Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Институт искусств и культуры
Кафедра культурологии, теории и истории культуры

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП
канд. ист. наук, доцент
_____ Т.А. Ефимова
«24» 05 2019 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

АНТИЧНАЯ ТРАГЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

по основной образовательной программе подготовки бакалавров
направление подготовки 51.03.01 – Культурология

Королева Надежда Викторовна

Руководитель ВКР
доцент, канд. филол. наук
_____ Е. В. Барнашова
подпись
«20» 05 2019 г.

Автор работы
студент группы № 1651
_____ Н. В. Королева
подпись

Томск–2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 2
1. Причины востребованности античной трагедии в современности 8
1.1. Истоки и становление античной трагедии 8
1.2. Универсальность проблематики античной трагедии 13
1.2.1. О проблеме нравственного выбора у героев Эсхила 14
1.2.2. Тема неумолимости рока в трагедиях Софокла 20
1.2.3. Проблема страдающей личности у Еврипида 30
1.3. Трагическое как важный элемент современной культуры 40
2. Современные прочтения античной трагедии в литературе и искусстве 46
2.1. Обращение современной литературы к сюжетам античных трагедий 47
2.2. Античная трагедия в театральных постановках 56
2.3. Интерпретация античной трагедии в кинематографе 65
Заключение 73
Литература 75

Введение

Античная культура - уникальное явление в мировой истории, оказавшее огромное влияние на развитие европейской культуры. В процессе развития античной цивилизации было создано богатейшее культурное наследие, воспринимаемое многими исследователями как историческое чудо. Почти во всех областях античной культуры можно обнаружить различные идеи и теории, которые впоследствии будут изучаться и применяться многими мыслителями и деятелями искусства Средневековья, Возрождения, Нового Времени и, конечно, современности. Изучение театра и литературы, философии и права, науки и этики невозможно без обращения к греко-римской культуре. Действительно, в эпоху античности был совершен грандиозный скачок из варварства в цивилизацию, был пройден трудный путь от религиозно-мифологического способа мышления к философии и науке, от чисто фольклорных форм героического эпоса к настоящей литературе. Именно начиная с эпохи античности, человек впервые осознает себя разумной, свободной и уникальной личностью, резко отличающейся от других живых существ.

Таким образом, влияние греко-римской цивилизации на мировую культуру достаточно велико. Многие современные ученые и исследователи продолжают изучать античную культуру, которая является неиссякаемым источником идей и концепций, играющих важные роли в искусстве, политике и духовной культуре современного человека. Поэтому будет не голословным заявить о вечности античного наследия, проникающего в разные сферы мировой культуры.

Большой интерес и в наши дни вызывает античная литература, которая является важнейшей ступенью в формировании мировой культуры, охватившей все сферы человеческого существования. Именно в эпоху античности рождаются художественная литература и теории литературных стилей. Но особое значение, бесспорно, имеет проявившийся в этой литературе антропоцентризм, присущий античной культуре в целом. В ней было совершено обращение к человеку, к прославлению его героических и мужественных поступков и высмеиванию порочных и слабых качеств. Античная литература, в ее разных ипостасях – эпосе, лирике, драме – предложила его первое художественное исследование, настолько глубокое и многогранное, что оно оказалось значимым для читателей всех последующих эпох. Литературные герои античности Прометей, Ахилл, Одиссей, Эдип, Антигона, Медея, которые, попадая в сложные, драматичные коллизии, пытаются найти из них выход, сохранив свое человеческое достоинство, не потеряли своей актуальности и для современной культуры. Они и сегодня помогают человеку решать свои проблемы и что-то понять о себе.

Особое место в античной культуре занимает театр. Именно в театральном действии с невероятной силой возможна передача мыслей и эмоций человека, отражение его внутреннего и внешнего мира. Художественная мощь античного театра оказала огромное влияние на мировую культуру. Особым феноменом античного театра является трагедия. Именно трагедия дает возможность наглядно изобразить конфликт, столкновение и борьбу противоположных образов, мнений и взглядов. Такой специфический характер драмы, её обращенность к большой аудитории, обеспечили ей господствующее положение в греческой литературе на протяжении всего V в. до н.э. - наиболее яркого периода художественной культуры Древней Греции. Античная трагедия является уникальным «живым текстом», актуальным компонентом мирового искусства, обладающим мощным потенциалом. Данная работа посвящена исследованию существования сюжетов античной трагедии в контексте современной культуры.

Актуальность данной темы обуславливается тем, что лучшие творения античной трагедии не утратили своей идейной и эмоциональной силы в наши дни. Во многих театрах мира до сих пор ставят трагедии античных мастеров, в кинематографе используются различные архетипы античной трагедии, нередко в музыкальных произведениях звучат знакомые всем нам темы. Можно говорить о том, что интерес этот не случаен. Каждому человеку близки и понятны выраженные в трагедии идеи патриотизма, свободы, гражданского долга, идеи рока и неотвратимости судьбы, идеи величия человеческого разума и непобедимости духа. Сама тема трагического бытия человека является очень актуальной для современных зрителей и читателей. Страшные войны и бедствия XX века заставили многих задуматься о техногенных, экологических и социальных опасностях, актуализирующих вечную проблему человека в ситуации катастрофы. В античных трагедиях ярко показан ответ на вопрос: как остаться человеком перед лицом страшной опасности? В ней продемонстрирован ценный опыт, благодаря которому рождается вера в лучшее будущее. В трагедии поднимается очень важная тема достоинства человека, о которой сегодня говорят слишком мало. Современных людей привлекает образ борца, готового вступить в неравный бой с силами, стоявшими выше него, готового отстоять идеи справедливости, общего равенства и счастья путем собственной жизни. Именно в этом гуманистическом содержании видится подлинная ценность античной трагедии.

Объект исследования: самосознание современной культуры через восприятие античного наследия.

Предмет исследования: античная трагедия как феномен современной художественной культуры.

Проблема исследования: какова актуальность социокультурного потенциала античной трагедии в условиях современной реальности.

Цель исследования: рассмотреть особенности прочтения и рецепции античной трагедии в современной художественной культуре.

Задачи, решаемые в ходе исследования:

1. выявить основные проблемно-тематические пласты в трагедиях выдающихся античных авторов (Эсхила, Софокла, Еврипида), исследовавших величие и драматизм человеческого существования;
2. определить универсальность античной трагедии и ее место в мировой культуре;
3. выявить причины востребованности античной трагедии в литературе и искусстве современности;
4. исследовать характер прочтения и интерпретаций античной трагедии в современной художественной культуре.

Новизну данной работы можно сформулировать как попытку создания цельного научного исследования, в котором выявлены актуальность и востребованность античной трагедии в современности.

Степень изученности данной темы:

Греко-римская античность издавна привлекала исследователей – историков, философов, филологов.

- Исторические исследования античности представлены в трудах И.Г. Дройзена, М. Финли, Н.А. Машкина, Л. Винничук, Э.Д. Фролова, в которых ярко описываются ключевые события, явления и люди, что позволяет сложить целостное представление о греко-римской цивилизации.
- Не меньше внимания привлекал феномен античной культуры. Начиная с работ И.И. Винкельмана, Ф.А. Вольфа, Г.Э. Лессинга, А. и Ф. Шлегелей и до разнообразных монографий, статей, сборников наших дней, исследуются богатые пласты культурного наследия Древней Греции и Рима – философии, литературы, искусства и т.д. В большинстве современных исследований об античной культуре звучит тема его актуальности в современном мире.
- В середине XX века складывается советская школа в изучении античного культурного наследия. В научных трудах таких исследователей, как А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи, И.Д. Рожанский, И.М. Тронский (как правило, представители классической филологии), сложилось целостное представление об универсальном характере античной культуры, которое позволяло выявить особенности античной философии и литературы, проясняющие их созвучие современности.

— Исследованием античного мифа как первоосновы античной культуры в историко-культурологическом аспекте занимались: А.Ф. Лосев, С.С. Аверинцев, С.А. Токарев, М. Фуко, М. Элиаде, Д.С. Лихачев и др.; в структурно-семиотическом аспекте: Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ю.М. Лотман и др.; в филологическом аспекте: В.В. Иванов, О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинский и др.; в психологическом аспекте: З. Фрейд, К.Г. Юнг, Ж. Лакан и др.

— Выявлением общих черт античной ментальности и ее ключевыми смысловыми элементами занимались: С.С. Аверинцев, А.И. Немировский, Г.С. Кнабе, Э.Д. Фролов, Ю.В. Андреев и др.

— Важным шагом к привлечению ученых и исследователей к проблеме античного наследия стала конференция «Античный мир и его судьбы в последующие века», проходившая в Москве в 1995 году. Материалы данной конференции свидетельствуют о том, что отечественные ученые начали активно исследовать как разные народы мира в различные исторические эпохи обращались к античному наследию. Во многих докладах было проанализировано не просто творческое наследие конкретных авторов, но их деятельность в контексте социокультурного опыта и общественных потребностей.

— Важное место занимают работы, посвященные межкультурному диалогу, поиску самоидентификации современной культуры через диалог с античностью. Здесь можно назвать таких исследователей, как С.С. Аверинцев, В.В. Иванов, Ю.М. Лотман, Л.М. Баткин, И.В. Левитская, Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, С. Жижек и др.

— Исследованием античного театра и античной трагедии занимались: В.Н. Ярхо, А.Ф, Лосев, Д.П. Каллистов, Н.А. Федоров, Д.В. Трубочкин, А.А. Сарженаков, Т.В. Шоломова, А. Вислова и др.

— Анализом катарсиса в его трагическом или комическом проявлении и представлением о нем Аристотеля занимались следующие философы и историки: И. Гете, Я. Бернайс, Д. Лукач, А.Ф. Лосев, В.В. Бычков, В.В. Иванов, Ю. Кристева, Дж. Илс, Л. Голден и др.

— Многие зарубежные и отечественные исследователи обращались к анализу интерпретаций античной трагедии в художественных произведениях современных авторов: Т.А. Шарыпина, О.И. Савиных, К. Фрумкин, Э.Д. Фролов, Д.В. Трубочкин, В.Э. Биктимиров, А.В. Бернатоните и др.

В работе использованы следующие **методы исследования**: исторический, компаративный и аналитический методы, которые помогли определить универсальность античной трагедии, богатство предлагаемых ею смыслов и проблем, разнообразие их прочтений в современной культуре.

