯМБИ .....	122
I.3.2.4. ФЛЯК .....	124
I.3.2.5. ТЕАТР МАРІОНЕТОК.....	124
I.4. ТЕАТРАЛЬНІ ЗМАГАННЯ .....	125
I.4.1. ХОРЕГІЯ .....	125
I.4.2. МАЙСТРИ ДІОНІСА .....	130
I.4.3. ТЕАТР .....	133
I.4.4. ТЕАТРАЛЬНІ ЗМАГАННЯ .....	137
I.5. ПОЕТИКА ТЕАТРУ .....	142
I.5.1. КАТАРСИС.....	142
I.5.2. БОГ З МАШИНИ .....	149
I.6. ЕЛЛІНІСТИЧНИЙ ТЕАТР .....	153
II. СВЯЩЕННІ ІГРИ ДАВНЬОГО РИМУ.....	157
II.1. БОГИ РИМУ .....	157
II.1.1. ЗАСНОВНИКИ: РОМУЛ І НУМА .....	157
II.1.2. ВІЧНЕ МІСТО .....	160
II.1.3. КАЛЕНДАР СВЯТ .....	166
II.2. ПУБЛІЧНІ ІГРИ .....	178
II.2.1. ТРІУМФИ Й АПОФЕОЗИ.....	178
II.2.2. ЦИРКОВІ ІГРИ .....	188
II.2.3. БОЇ ГЛАДІАТОРІВ.....	192
II.2.3.1. ПАНТОМІМА .....	192
II.2.3.2. БЕСТІАРІЇ .....	194
II.2.3.3. НАВМАХІЯ .....	195



II.2.4. СЦЕНІЧНІ ІГРИ .....	196
II.2.4.1. ПРЕТЕКСТАТА .....	199
II.2.4.2. ПАЛЛАТА .....	202
II.2.4.3. ІНШІ КОМЕДІЙНІ ЖАНРИ .....	204
II.2.4.4. МІМ .....	206
II.2.5. ТЕАТР .....	209
II.3. ТЕАТРОКРАТІЯ .....	214
II.3.1. БОЖЕСТВЕННИЙ АВГУСТ .....	216
II.3.2. ТИБЕРІЙ .....	221
II.3.3. КАЛІГУЛА .....	222
II.3.4. НЕРОН .....	226
II.3.5. ВЕСПАСІАН .....	231
II.3.6. ДОМЦІАН .....	232
II.3.7. КОММОД .....	236
II.3.8. ГЕЛЛОГАБАЛ .....	237
II.3.9. ІНШІ АВГУСТИ .....	238
II.4. ХЛІБ І ВИДОВИЩА .....	240
III. ЗОЛОТИЙ ВІК ТЕАТРУ .....	247
III.1. МАТРИЦЯ САКРАЛЬНОГО ГЕРОЯ .....	247
III.2. ЕМБЛЕМА ВЛАДИ .....	250
III.3. АНТИЧНИЙ АНТИТЕАТР .....	253
III.4. «АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ ТЕАТР» .....	257
III.5. ДЗЕРКАЛО ІСТОРІЇ .....	263
ХРОНІКА СВЯЩЕННИХ ІГОР .....	267
ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА .....	317