Положения, выносимые на защиту:

1. Античная трагедия - универсальное явление мировой культуры, «живой текст», в котором люди разных эпох находят свои актуальные смыслы.
2. В условиях современного кризиса, где ощущается особый трагизм человеческого бытия, обретающего оттенки экзистенциалистского звучания, все чаще происходит обращение к античной трагедии, в которой заложен богатый социокультурный, философский и нравственный опыт осмысления драматизма и сложности существования человека. В результате формируется культурный диалог, позволяющий транслировать античное наследие в пространство современной культуры.
3. Полисемантичность античной трагедии, ее гуманизм, емкость образов и сюжетов, идущая от архетипической природы мифа, который она вобрала в себя, обусловливают появление большего количества современных интерпретаций, представленных в художественных произведениях литературы, театра, живописи, музыки, кинематографа. Это многообразие прочтений, охватывающее широкий спектр нравственно-философских проблем, порождает разнообразные новые импульсы для духовного самопознания современного человека.

Структура выпускной квалификационной работы включает следующие разделы: введение, основную часть, состоящую из двух глав, заключение и список использованных источников.

Во введении обосновывается актуальность выбранной темы, её практическая значимость, обосновываются проблема, цель и задачи данной работы.

В основной части работы решаются поставленные перед исследованием задачи. В первой главе повествуется о возникновении и месте трагедии в эпоху античной цивилизации, а также о причинах ее востребованности в современной культуре. Во второй главе проведён анализ прочтения образов и архетипов античной трагедии в современных произведениях литературы и искусства.

В заключении суммируются все выводы, полученные в ходе работы.

Апробация исследования.

По теме дипломной работы опубликована статья «Интерпретация художественного образа Медеи в современном искусстве (на примере кинокартины Л. фон Триера «Медея» и панк-оперы А. Никонова «Медея. Эпизоды») в сборнике материалов Международной научно-практической конференции «Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации» (апрель, 2019 г.).

Также сделан доклад на Международной научно-практической конференции «Креативные стратегии культуры: человек, время, событие» на тему: «Сюжет о Медее в современном искусстве: новые прочтения античной трагедии» (май, 2019 г.).

1. Причины востребованности античной трагедии в современности

1.1. Истоки и становление античной трагедии

Возникновение античной трагедии происходило не на пустом месте. Эгейские, крито-микенские театральные зрелища послужили основой становления античного театра. Корнем греческого театра являются народные, обрядовые и земледельческие игры, такие как сбор винограда, оливок, а также военные и культовые игры, берущие свое начало из глубин истории. Даже история музыки восходит корнями к крито-микенской зрелищно-театральной практике, в которой использовались многочисленные музыкальные инструменты. В течение VIII – VII веков до н.э. в Греции также развивались пришедшие из севера дионисийские действа. Дионис – в греческой мифологии бог веселья, вина и виноделия, в дальнейшем он становится покровителем театра. Древнейшей покровительницей плодородия, божественных злаков и винограда считалась богиня Деметра, однако в VII-VI веках до н.э. культ Диониса оттеснил более древние культы. Изначально слово «театр» означало место культовых собраний в честь божеств плодородия, а начиная с VI века до н.э., когда были узаконены празднества «Великих Дионисий», театр стал обозначать место сбора граждан древней Греции по случаю выступлений мастеров хоровой лирики и драматических представлений. В Греции рождались многочисленные мифы о Дионисе, наиболее распространен был миф о рождении бога: великий Зевс-громовержец сильно любил Семелу, дочь царя Фив. Однажды он пообещал исполнить любую ее просьбу, какой бы она не была, поклявшись подземными водами священной реки Стикс. Узнав об этом, ревностная богиня Гера возненавидела Семелу и решила ее погубить. Гера внушила Семеле просить Зевса явиться во всем великолепном обличье царя Олимпа, ведь именно так он докажет, что по-настоящему любит несчастную девушку. Доверчивая Семела попросила Зевса явить себя в прекрасном образе царя Олимпа, великий бог-громовержец не смог отказать ей в этой просьбе. И тогда, явившись во всем блеске своей славы, с разящими молниями и громом во дворец царя Фив, Зевс навлек на Семелу страшную беду. Пламя охватило весь дворец, стены колебались и рушились, удары грома потрясали все вокруг. Семела понимала, что оказалось обманутой Герой и, горя в страшном пламени, сумела сохранить младенца, новорожденного сына Зевса – Диониса. «По приказу Геры титаны утащили новорожденного сына Зевса Диониса – рогатого дитя, увенчанного змеями, - и, несмотря на его превращения, разорвали на куски. Куски его тела они сварили в котле, а из пролитой на землю крови выросло гранатовое дерево. Однако его бабка Рея разыскала внука, вновь составила из кусков его тело и вернула к жизни»[1]. Аид поручил

[1] Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Пер. с англ. К. Лукьяненко. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 126.

Персефоне заботу о Дионисе, а она, в свою очередь, отдала младенца царской семье Орхомена, однако, Геру не удалось провести. Гера наказала семью, наслав на них безумие. И тогда, по просьбе Зевса, Гермес превратил Диониса в козленка и передал его нимфам геликонской горы Ниса, которые любили и лелеяли Диониса. Став взрослым именно на этой горе Дионис изобрел вино. Воспитание, которое дали Дионису нимфы наложило на него отпечаток женственности, что в дальнейшем стало частью его божественного образа.

Древние греки любили и прославляли бога Диониса за то, что он спасает и сохраняет жизнь людей, освобождает, дарует радость и веселие. Древнейшие дионисийские действа проходили в деревенских хоровых коллективах, в сельских пригородах, в лесах и горах. Именно там почитатели культа Диониса опьянялись вином, украшались шкурами диких зверей и предавались иступляющим пляскам – чтили вакханалию страстей. «Вакханты славили Диониса умиравшего, его страдания и смерть, исполненные надежды на светлое воскресение бога»[1]. Смысл таких действий заключался в нравственном очищении, что в последствии будет развиваться в ранних формах театра. Продолжая мысль о вакхических действах, необходимо охарактеризовать главные этапы дионисийских торжеств, которое составляют культово-историческую основу трагедии:

a) торжественно-культовая часть чаще всего проходила в кругу жрецов, происходивших из групп земледельческой знати. Провозглашались культовые гимны-дифирамбы, песни о его жизни и смерти, сопровождавшиеся танцами вокруг жертвенника Диониса. Считается, что на этом жертвеннике возлагался козел, отсюда возникает трагедия – песнь о козле Диониса;
b) массово-игровая часть проходила в кругах крестьянской массы. Участники наряжались в шкуры зверей, проводили обрядовые игры и гуляния.

В данном контексте большой интерес вызывает переход от таких культовых народных действ в афинский государственный театр. На сегодняшний день существует множество исследований, посвященных зрелищно – театральным действам, проходившим в соседних городах Афин: Пелопоннес, Коринф, Сикион. В VII-VI веках до н.э. там устраивали дионисийские действа, напоминавшие позднейшие трагедии. Но именно в Аттике древние хоры-дифирамбы были не только культовыми, но и патриотическими, национально-героическими трагедиями в VI – начале V веков до н.э. Поэтому можно сделать вывод о том, что греческая трагедия развивалась во многих местностях и городах Греции, помимо великолепных Афин.

[1] Лосев А.Ф. Греческая трагедия. Монография. - М.: Учпедгиз, 1958. С. 18.

Обращаясь к выдающемуся памятнику истории, к труду великого мыслителя Аристотеля «Поэтике», необходимо охарактеризовать трагедию и ее важные элементы: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»[1]. Аристотель выделяет шесть важных составных частей трагедии: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. Фабула – основа всякой трагедии, ее душа; если трагедия – это подражание действию, то значит и действующим лицам, поэтому характеры играют особую роль в трагедии, в характере особо обнаруживается направление воли; мысли – это «разумность»[2], умение правильно говорить то, что имеет непосредственное отношение к сущности дела; сценическая обстановка – во многом увлекает зрителя, но все же лежит вне области искусства поэзии; текст – словесное выражение, изъяснение посредством слов; музыкальная композиция – самое главное украшение трагедии. Цель же трагедии по Аристотелю заключается в изображении действия и фабуле, ведь трагедия есть подражание жизни, а не подражание человеку. Если без характеров трагедия смогла бы обойтись, то без действия это было бы невозможно. Трагедия имеет подразделения, отличающиеся по объему: «пролог, эписодий, эксод и хоровая часть, разделяющаяся в свою очередь на парод и стасим; последние части общи всем хоровым песням, особенность же некоторых составляет пение со сцены и коммосы. Пролог – целая часть трагедии до появления хора, эписодий – целая часть трагедии между цельными песнями хора, эксод – целая часть трагедии, после которой нет песни хора; из хоровой же части парод – первая целая речь хора, стасим – хоровая песнь без анапеста и трохея, а коммос – общая печальная песнь хора и актеров»[3]. Настоящая трагедия, помимо подражания действию, должна подражать страшному и жалкому. Должен изображаться человек, не отличающийся особой добродетелью и справедливостью, впадающий в какое-либо несчастье по своей ошибке. Каждому трагическому поэтому, считает Аристотель, необходимо выстроить фабулу так, чтобы всякий слушатель содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события. Если враг мучит и заставляет страдать другого врага, то это не вызовет у зрителя сострадания, но когда подобные страдания возникают среди друзей, людей, любящих друг друга, - это именно того, что следует искать поэту. Очень легко трагическое превратить в отвратительное: «когда кто-либо сознательно вознамерился

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. Сопровождающая статья В.Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. С. 154
[2] Там же. С. 155.
[3] Там же. С. 160.

совершить преступление и не совершил его. Лучше же - в неведении совершить, а совершив – узнать, ибо при этом нет отвратительного и узнавание бывает поразительно»[1].

Основоположником античной трагедии считается коринфский поэт и музыкант Арион, деятельность которого привела к созданию хоровых и мимических танцев, соединенных с сатирическими играми. Обращаясь к исследованию А. Лосева, можно отметить важнейшие факты в творческой деятельности Ариона: он сумел «придать дифирамбу художественно-законченную форму, правильно организовать хоры и орхестику, хоровую мимику и танцы, ввести в эти представления сатиров и разговорный ямб»[2]. Как отмечает исследователь, жизнь Ариона была яркой и насыщенной. Греки восхваляли его песни, в которых чувствовались контрастные душевные настроения, прекрасная радость и трагическая скорбь, по всей видимости связанная с весенними и зимними празднествами в честь Диониса. Стоит сказать о том, что трагедия уже в VI веке до н.э. была уже важнейшей идейной школой. С афинской трагедией также связано имя Фесписа – признанный изобретатель и основатель аттической трагедии. «Во всех существующих учебниках и руководствах принято положение, что именно Феспис сделал решающий шаг к преобразованию народного дифирамба в драму – в государственное театральное действо, в театр»[3]. В 537 году до н.э. Феспис организовал свой собственный театр, в котором он сам выступал в качестве актера. При этом он мог играть разные роли, меняя маски. В VI-V вв. до н.э. Греция вела героическую борьбу против Персии за свою свободу, что послужило созданию в новой смелой форме массовой трагедии. В эту пору жил и творил выдающийся трагедийный поэт Фриних, предшественник Эсхила. В своем творчестве он сумел воплотить великие образы исторических героев, яростно сражавшихся с врагами своей родины. К сожалению история не сохранила его трагедий, но о сильном эмоциональном накале его лирических героев свидетельствуют отзывы современников поэта: «Геродот пишет, что весь афинский театр залился слезами во время представлений пьесы Фриниха «Взятие Милета». Афиняне тяжело переживали падение Милета»[4].

Развитие античной трагедии происходило в несколько этапов:

1. 534-485 гг. до н.э. – развитие при Фринихе и Фесписе. Театр в эту пору напоминал музыкально – орхестическую ораторию, «где пение и танцы хора связаны были с ямбами одного актера (драматурга), словами корифея»[5]. Сцена была достаточно простой и строгой, но сильнее звучала орхестра, музыка.

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. Сопровождающая статья В.Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. С. 162.
[2] Лосев А.Ф. Греческая трагедия. Монография. - М.: Учпедгиз, 1958. С. 21.
[3] Там же. С. 22.
[4] Там же. С. 24.
[5] Там же. С. 27.

2. 525-456 гг. до н.э. - развитие при Эсхиле. Вводится второй актер, расширяется диалогическая партия, актерская часть трагедии, уменьшается партия хора.
3. 496-406 гг. до н.э. - развитие при Софокле. Вводится третий актер, развиваются эмоциональные, наполненные страстными действиями эписодии. Большое внимание уделяется актерам, их диалогам и монологам. Появляются декорации.

Особым значением в трагедии обладает трагический хор, который понимается как воплощение ценности коллективного, в котором сосуществуют активные участники, выражающие общее мнение. В своем труде «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше затрагивает интересную мысль, которую в свою очередь предложил Ф. Шиллер: хор является живой стеной, выстраиваемой трагедией вокруг себя, чтобы отгородится от реального мира и сохранить свою идеальную почву и поэтическую свободу. Действительно, если рассматривать ту «почву», существующую в самом начале в хоре сатиров, она была приподнята над реальностью и жизнью смертных людей. Сатиры, санкционированные культом и мифом, провозглашают новый вакхический мир, такой же реальный и правдоподобный для греков, как мир Олимпа с живущими на ней богами. Отсюда идет свобода от обязанности тщательно описывать действительность. Образ сатира олицетворяет природу, еще не тронутую разумом и познанием, он является символом мудрости из самых недр природы, он божественен и возвышен для взора дионисийского человека. Вступая в дионисийский хор, исполняющий дифирамб, человек непременно становится преображенным, он перевоплощается, забывая о своем социальном положении, он становится служителем своего бога, находящимся вне времени. «Волшебное превращение — это предпосылка драматического искусства в целом»[1].

В конце V века до н.э. огромное значение придавали творческому мастерству актера, его таланту и индивидуальному дарованию. У актера обязательно должна быть прекрасная пластика, четкая дикция, красивый и звучащий голос. Многие трагические роли требовали ярких творческих сил. Можно сказать, что такой актер очень близок и понятен современному человеку, ведь это живой, полный любви к жизни и миру человек. Никакой роли не играла мимика лица, ведь на актерах были надеты маски, поэтому талант актера чувствовался сразу. Создать непередаваемое трагическое чувство печали, выразить неутолимые человеческие страсти и полноту человеческих чувств, мастерски используя лишь свое тело, голос и образ мог далеко не каждый: «достоинство словестного выражения – быть ясным и не быть низким»[2]. Сила диалогов, умение ярко представить играемое событие, нередко создавали у зрителей живое представление о страшных событиях,

[1] Ницше Ф. Рождение трагедии. – М.: издат-во Ad Marginem, 2001. С. 107.
[2] Аристотель. Риторика. Поэтика. Сопровождающая статья В.Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. С. 171.

происходивших за сценой. В античной трагедии во времена Софокла существовали: протагонист – первый актер, девтерагонист – второй актер, тритагонист – третий актер. Актеры меняли маску по ходу действия, что производило сильное впечатление на зрителей. Маски изображали различные чувства, аффекты, пафос страдания.

В трагедии поднимались темы общенародного значения, показывались героические сюжеты из мифологического прошлого. Диалоги были написаны ямбом, т.к. по словам Аристотеля, это больше всего напоминало разговорную речь. Что касается партий хора, то в них использовались сложные ритмы, построенные по строфическому принципу: за строфой обязательно следует антистрофа, далее мог следовать эпод (припев). Песня, которую исполнял хор при выходе на орхестру называлась пародом, песни, исполняемые в ходе трагедии назывались стасимы, а в заключении действия хор исполнял эксод. Сцены, исполняемые актерами между стасимами назывались эписодиями. Важное место в трагедии занимает коммос, т.е. совместное исполнение актеров и хора сцены, в которой сплетаются лирический и драматический элемент трагедии. Изучая различную литературу об античном театре, начинаешь с трепетом и благоговением ощущать мощь и грандиозность его характера.

1.2. Универсальность проблематики античной трагедии

«Бог заманивает в сети человека хитрой лаской,
И уже не в силах смертный из сетей судьбы уйти»
Эсхил «Персы»

Решающим моментом для возникновения трагедии стало перерастание человеческих страстей в нравственную проблему. Трагедия ставила вопросы человеческого поведения на примере судьбы мифологических героев. Можно сказать, что с ростом социального значения отдельной личности внутри полиса, в трагедии уменьшаются хоровые партии, возрастает роль актера и увеличивается количество задействованных лиц. Трагедию можно охарактеризовать как одну из возможных способов освоения социума, его отличительных признаков, а именно осмысления аномального поведения: «Драматический сюжет интересуется всем, что мешает нормальному воспроизводству социальных отношений»[1]. Любая трагедия имеет в своей основе конфликт, неизбежность которого обуславливается равенством сил борющихся сторон. Ведь борьба не может завязаться, если у каждой из сторон нет надежды на победу: «Надежда на победу — будь это победа над людьми или над

[1] Фрумкин К. Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. - СПб.: Нестор-История, 2014. С. 21.

судьбой — провоцирует вступление в схватку»[1]. Если конфликтующие стороны не обладают хотя бы приблизительно равной силой, то такая борьба не вызовет интереса, в силу отсутствия в ней драматизма. Очень часто противоположные стороны характеризуются нравственным неравенством, тем самым автор решает задачу привлечения симпатии зрителя к центральному персонажу. Зачастую типичного антагониста в античной трагедии можно назвать неправедным царем, тираном, творящим безрассудное зло, а ход действия трагедии должен восстановить космический порядок. Тиран покушается на моральные и правовые нормы, а трагедия понимается в данном контексте как «правозащитная», способная восстановить мировую гармонию.

Трагедия оставила огромный и значимый след в мировом искусстве, невозможный без выдающихся трагических поэтов V в. до н.э.: Эсхила, Софокла и Еврипида.

1.2.1. О проблеме нравственного выбора у героев Эсхила

О жизни великого трагического поэта Эсхила известно немного. Родился поэт в 525 году до н.э. в аристократической семье. На протяжении всей своей жизни он выступал за новый демократический порядок, ради которого был готов, с копьем в руках, защищать свою родину. Известно, что Эсхил жил и творил в эпоху культурного и политического подъема Древней Греции, когда был пройден огромный путь от общинно-родового строя до новой аристократической, а затем демократической республики. В эту пору Греция с успехом выигрывала страшные войны и захватнические напасти, что способствовало невероятному подъему патриотического духа и единению всего греческого народа. Борьба греческого народа за свою свободу существенным образом отразилась в художественном мироощущении Эсхила. В период становления афинской демократии уравновешиваются личность и общество, человек не мыслит себя без городской общины, он ощущает себя ее частью. Многие трагедии поэта не дошли до нас, но известно, что Эсхил написал «70 трагедий и 20 сатировских драм»[2]. В «Поэтике» Аристотель сообщает, что Эсхил ввел второго актера, что значительно сокращает партии хора и расширяет диалог. Также Эсхил ввел роскошные костюмы и маски, разнообразную сценическую обстановку, широко применял танцы. Стоит сказать о трилогиях, которые считаются нововведением поэта. Трилогии часто посвящены одному или разным сюжетам, связанных между собой, а завершалась они сатировской драмой, в которой сатиры трактовали разные мифы в веселой форме. «У Эсхила элементы традиционного мировоззрения тесно переплетаются с

[1] Фрумкин К. Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. - СПб.: Нестор-История, 2014. С. 140.
[2] Лосев А.Ф. Греческая трагедия. Монография. - М.: Учпедгиз, 1958. С. 44.

установками, порожденными демократической государственностью»[1]. Эсхил был твердо уверен в существовании божественных сил, могущество которых неоспоримо и вездесуще, боги выступают блюстителями правовых основ государственного устройства, но также Эсхил выдвигает мысль о личной ответственности каждого человека за выбранное им поведение.

Одним из значимых произведений Эсхила является трагедия «Персы», поставленной в 472 г. до н.э. В трагедии рассказывается о войне Персии и Греции, точнее о поражении персов у Саламина. Мрачное настроение, присущее главным персонажам произведения, заставляет прочувствовать весь страх и отчаяние народа Азии. Матери царя Персии Ксеркса Атоссе приснился дурной сон о поражении персов, которому суждено сбыться. Охваченная горестной мукой неведения, она просит совета у хора, старейшин персов, но является гонец со страшной вестью. Ее сын Ксеркс остался жив, но все войско пало от рук недруга. Атосса решает пойти к могиле умершего супруга, царя Дария, чтобы рассказать о горе и просить совета как быть дальше. Является тень Дария, и видя слезы и стоны хора и своей супруги, начинает расспрашивать о случившейся беде. Выслушав рассказ супруги, Дарий осуждает своего сына за ослепившую его гордыню и неоправданную дерзость, и предвещает новые беды. Позже является сам Ксеркс, отягощенный мукой поражения, с разорванной одеждой и совсем без сил. Он вместе с хором изливает свое горе в неистовом плаче:

«Ослабев, едва на ногах держусь,

Боюсь я взглянуть старикам в глаза.

О Зевс, пусть бы рок унес и меня

В ту темную ночь,

Что убитых бойцов поглотила»[2].

Важной темой для творчества Эсхила является тема справедливости, за нарушение которой непременно последует наказание. Так, в трагедии «Персы», за заносчивость и дерзость поплатился персидский народ:

«Карает за гордыню карой грозною

Судья крутого нрава, беспощадный Зевс»[3].

В этой трагедии можно увидеть невероятный патриотизм Эсхила, прославляющего греческий непобедимый народ. Сами боги даровали власть грекам в Европе, а персам в Азии, поэтому, переступив границы, персы были наказаны. Но возвышение греческой демократии Эсхил отразил достаточно оригинально: не путем прямого изображения

[1] Тронский И.М. История античной литературы: Учеб. для ун-тов и пед. ин-тов. – 5-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 1988. С. 116.

[2] Эсхил. Трагедии. – М.: Художественная литература, 1971. С. 115.

[3] Там же. С. 112.

греческой победы, а путем изображения страданий персов. «Величайшая победа изображена здесь при помощи величайшего плача и ужаса»[1]. Так, художественный стиль трагедии очень богат, а именно:

1) предмет ужаса персов является возвышенным, он приобретает всемирно-историческое значение, выходящее за рамки индивидуальной психологии. Возвышенное представлено путем иступленного аффекта;
2) «экстаз ужаса»[2] оказался возможен из-за результата нарушения мировых законов, в глубине изображаемой предметности существуют универсальные, космические законы, которые развиваются в реальной действительности при помощи страшных катастроф, от которых некуда спрятаться и невозможно уйти;
3) в трагедии произошло соединение монументальности и экстаза, грандиозности и аффекта, ликующей победы и страшного поражения, - это соединение двух сфер человеческого сознания является художественным стилем трагедии.

Также в произведении можно увидеть противостояние греческой демократии и персидского деспотизма, проявившихся во сне Атоссы:

«Мне две нарядных женщины привиделись:
Одна в персидском платье, на другой убор
Дорийский был, и обе эти нынешних
И ростом, и чудесной красотой своей
Превосходили, две единокровные
Сестры. Одной в Элладе постоянно жить
Назначил жребий, в варварской стране — другой.
Узнав, - так мне приснилось, - что какие-то
Пошли у них раздоры, сын, чтоб спорящих
Унять и успокоить, в колесницу впряг
Обеих и надел обеим женщинам
Ярмо на шею. Сбруе этой радуясь,
Одна из них послушно удила взяла,
Зато другая, взвившись, упряжь конскую
Разорвала руками, вожжи сбросила
И сразу же сломала пополам ярмо»[3]

Так, одна из красавиц, олицетворявшая свободную Грецию не подчинилась деспотизму Ксеркса и сорвала ярмо. Это воодушевляет Эсхила, как и весь греческий народ. В пьесе отсутствует межличностный конфликт, но явно чувствуется стремление драматурга к созданию индивидуальных характеров. Например, образ Атоссы представляется зрителю не просто царственной особой, но и безутешной матерью, боящейся за своего сына. Атосса

[1] Лосев А.Ф. Греческая трагедия. Монография. - М.: Учпедгиз, 1958. С. 60.
[2] Там же. С. 61.
[3] Эсхил. Трагедии. – М.: Художественная литература, 1971. С. 90 – 91.

держит себя в руках, требуя от гонца рассказа о всех событиях, произошедших на поле битвы, но не перебивает его вопросами о сыне. И только в конце, когда гонец говорит о спасении Ксеркса, Атосса уже не может сдержать слез радости. Все же в данной пьесе главный посыл заключается не в изображении характеров, а в изображении огромных событий, а характеры являются их представителями. Потрясающий рассказ вестника, глубокая философская и нравственная составляющая трагедии в полной мере компенсируют отсутствие драматического конфликта.

Другим не менее значимым произведением в творчестве Эсхила является «Прометей прикованный», которое исследователи относят к позднему творчеству автора. Трагедия начинается с наказания Прометея, который решил ослушаться волю небесного покровителя Зевса, желавшего истребить человеческий род, чтобы создать новый. Похитив небесный огонь и принеся его несчастному человечеству, великий титан одарил людей невиданными ими ранее благами, способными развить человеческую цивилизацию. За это гневный бог Зевс решил подвергнуть Прометея страшному наказанию. Слуги Зевса с говорящими именами Власть и Сила приводят Прометея на край земли, где бог Гефест должен приковать страдальца к скале. Гефест сочувствует Прометею, но у него не хватает смелости и сил ослушаться воли Зевса. Несмотря на едкую речь Власти, презиравшую титана, Прометей не говорит ни слова, его гордость и стойкость непоколебимы. Но оставшись один, титан жалуется природе на несправедливость и тиранию Зевса:

«Глядите, какую меня обрекли
Муку терпеть тысячи лет,
Вечную вечность!
Эту позорную казнь изобрел
Блаженных богов новоявленный вождь»[1].

После слов Прометея, со стороны моря, в крылатой колеснице, появляются Океаниды, дочери Океана, составляющие хор трагедии. Океаниды выражают Прометею сочувствие всей земли. Хор спрашивает о несчастье, постигшем титана, горюя и плача о судьбе Прометея. Вскоре прилетает Океан, который пытается уговорить Прометея покориться воле Зевса и смириться со своей участью, но титан отвергает слова повелителя Океана. После ухода Океана, Прометей говорит хору о тех благах, которые он даровал человечеству:

«Ум и сметливость
Я в них, дотоле глупых, пробудить посмел»[2].

[1] Эсхил. Трагедии. – М.: Художественная литература, 1971. С. 175.
[2] Там же. С. 188.

Прометей дал людям огонь, научил множеству наук, даровал знание изготовления орудий труда, добычи металлов, научил строить дома, плавать по морю, изготовлять лекарства – все эти бесценные блага позволили человечеству выжить. После великолепных речей хора и Прометея, появляется Ио, бедная девушка, возлюбленная Зевса, превращенная Герой в корову. Ио вынуждена бежать, не ведая дороги, от овода, которого Гера наслала на девушку, чтобы тот бесконечно жалил ее. Прометей повествует Ио о ее судьбе и трудностях, которые предстоит преодолеть. Самым главным прорицанием становится весть о рождении освободителя Прометея Геракла, который является потомком Ио. Но будет это совсем не скоро. Прометей не боится Зевса, потому что знает тайну его судьбы, которую узнал от своей матери Геи, богини Земли. Зевс услышав слова Прометея, посылает к нему небесного гонца Гермеса, чтобы тот угрожая, смог узнать великую тайну. Но великий титан непоколебим, ему не страшны угрозы богов, поэтому Гермес улетает ни с чем. В конце трагедии раздается страшный гром, сверкают молнии и гнев Зевса обрушивается на Прометея: скала, к которой прикован титан проваливается в Тартар.

Говоря о действии в трагедии, стоит сказать, что как такового действия здесь нет. В самом начале происходит приковывание Прометея к скале, а в конце титан проваливается в бездну. Действие здесь очень несложное, но само по себе очень напряженное. Трагедия строится на конфликте титана Прометея и тирана Зевса, при этом последний даже не появляется на сцене. Чем действительно примечательна трагедия Эсхила, так это характерами героев. Все характеры трагедии монолитны, не имеют противоречий, они статичны. Уже в самом прологе трагедии рисуется образ Зевса как жестокого правителя, тирана, применяющего грубое насилие. Об этом свидетельствуют аллегоричные имена слуг Зевса Власти и Силы, которые слепо исполняют волю своего покровителя. Едкие речи, обращенные к Прометею, произносит только Власть, а Сила на протяжении всего пролога молчит. Эсхил специально не наделяет Силу речью, в трагедии достаточно и упоминания о ней. Власть же показана как грубый и жестокий исполнитель воли своего царя. Она угрозами приказывает Гефесту скорее приковать Прометея, но последний также грубо отвечает власти, что в полной мере дает представление зрителю об этом образе: «Слова твои ужасны, как и облик твой»[1]. Последующие сцены все ярче демонстрируют образ тирана Зевса: несмотря на помощь, которую Прометей оказал Зевсу в борьбе за власть, небесный владыка не пощадил его, он заставляет испытывать вечные муки. Ненависть Прометея к Зевсу безгранична. Но все же данный образ несправедливого тирана обобщен, нет какой-либо индивидуальной конкретности. Многие исследователи, например, А.Ф.

[1] Эсхил. Трагедии. – М.: Художественная литература, 1971. С. 175.

Лосев, Н.А. Федоров говорили о том, что в данной трагедии Эсхил отождествляет образ Зевса со старинными народными верованиями и мифами, отражающих примитивные представления о богах как о воплощении лишь грубой силы. Исторической основой трагедии является эволюция первобытного общества, Эсхил убеждает зрителя в необходимости борьбы против деспотии и тирании, убеждает встать на защиту слабого и угнетенного человека. Такая борьба непременно приведет к развитию человеческой цивилизации.

Продолжая разговор о характерах, стоит сказать о других героях, также раскрывающих тему тирании. Гефест, сочувствующий Прометею, все же показан как трусливый и покорный слуга Зевса, со слезами на глазах выполняющий работу палача: «Это поистине страшный образ «честного» труса, по малодушию своему становящегося соучастником преступления»[1]. Океан, характеризуемый филологом Н.А. Федоровым как первый сатирический образ греческой драмы, вызывает презрение не только у автора трагедии, но и у зрителей. Океан принимал участие в борьбе против Зевса с другими титанами, но после победы Царя Олимпа, ему удалось избежать наказания. Наигранно сочувствуя Прометею, Океан предлагает свои услуги в освобождении титана, но необходимо, чтобы последний склонился перед Зевсом и раскаялся в своих проступках. Говоря с Прометеем, Океан боится, что их услышит Зевс, поэтому со скрытой радостью принимает ироническое предложение Прометея отправиться домой. Заключительным образом, в котором можно найти тему тирании, является Гермес. Точно так же, как и Океан, Гермес доволен сложившейся действительностью, он совершенно не сочувствует Прометею, даже презирает его. Гермес – послушный исполнитель воли деспота, не способный проникнуться светлыми чувствами и пониманием. Все эти образы собирательные, в них ярко отражен результат тирании, сводящий все лучшее, что есть в мире, к губительным и необратимым последствиям.

Ключевой образ трагедии – это образ Прометея. Образ, безусловно обобщенный, выступающий символом свободы, справедливости, протеста против угнетения. Все, что происходит с Прометеем в трагедии, он воспринимает как волю судьбы, судьба выступает все предопределяющей силой, однако в Прометее существует героическая воля, характерная для миропонимания древних греков. Характер Прометея раскрывается на контрасте с другими образами Гефеста, Океана, Гермеса. Приняв волю судьбы, титан не стремится впадать в бессилие, в безволие, он выбирает путь борьбы, путь великих подвигов и мощного героизма. В таком ключе судьба является не противоречием героической силы,

[1] Федоров Н.А. Греческая трагедия. – М.: Издательство Московского университета. 1960.С. 18.

но наоборот возвышает и прославляет ее. Поэтому никакие муки не могут сломить Прометея, он осознает свою правоту и верен себе до конца.

В трагедии показаны только боги, однако их образы сопоставимы с человеческими характерами. Они раскрываются в конкретной жизненной ситуации. Конечно, в трагедии отражена не только борьба с тиранией, также улавливаются философские мысли о человеческом знании, ведь Прометей – это олицетворение мощи человеческого разума. Эсхил прославляет человеческую цивилизацию, владеющей столь бесценными знаниями и навыками.

Таким образом, в творчестве Эсхила судьба, а вместе с ней и боги, определяют человека не к пассивности и подчинению, а к героическим подвигам и к свободе воли. Все характеры, представленные в трагедиях, органические, содержащие в себе принцип, определяющих их поведение. Тема рока и судьбы мастерски отражена автором в трагедиях, особенно стоит отметить такие моменты в сюжете, когда герои молчат в минуту высшего страдания. Молчание является превосходным приемом для изображения героического и возвышенного характера героя. Страдания личности, судьба индивида интересуют Эсхила как часть мировой истории, непоколебимая внутренняя сила героев понимается автором как божественная, способная противостоять трудностям и ужасам мира.

1.2.2. Тема неумолимости рока в трагедиях Софокла

Второй великий трагический поэт Софокл родился около 496 г. до н.э. в Колоне. Если творчество Эсхила можно отнести ко времени зарождения афинской демократии, а творчество Еврипида к ее кризису, то жизнь и великолепный талант Софокла относят к расцвету Афин времен правления Перикла. Софокл был всесторонне образованным человеком, он получил традиционное гимнастическое и музыкальное образование, сам писал музыку к своим трагедиям и часто одерживал победу на поэтических состязаниях. Стоит отметить, что Софокл придерживался умеренно-демократических взглядов, он был сторонником традиционного уклада жизни и отрицательно относился к новым политическим и идейным течениям. Основные черты мировоззрения поэта: уважение к полисной морали, а также вера в человека, в его умственные и нравственные способности. Современники любили Софокла, часто его выбирали на государственные должности, считая одним из лучших выразителей афинской демократии эпохи расцвета.

Известно, что Софокл написал 123 пьесы, которые пользовались значительным успехом у греков: поэт ни разу не занимал последние места на поэтических состязаниях. Но главным итогом творческой деятельности Софокла стало завершение начатого Эсхилом дела

«превращения трагедии из лирической кантаты в драму»[1]. Все внимание было обращено на изображение людей, их мыслей, поступков и борьбы. Главная проблема, волнующая поэта, связана с судьбой индивида, а не с судьбой рода. Трагических героев Софокла по праву можно назвать самостоятельными героями, которые сами определяют свое отношение к другим людям. В отличие от Эсхила, Софокл редко выводит на сцену богов, действие высших сил проявляется в естественном ходе событий, который и определяет осуждение или оправдание выбранной человеком линии поведения. Поэт уверен, что надежным руководством в этом выборе является покорность высшим силам и следование традиционному укладу полисной жизни, хотя Софокл уже ощущает его недостаточность. Ложный выбор видится поэту не только в осознанном нарушении норм полиса, но и в неосознанном поступке человека, случившемуся из-за неведения и ограниченности человеческого знания. Отсюда проистекают все страшные ошибки человечества, самообман, невежество, но Софокл именно в страдании видит очищение человека, проявление его лучших качеств. Несмотря на то, что человек разумен, он не может знать, что ждет его в будущем, ведь божественная воля изменчива, а человеческая жизнь соткана из непостоянства. Стоит отметить, что в своих трагедиях поэт ставит насущные для его времени вопросы: государственные и божественные законы в «Антигоне», отношение к религии в «Электре», проблемы чести и благородства в «Аяксе», воля человека и воля богов в «Царе Эдипе». Лейтмотивом трагедий Софокла является признание ничтожества человеческой жизни, однако поэт не просто констатирует, что жизнь полна несчастий и горя, но он старается найти причину этих бедствий. А причина кроется в пренебрежении божественными законами, в отсутствии смирения перед богами.

Другим нововведением Софокла стало введение на сцену третьего актера. Такое новшество позволяло разнообразить сценическое действие, а также показать не только непосредственных противников трагедии, но и различные линии поведения в одном и том же конфликте. Впоследствии аттическая трагедия уже не выходила за рамки трех актеров, поэтому форма, приданная ей Софоклом, является окончательной.

Одной из самых ярких трагедий, оставившей значительный след в истории европейской драмы, является трагедия «Царь Эдип». В основе трагедии лежит миф о судьбе несчастного Эдипа, по воле рока убившего своего отца и ставшего мужем своей матери. Действие трагедии начинается с того, что к Эдипу, царю Фив, приходят фиванские старейшины с жалобными просьбами остановить страшный мор, обрушившийся на город. Эдипа любит фиванский народ, жрец называет его лучшим из мужей, справедливым и мудрым царем.

[1] Тронский И.М. История античной литературы: Учеб. для ун-тов и пед. ин-тов. – 5-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 1988. С. 126.

Когда-то Эдип сумел одолеть Сфинкса - чудовища, мучившего Фивы, он возвеличил город своим мудрым правлением, поэтому от царя ждут, что он снова сможет спасти город от несчастья. Эдип, сочувствовавший своему народу, послал Креонта, брата своей жены, к храму Аполлона, чтобы тот узнал причину всеобщего горя. Креонт приходит с вестью, что Аполлон послал уничтожающий мор из-за того, что в городе находится безнаказанный убийца бывшего царя Фив Лая, оскверняющий своим присутствием город:

«Изволь, открою, что от бога слышал.

Нам Аполлон повелевает ясно:

«Ту скверну, что в земле взросла фиванской,

Изгнать, чтоб ей не стать неисцелимой»[1].

Эдип желает найти убийцу Лая, чтобы избавить город от мора. Он обращается за помощью к Тиресию, которого фиванский народ почитает как самого прозорливого и мудрейшего жреца:

«Тиресий – старец столь же прозорлив,

Как Аполлон державный, - от него

Всего ясней, о царь, узнаешь правду»[2].

Но Тиресий не сразу говорит Эдипу правду, он уклоняется от ответа, из-за чего у Эдипа появляется страшное подозрение, что жрец причастен к убийству бывшего царя Фив. Несмотря на то, что Эдип просил помощи у Тиресия, прославляя его мудрость и знание, уважение к нему мгновенно сменяется гневом:

«Негодный из негодных! Ты и камень

Разгневаешь! Заговоришь иль нет?

Иль будешь вновь упорствовать бездушно?»[3].

В их напряженном диалоге чувствуется взволнованность речи, нарастание гнева. И вот, после того, как Эдип обвиняет жреца в причастности к убийству Лая, Тиресий больше не может скрывать имя настоящего убийцы:

«Страны безбожный осквернитель – ты!»[4].

Эдип не верит словам Тиресия, в нем бушует гнев, но внезапно его охватывает новое подозрение: Креонт подкупил жреца, чтобы отнять власть у Эдипа. Креонт возмущен тяжелыми обвинениями, между ними начинается спор, но вовремя приходит Иокаста, жена Эдипа, желая успокоить своего мужа. Эдип подробно расспрашивает Иокасту о смерти Лая,

[1] Софокл. Трагедии. – М.: Художественная литература. 1988. С. 34.
[2] Там же. С. 41.
[3] Там же. С. 43.
[4] Там же. С. 44.

и каждая новая подробность рождает в нем тревогу. Она рассказывает ему о предсказании Аполлона и смерти царя Фив:

«Был Лаю божий глас, - сама не знаю,
От Феба ли, но чрез его жрецов, -
Что совершится рок – и Лай погибнет
От нашего с ним сына, а меж тем,
По слуху, от разбойников безвестных
Он пал на перекрёстке трех дорог»[1].

О смерти мужа Иокаста узнала от слуги, сумевшего сбежать от разбойников, напавших на их повозку. Тогда царь Эдип рассказывает своей жене свою историю до прихода в Фивы. Он был воспитан в Коринфе, считал отцом своим и матерью своей Полиба и Меропу. Но однажды, на одном пиру, пьяный гость обозвал его «поддельным сыном»[2]. Оскорбившись такими словами, Эдип идет в Дельфы, чтобы разрешить мучавшие его сомнения. Но Аполлон предрек ему лишь много бед и ужаса:

«Что суждено мне с матерью сойтись,
Родить детей, что будут мерзки людям,
И стать отца родимого убийцей»[3].

Тогда Эдип решил покинуть Коринф, чтобы не свершилось предсказание. И вот, однажды ему повстречался старик, чья возница стала силой сгонять Эдипа с дороги. Будущий царь Фив не потерпел оскорблений и со всей силы ударил старика дубиной. Тот умер сразу. Теперь Эдип начинает верить в то, что это он убийца Лая:

«Сам на себя обрушивший проклятья!
Я оскверняю ложе мертвеца
Кровавыми руками. Я ль не изверг?»[4].

Иокаста пытается утешить своего мужа, говоря о том, что их сын давно погиб, что она не верит в предсказание богов. Эти богохульные слова вызывают ужас у хора, ведь злая участь непременно настигнет того, кто не чтит богов. И поддавшись влиянию хора Иокаста решает обратиться к Аполлону с мольбой избавить всех от горя. И тут, будто бы в вознаграждение за веру появляется вестник из Коринфа:

«Коринфяне хотят Эдипа сделать
Правителем. Таков их приговор»[5].

[1] Софокл. Трагедии. – М.: Художественная литература. 1988. С. 59.
[2] Там же. С. 62.
[3] Там же. С. 62.
[4] Там же. С. 63.
[5] Там же. С. 67.

Владыка Коринфа Полиб умер, поэтому Эдип должен стать царем. Но Эдип не может вернуться в Коринф, ведь жива еще Меропа, вдова Полиба. Эдип боится исполнения пророчества, но вестник говорит о том, что Эдип не родной сын Полиба и Меропы. Старец забрал его у пастуха, служившего у Лая. Эдип посылает за пастухом, а Иокаста почти безмолвно уходит со сцены. Так кто же Эдип? У него появляется дерзкая мысль:

«Я – сын Судьбы, дарующей нам благо,

И никакой не страшен мне позор.

Вот кто мне мать! А Месяцы – мне братья:

То вознесен я, то низринут ими»[1].

Но вслед этим словам идет страшная развязка. Приходит пастух, который признается в том, что ему было поручено страшное дело: убить царского младенца. Но он не смог отнять у него жизнь. Теперь для Эдипа все ясно: он убийца своего отца и муж своей матери. С горечью он спрашивает у пастуха:

«Но как его [младенца] отдать посмел ты старцу?»[2].

В этих словах чувствуется страшная мука, Эдип предпочел бы смерть, чем быть спасенным. Но сильный ужас охватывает Эдипа, когда он узнает, что это мать приказала умертвить своего младенца. Таким образом, виновен не только Эдип, но и Иокаста, преступно предавшего смерти единственного сына. Иокаста не выдерживает правды и убивает себя в одиночестве. Эдип сам произносит себе приговор:

«Увы мне! Явно все идет к развязке.

О свет! Тебя в последний раз я вижу!

В проклятии рожден я, в браке проклят,

И мною кровь преступно пролита!»[3].

Слова Эдипа хор трактует как недолговечность человеческого счастья. Эдип обрекает себя на страдания, страшнее самой смерти: он ослепляет себя и продолжает жить, отягощенный страшным преступлением. Ничего не осталось от гордости и высокомерия, теперь его беспокоит только одно: участь детей, заклейменных позором рождения. Он униженно просит Креонта позаботиться о них.

В этой трагедии Софокл отражает главную мысль своей философии: то, что предначертано судьбой, обязательно свершится. Ни один смертный не может противостоять воле богов, а за неповиновение непременно настигнет страшная кара. Но поэт строго разделяет зло на вольное и невольное. Эдип совершает невольное зло, он мудр

[1] Софокл. Трагедии. – М.: Художественная литература. 1988. С. 75.
[2] Там же. С. 81.
[3] Там же. С. 81.

и справедлив, он хочет уклониться от предначертанного судьбой, но такая попытка не может увенчаться успехом. Признавая неизбежность судьбы, Софокл все же возвеличивает человека, сумевшего найти в себе внутренние моральные силы для того, чтобы попытаться изменить свою судьбу. Поэт старался подчеркнуть не столько неотвратимость рока, сколько недолговечность человеческого счастья и недостаточность человеческой мудрости. Таким образом, трагедия «Царь Эдип» - это не трагедия рока, а трагедия, в которой хоть и признается зависимость каждого человека от воли богов, также признается и свобода действий человека, совершаемых по необходимости.

Можно говорить о том, что данная трагедия - это трагедия одного героя. Образ Эдипа монументальный и многогранный: он мудр, он осознает свою ответственность за свой народ. Он начинает поиски убийцы, чтобы прекратить страдания и не останавливается даже тогда, когда подозрения пали на него: убийца – сам Эдип. Царь желает знать правду, какой бы она ни была, поэтому он не прекращает расспрашивать пастуха или других героев трагедии. И когда, наконец, все становится ясно, Эдип добровольно наказывает себя, принимая страшную участь. В этом поступке раскрываются моральные убеждения героя, сущность его характера, глубокое убеждение в нравственных законах общества. Даже неосознанное нарушение этих законов с точки зрения Эдипа требует сурового наказания. Поэтому образу Эдипа присущи черты идеального гражданина полиса – осознание нравственного долга перед обществом. Но не все в характере Эдипа вызывает восхищение, Софокл наделяет своего героя противоречивыми качествами: Эдип вспыльчив, своеволен, в порыве гнева груб и резок. Именно его вспыльчивость и несдержанность приводит к трагическому столкновению с Лаем на дороге, его подозрительность приводит к конфликтам с предсказателем Тиресием и Креонтом. Эти черты придают Эдипу некоторое сходство с тираном, однако это сходство является чисто внешним – оно присуще всем, кто имеет власть. Но если тиран – это всегда антинародность и не справедливость, то в образе Эдипа все совсем наоборот – он народный герой, прислушивающийся к людям.

Само действие трагедии можно охарактеризовать как напряженное и динамичное, с каждым актом постепенно раскрывающее характер героя. «Моменты напряжения и ослабления действия чередуются в естественной (по законам необходимости и вероятности) и в то же время искусной, до мельчайших подробностей продуманной, и мастерски построенной последовательности так, что ни на минуту не ослабляют внимание зрителя»[1]. Здесь прослеживается динамичная смена событий и душевного состояния героя, переход от печали к надежде, от надежды к отчаянию, - все это заставляет зрителя видеть

[1] Федоров Н.А. Греческая трагедия. – М.: Издательство Московского университета. 1960.С. 47.

не абстрактный и схематичный образ, а живого человека с его естественной жаждой счастья и добра. Каждому зрителю понятны человеческие страдания Эдипа, поэтому смело можно говорить о глубоком и эмоциональном впечатлении, оставленном трагедией в человеческих сердцах.

Другой не менее известной трагедией Софокла является трагедия «Антигона», написанная около 442 г. до н.э. во время наивысшего подъема афинской демократии. Трагедия названа по имени главного действующего лица Антигоны – дочери царя Эдипа. Действие трагедии начинается в тот момент, когда оканчивается штурм аргосского войска на Фивы. В междоусобном поединке погибли сыновья Эдипа – Этеокл и Полиник. В прологе представлен диалог Антигоны и ее сестры Исмены, в котором зритель узнает, что новый царь Фив Креонт собирается огласить свое решение перед всем народом: Этеокла как защитника родины похоронить со всеми почестями, а Полиника, предателя и изменщика, оставить на растерзание птицам:

«Он Этеокла в землю по обряду
Сокрыл, и тот Аида стал достоин.
Злосчастное же тело Полиника
Он всем через глашатая велит
Не погребать и не рыдать над ним,
Чтоб, не оплакан и земле не предан,
Он сладкой стал добычей хищным птицам»[1].

Антигона решает отвергнуть закон Креонта и совершить погребальный обряд над Полиником. Исмена отвечает сестре нерешительно, она боится ослушаться воли царя, и это еще сильнее подчеркивает решительность Антигоны, ее уверенность в своей правоте:

«А ты, коль хочешь,
Не чти законов, чтимых и богами»[2].

В ответе Исмены явно прослеживается основная тема трагедии – столкновение божественной воли, божественных законов с государственными законами, с волей граждан:

«Всегда бессмертных чтила я, но все же
Я против воли граждан не пойду»[3].

Креонт, узнав о том, что его воля нарушена, требует поймать преступника кем бы он ни был. Вскоре к нему приводят Антигону, ждущую наказания за нарушение закона. Антигона уверена в том, что нарушение запрета – это не грех, ведь только неписанный божественный

[1] Софокл. Трагедии. – М.: Художественная литература. 1988. С. 176.
[2] Там же. С. 177.
[3] Там же. С. 178.

закон важен и священен. Человек против него бессилен. Креонт спрашивает Антигону как она посмела преступить закон, на что Антигона отвечает прямо:

«Не Зевс его мне объявил, не Правда,

Живущая с подземными богами

И людям предписавшая законы.

Не знала я, что твой приказ всесилен

И что посмеет человек нарушить

Закон богов, не писанный, но прочный»[1].

Антигона не сомневается в правильности принятого ею решения. Креонт приказывает заточить Антигону в склеп, где она должна умереть в одиночестве за содеянное. Даже сын Креонта Гемон, который является женихом Антигоны, не смог уговорить отца поменять решение. Гемон призывает Креонта одуматься и послушать голос народа:

«Не государство – где царит один»[2].

Только когда к Креонту приходит прорицатель Тиресий, назвавший вспыльчивость Креонта величайшей глупостью, царь Фив начинает задумываться не совершил ли он страшную ошибку, заточив Антигону в склеп и не похоронив Полиника. Вся сцена разговора Креонта с Тиресием выдержана в напряженном тоне, все реплики отличаются особой резкостью и заносчивостью. Оскорбляя и обвиняя Тиресия в порыве гнева, Креонт все же признает, что прорицатель оказался прав. Он понимает, что нельзя идти наперекор судьбе и воле богов, поэтому спешит скорее исправить содеянное:

«Увы, мне тяжко, но свое решенье

Я отменю: с судьбой нельзя сражаться»[3].

Но уже слишком поздно: Антигона покончила с собой, повесившись в склепе, а рядом с ней Гемон пронзил себя мечом. Узнав о Гибели своего сына, Евредика, жена Креонта, кончает жизнь самоубийством. Креонт винит себя в гибели своей семьи, он остается совершенно одиноким и разбитым. Смирение сменяется отчаянием, а отчаяние – самоуничижением:

«Увы! Увы!

От страха дрожу. Что же грудь мою

Двуострым мечом не пронзил никто?

Я несчастный, увы!

И жестоким сражен я горем!»[4].

---

[1] Софокл. Трагедии. – М.: Художественная литература. 1988. С. 191.
[2] Там же. С. 203.
[3] Там же. С. 217.
[4] Там же. С. 224.

Хор завершает трагедию особыми словами, неким предостережением, что ум человека ведет его как к добру, так и к злу, поэтому необходимо следовать традиционным нормам:

«Мудрость – высшее благо для нас,

И гневить божество не дозволено.

Гордецов горделивая речь

Отомщает им грозным ударом,

Их самих поразив,

И под старость их мудрости учит»[1].

Действие трагедии построено на конфликте Антигоны и Креонта, олицетворяющих два противоположных образа: Креонт – тиран, представляющий силу государства, часто не считающуюся с голосом народа, Антигона – олицетворение общественной морали, невозможной без почитания божественных законов. Если вспомнить образ тирана, представленного Эсхилом, например, в «Прикованном Прометее», то, конечно, образ тирана Креонта в данной трагедии в корне отличается. Креонт по-своему честен, для него не существует личных симпатий или антипатий, он действует в своем представлении во благо государства. Он преследует всякий подкуп, упрекая в этом стража и прорицателя Тиресия. Здесь выражается отношение Софокла, считавшего, что всласть денег губит греческий полис. И Креонт принимает любые меры против тех, кто губит государство. Также Креонт считает, что государство – это он сам. Он заносчив и высокомерен, он переоценивает свои заслуги, считая себя выше народа. Он нарушает древние традиции, которые являются священными для народа, тем самым обрекая себя к краху.

Антигона, чувствуя свою правоту, бросает вызов Креонту. Ее монолог перед казнью – является высшей точкой напряжения в сцене с Креонтом:

«Когда была б я мать

Или жена и видела истлевший

Прах мужа своего, я против граждан

Не шла бы. Почему так рассуждаю?

Нашла бы я себе другого мужа,

Он мне принес бы новое дитя;

Но если мать с отцом в Аид сокрылись,

Уж никогда не народится брат»[2].

В душе Антигоны бушует ветер, но более всего Антигона сожалеет о том, что она умрет никем не оплаканная, ей больше не быть ни женой, ни матерью. Конечно, Софокл в гибели

[1] Софокл. Трагедии. – М.: Художественная литература. 1988. С 226.

[2] Там же. С. 210.

Антигоны олицетворяет возмездие за отцовский грех, могущество рока необратимо. Однако Софокл представляет человека совсем не ничтожным существом, а наоборот, существом умным, способным творить великие дела. Но перед смертью и волей богов никто не устоит. В образе Антигоны гармонично сливается личное и общественное, при этом Антигона – это не абстрактное воплощение гражданской нравственности, а настоящий, живой человек. Антигона идет на смерть добровольно, хотя ей горестно от того, что ее жизнь закончится так и не успев начаться. Но все же, несмотря на свою гибель, Антигона оказывается победительницей: «Это победа традиционных принципов морали города-государства над индивидуализмом, пытающимся подорвать значение священных для гражданина полиса принципов»[1].

Все герои трагедии – «люди с ярко выраженной индивидуальностью, и поведение их всецело обусловлено их личными качествами»[2]. Поэтому движущей силой трагедии смело можно назвать человеческие характеры. Образ главой героини выходит далеко за рамки ее эпохи. Этот образ, способный пожертвовать собой ради собственных убеждений, воплощающий идеал гражданина, не утратил своей моральной и эмоциональной силы и в наши дни.

Таким образом, Софокл сумел выработать свой особый художественный стиль, отличающий его от других авторов. Его образы глубоко человечны, духовная жизнь персонажей гораздо более богата, чем у Эсхила. Софокл показывает переживания своих персонажей и различные стороны их характеров. Он создает более сложные и дифференцированные образы, отказавшись от грандиозных и элементарных форм. Для него характерно контрастное противопоставление своих персонажей, которое чаще всего выражается в речах, или как это характеризует филолог Тронский И.М.: «состязание в речах». Такое «состязание» можно увидеть во многих трагедиях Софокла, например, в «Антигоне» - между Креонтом и Антигоной, также в «Царе Эдипе» - между Эдипом и Тиресием. Трагедии Софокла отличаются особой точностью драматической композиции: начало трагедии – экспозиционные сцены, которые разъясняют исходное положение и вырабатывают план поведения героев. В ходе действия персонажи встречаются с различными препятствиями, а в последствии происходит переломный момент, за которым наступает катастрофа, приводящая к развязке. Во всем этом Софокл подразумевает скрытое действие божественных сил, управляющих миром. Поэтому в изображенном Софокле конфликте победа всегда принадлежит общественной морали. Создавая своих героев, поэт

[1] Федоров Н.А. Греческая трагедия. – М.: Издательство Московского университета. 1960. С. 41.

[2] Тронский И.М. История античной литературы: Учеб. для ун-тов и пед. ин-тов. – 5-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 1988. С. 128.

опирался на лучшие демократические традиции греческого народа. Благодаря творчеству Софокла греческая трагедия обрела свою классическую форму.

1.2.3. Проблема страдающей личности у Еврипида

Творчество Еврипида принято соотносить с третьим поколением афинских трагиков. О жизни поэта известно немного, его драматургическая деятельность развивалась параллельно с творчеством Софокла, однако, мышление и творческий подход поэтов были диаметрально противоположными друг другу. Еврипид родился в 480 г. до н.э., написал около 90 произведений, из которых сохранилось восемнадцать. Известно, что поэт свыше двадцати раз выступал на поэтических соревнованиях, однако первые места занимал всего около 5 раз. Это было связано с тем, что драматургические новшества Еврипида вызывали резкое осуждение со стороны консервативной части греческого общества. Но в период разложения полиса и в эллинистическую эпоху Еврипид стал одним из любимых трагиков в Греции.

В своих трагедиях, написанных между 431 г. и 406 г. до н.э., Еврипид охватывает один из самых напряженных периодов в истории классической Греции, с особой чуткостью реагируя на различные проявления афинской внешней политики, на проблемы морали и нравственности, возникающих перед его современниками. Почти каждая трагедия поэта свидетельствует о его мучительных поисках и раздумьях, так и не завершившихся обретением истины. В основу своих произведений Еврипид вкладывает известные мифы и сказания, уже получивших свое широкое распространение благодаря творчеству Эсхила и Софокла. Однако Еврипид по – новому трактует миф, он заново осмысляет божественное вмешательство и смысл человеческого существования. Новый подход позволяет разработать поэту оригинальные средства художественной выразительности, в корне отличающиеся от первоначальной сущности героической трагедии Эсхила и Софокла. Еврипид сознательно отходит в своих трагедиях от традиционного изложения мифа, чтобы сконцентрировать все внимание на внутренних переживаниях героев, он изображает людей с их внутренними порывами, влечениями и страстями. Так, изображая традиционных богов Олимпа, Еврипид подчеркивает их капризы, низменные страдания, жестокость по отношению к людям. Но отрицать народную религию в условиях афинского театра было невозможно, поэтому Еврипид ограничивается намеками и выражением сомнения: «Его

трагедии зачастую построены таким образом, что внешний ход действия приводит как будто к торжеству богов, но зрителю внушается сомнение в их нравственной правоте»[1].

«В творениях Еврипида древнегреческая драма, несомненно, достигла вершины трагизма, глубочайшего пафоса и проникновеннейшей человечности»[2]. Так, особым средством выражения человеческих чувств становятся вокальные партии – сольные и дуэты. Поэт часто комбинирует монодии (сольные вокальные партии) с монологами, представленными в ямбах, тем самым показывает как лирические излияния героя, так и процесс его размышлений. Еврипид в значительной степени сокращает партии хора, хор часто присоединяется к самому действию, однако «… от хора, разумеется, нельзя ожидать близкой заинтересованности или горячего участия в судьбе незнакомых ему героев, как это имело место у персидских старейшин в «Персах» Эсхила или фиванских граждан в «Царе Эдипе»[3]. Также необходимо отметить мастерство Еврипида в построении диалогов: герои обмениваются живыми, близкими к разговорной речи, но не теряющие драматического напряжения репликами. Диалог отражает колебания героев, их размышления, часто строясь на агонистическом принципе: двое персонажей сталкиваются во взглядах, красноречиво и динамично отстаивая свою позицию.

Большое внимание поэт уделяет вопросам семьи. В традиционном греческом полисе женщина была почти затворницей, во время разложения полиса и с ростом индивидуалистических тенденций это бремя стало ощущаться наиболее остро. Многие персонажи Еврипида часто размышляют о том, стоит ли вообще вступать в брак и иметь детей, т.е. можно отметить критику системы греческого брака в произведениях поэта. Часто женщины в его трагедиях жалуются на свое подчиненное и замкнутое положение в браке, что решение о замужестве принимаются вовсе не самими героинями, а их родителями, а уйти от неверного мужа было невозможно («Медея»). Но также в своих трагедиях Еврипид создает новый для греческой литературы образ – образ жены как подруги мужа, готовой разделить с ним радость и печаль.

К числу лучших трагедий Еврипида принадлежит трагедия «Медея», поставленная на афинской сцене в 431 г. до н.э. В основу этой трагедии был положен миф о Медее, предавшей своих родных ради любви к греческому герою. Царь Пелий послал своего племянника Ясона в Колхиду за золотым руном, надеясь, что он погибнет в этом путешествии. Медея – дочь колхидского царя, внучка Гелиоса, страстно влюбилась в Ясона

[1] Тронский И.М. История античной литературы: Учеб. для ун-тов и пед. ин-тов. – 5-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 1988. С. 140.

[2] Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. С. 567.

[3] Там же. С. 589.

и помогла ему добыть золотое руно: она усыпила с помощью своих волшебных чар дракона, стерегущего шкуру золотого барана. Затем Медея бежала с Ясоном из родного дома, но в погоню за ними отправился брат Медеи Ансирт, однако она убила его, чтобы спасти своего будущего мужа. Прибыв в Фессалию, в Иолк, где правит Пелий, отнявший власть и богатство у Ясона, Медея убивает и его с помощью своих чар, чтобы помочь любимому. Но Ясону не удается стать царем, и он вместе с Медеей вынужден бежать в Коринф, где они стали жить изгнанниками.

В трагедии Еврипида Медея изображается не волшебницей, а гордой и смелой женщиной, способной на все ради своей любви. Действие трагедии начинается в Коринфе, через несколько лет после бегства из Иолка. Медея узнает, что ее любимый муж Ясон изменяет ей и готов бросить ее с двумя детьми, женившись на дочери коринфского царя Креонта. В прологе зритель знакомиться со старой кормилицей, которая повествует о душевном состоянии Медеи, ярость и гнев которой разгорается с каждым днем все больше и больше:

«И на ложе,
От пищи отказавшись, ночь и день
Отдавши мукам тело, сердцу таять
В слезах дает царица с той поры,
Как злая весть обиды поселилась
В ее душе»[1].

Из-за сцены доносятся стоны и проклятия Медеи, внушающие окружающим ее людям опасения за жизнь детей и самой владычицы:

«О, горе! О, муки! О, муки и вы,
Бессильные стоны! Вы, дети…
О, будьте ж вы прокляты вместе
С отцом, который родил вас!
Весь дом наш погибни!»[2].

Медея пожертвовала всем ради Ясона, она последовала за ним в незнакомый край, где у нее нет ни близких, ни родных, ни друзей. Героиня осознает, что для греков она чужая. Далее Медея произносит перед хором коринфянок речь о том, что вся жизнь женщины – это жизнь рабы. Здесь отражаются взгляды Еврипида на тяжелое положение женщины в греческом полисе:

«Да, между тех, кто дышит и кто мыслит,

[1] Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. С. 63.
[2] Там же. С. 67.

Нас, женщин, нет несчастней. За мужей

Мы платим - и не дешево. А купишь,

Так он тебе хозяин, а не раб»[1].

Сколько мук и горя Медея перенесла ради любимого мужа, а теперь, когда он предал ее, она оскорблена до глубины души. Боясь мести Медеи, Креонт, царь Коринфа, решает изгнать Медею с детьми из города, чтобы ничто не помешало браку его дочери с Ясоном. Медее удается уговорить Креонта дать ей день на поиски нового пристанища, и в это время у нее рождается страшный план мести:

«О да! Темно на небе…

Но на этом

Не кончилось! Не думайте: еще

И молодым счастливцам будет искус,

И свату их довольно горя…»[2].

Уверенности в свершении задуманного плана прибавляет и разговоров с Ясоном, который пытается оправдать себя и свои поступки, говоря о том, что женится ради нее и детей, чтобы в будущем обеспечить им лучшую жизнь. Но ярость Медеи растет с каждым его словом:

«О низкий… о негодный… я не знаю,

Как выразить сильнее языком,

Что ты не муж, не воин, - хуже, злее

Нельзя уж быть, чем ты для нас…»[3].

Медея понимает, что если бы Ясон хотел счастья своим детям, он бы не согласился отправить их в изгнание. Ясон заботиться лишь о своем положении, ведь новый брак принесет ему власть и богатство. Таким образом, Медея решает отомстить мужу самым страшным способом: убить молодую невесту и ее отца, а затем и своих детей, чтобы жизнь Ясона потеряла всякий смысл. Медея ослеплена своей страстной злобой, с помощью своих детей она передает невесте подарок – отравленные пеплос и диадему. Царевна принимает подарки, надевает пеплос и диадему, и тут же ее охватывает жаркое пламя. На крики своей дочери прибегает Креонт, он обнимает ее мертвое тело и вскоре сам погибает в страшных мучениях. Впав в безумство, Медея радуется содеянному, но осталось совершить самое страшное убийство. Еврипид с глубоким психологизмом передал душевные мучения матери, которая принимает решение погубить невинных детей. Этот мучительный

[1] Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. С. 72.
[2] Там же. С. 77.
[3] Там же. С. 81.

внутренний конфликт, раздирающий душу Медеи, Еврипид мастерски отразил в ее монологе, который по – праву считается шедевром мировой литературы. Сначала Медея говорит о своем изгнании, что дети больше не увидят ее:

«О дети, дети! Есть у вас и город

Теперь, и дом, - там поселитесь вы

Без матери несчастной… навсегда…

А я уйду в изгнание…»[1].

Но внезапно меняет свое решение, говоря о своих врагах: «А враги? Смеяться им я волю дам, и руки их выпустят… без казни?»[2]. Бушующая ярость затмевает любовь к детям, в эту секунду Медея хочет лишь мести:

«Не найду решимости?

О стыд, о униженье!

Бояться слов, рожденных слабым сердцем…

Ступайте в дом, вы, дети, и кому

Присутствовать при этой жертве совесть

Его не позволяет, может тоже

Уйти… Моя рука уже не дрогнет…»[3].

Но видя лица детей, перед зрителем снова появляется бедная мать, которая сама себя убеждает отринуть ужасное решение:

«Ты, сердце, это сделаешь?.. О нет,

Оставь детей, несчастная, в изгнанье

Они усладой будут»[4].

И снова мучительная мысль о мести посещает Медею, буря ревности и злости охватывают ее, и зритель слышит окончательное решение убить своих детей:

«Уходите,

Скорее уходите…

Силы нет

Глядеть на вас. Раздавлена я мукой…

На что дерзаю, вижу… Только гнев

Сильней меня, и нет для рода смертных

Свирепей и усердней плача…»[5].

---

[1] Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. С. 107.
[2] Там же. С. 107.
[3] Там же. С. 107.
[4] Там же. С. 108.
[5] Там же. С. 108.

Узнав о том, что совершила Медея, Ясон испытывает все чувства сразу: гнев, сожаление, злость, опустошенность. Он не может прикоснуться к своим убитым детям и это уничтожает его изнутри. Развязка трагедии дана согласно мифу: убив своих детей, Медея улетает с их трупами на колеснице Гелиоса. Такой концовкой Еврипид показывает, что торжество мрачных сил, овладевших Медеей, настолько пагубно и ужасно, что способно превратить ее в демоническое существо.

В центре этой трагедии образ Медеи, женщины с невероятно волевым характером и сильными чувствами, способной страстно любить и так же страстно ненавидеть. Трагедия Медеи – это трагедия обманутой любви. Образ героини по-истине сложен и многолик. Поэт не скрывает темную сторону Медеи, он мастерски показывает борьбу чувств и внутренний диссонанс. Любовь для нее – сакральное чувство, вызывающее могущество душевных сил и благородство. Предать это светлое чувство способен только низкий человек, каким для Медеи и стал Ясон. Месть – вот единственный способ отплатить мужу за причиненную боль. Но мщение Ясону дается нелегко, этапы принятия решения мести Еврипид передал с глубочайшим психологизмом, ведь Медея причиняет боль не только неверному мужу, но и самой себе. Решиться на ужасный поступок - убить своих детей – значит совершить непозволительное, безрассудное. Борьба противоположных чувств в героине олицетворяет мучительную душевную драму, зритель до последнего не знает, отважиться ли Медея на этот зверский шаг. Она несколько раз меняет свое решение, до того момента, пока не услышала глас разъяренной толпы, грозящий расправой ей и ее детям. Тогда Медея сама убивает маленьких детей, не давая это сделать чужим рукам.

Интересно то, что сам Еврипид воздерживается от окончательного суждения, предоставляя вынести приговор самому зрителю. Это связано с тем, что у поэта нет совершенно определенного отношения к Медее, он не осуждает ее, но и не одобряет ее поступков. Еврипид не стремится показать идеал добродетели или мерзость порока, для него важнее изобразить человеческую личность во всей ее сложности и противоречивости: «Впервые в античной трагедии зритель увидел углубленное изображение психологии человека, его душевного мира»[1]. Еврипид изобразил человеческую страсть, способную взять верх над родственными узами, разрушающую личность изнутри.

Образу Медее противопоставлен образ Ясона, мифологического героя, предводителя похода аргонавтов. Но Еврипид переосмысливает этот образ, наделяя его черствостью, расчетливостью и лживостью. Герой мифов превращается в ничтожного, жалкого человека без сердца, в котором больше не узнается мифический богатырь. Ясон обеспокоен только

[1] Федоров Н.А. Греческая трагедия. – М.: Издательство Московского университета. 1960.С. 54.

собственным благополучием и счастьем, он предает свою семью, обесценивая самые важные и сакральные узы. Ему не дано понять горе Медеи, ведь он уверен в своей правоте, он считает, что предложенные им деньги окупят причиненные ей страдания. Однако Ясон не избегает наказания, его жизнь рушится мгновенно, превращаясь в ничто.

Таким образом, изображая один из ключевых конфликтов трагедии – конфликт между Медеей и Ясоном, Еврипид искусно отразил развитие характеров каждого из главных героев. Образ Ясона на протяжении всей трагедии не вызывает симпатии, Еврипид четко дает понять, что для героя важно только собственное счастье. Но за лицемерие, горделивость и предательство Ясон поплатился сполна: в конце перед зрителем предстает образ жалкого и ничтожного человека. В начале трагедии Медея предстает перед зрителем в образе жертвы, обманутой и покинутой любимым мужем, но, имея неукротимый дух и необузданный темперамент, образ жертвы сменяется на образ жестокой и гордой женщины, выбравшей месть главным орудием в становлении собственной справедливости. Образ Медеи свидетельствует о разрыве с традицией греческой трагедии, в нем отражается стремление Еврипида создать особый, цельный нрав, с бушующими страстями и чувствами.

Продолжая размышления о мифологических воззрениях Еврипида, стоит рассмотреть трагедию «Геракл». Данное произведение относится к позднему творчеству поэта, поэтому в нем сильнее заметен момент зависимости человека от переломов судьбы, от воли рока и игры случая. Часто герои в таких трагедиях являются пассивными страдальцами, и Геракл – не исключение. Как известно, Геракл – великий греческий герой, совершивший двенадцать подвигов, тем самым увековечив свое имя в истории. Согласно мифу, Геракл, будучи еще молодым человеком, убивает своих маленьких детей, пребывая в безумном состоянии, которое на него навлекла Гера. За это Зевс отдал его в услужение микенскому царю Еврисфею, трусливому и жалкому человеку, для которого Геракл и совершил все свои подвиги. Но Еврипид существенно трансформировал миф, изменив последовательность событий. Действие трагедии происходит после того, как Геракл совершил свой последний, наитруднейший подвиг – нисхождение в царство Аида за трехглавым псом Цербером. В прологе зритель наблюдает за диалогом между Амфитрионом – земным отцом Геракла и Мегарой – женой Геракла. Их семью собирается убить тиран, захвативший власть в Фивах, безжалостный Лик:

«Мы, родичи Креонтовы, конечно,
В опале: новый царь замыслил кровью
Его детей смыть пролитую кровь…
Пока отца земные недра кроют,
Он ищет погубить его вдову

И сыновей, чтоб, возмужав, за деда

Не стали мстить…»[1].

Никаких известий о Геракле нет, все думают, что герой погиб в подземном царстве. Некому защитить семью Геракла, даже боги не отвечают на молитвы несчастных скитальцев. Придя со своей свитой, тиран Лик, требует не медлить с расправой над детьми, но Мегара сумела уговорить его отсрочить расправу, чтобы в последний раз зайти с детьми в отчий дом и нарядить их перед смертью. После того, как дети были одеты, Мегара и Амфитрион приготовились к страшной участи, но внезапно, в последнюю минуту перед смертью, появляется Геракл, спасший свою семью от страшной расправы. Не зная о возвращении героя, подлый Лик был убит, и на этой счастливой ноте заканчивается первая смысловая часть трагедии:

«Друзья! Умолкли стоны, и тиран

Убит, восславим же свободу!»[2].

Вторая смысловая часть начинается с раскатов грома, грозная Гера послала страшную участь для Геракла. Появляются Ирида, божья посланница, и Лисса, богиня безумия, чтобы лишить героя рассудка:

«Угодно Гере, чтоб обиду, ей

Гераклом нанесенную, он кровью

Своих детей сегодня заплатил»[3].

Впав в слепое безумство, Геракл убивает свою жену и детей, думая, что сражается со своими врагами. Спустившаяся с небес Паллада прекращает буйство героя, погрузив его в тяжелый сон. Но, проснувшись, Геракл осознает, что натворил и не может найти сил пережить это страшное несчастье:

«Я это слушаю, и я еще живу?

Ждет счастия детоубийца, видно!

Зачем с утеса в море не спрыгну я,

Чего я медлю в сердце меч вонзить,

Как следует судье и мстителю?»[4].

На помощь Гераклу приходит афинский царь Тесей, верный друг героя. Он помогает ему вытерпеть муки страданий и отказаться от мысли о самоубийстве. Тесей призывает Геракла не поддаваться слезам и горю, он говорит о мужестве и стойкости в тяжелые времена. Тесей предлагает герою поехать с ним в Афины, чтобы вместе справиться с бедой:

---

[1] Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. С. 386.
[2] Там же. С. 414.
[3] Там же. С. 416.
[4] Там же. С. 432.

«За помощь мужу славному в несчастье,

Позволь и личный долг мне уплатить:

Надежный друг теперь Гераклу нужен»[1].

Геракл принимает помощь друга, наказывая отцу похоронить со всеми почестями жену и детей.

Как уже было сказано выше, Еврипид не мог в своих произведениях прямо демонстрировать отношение к классической мифологии, т.к. афинское правительство не разрешило бы постановку таких трагедий. Поэтому греческий трагик часто изображал богов с отрицательных сторон, приписывая им человеческие грехи и ошибки. Так, Зевса-верховного бога, Еврипид в этой трагедии изображает глухим к молитвам добрых людей, безучастным к их жизням. Земной отец Геракла, Амфитрион, возмущен тем, что Зевс, вступивший в связь с его женой Алкменой и породивший Геракла, ничего не делает для спасения сына и его семьи:

«О Зевс! И это ты к моей жене

Всходил на ложе, и отцом Геракла

Тебя я звал – ты не был другом нам!

Неужто ж олимпийца пристыдить

Придется человеку!»[2].

Также злой и мстительной перед зрителями предстает Гера, божественная жена Зевса, желающая причинить вред Гераклу. Ненависть Геры настолько сильна, что ей все равно на жизни невинных людей, главное отомстить Гераклу за то, что он рожден Зевсом:

«Пусть ноги

Танцуют танец сумасшедший, мозг

Его горит от бешеных желаний

Детоубийцы: разнуздай его,

Заставь своей рукой в пасть жадной смерти

Толкать детей цветущих»[3].

После убийства своей семьи, к Гераклу возвращается рассудок, он понимает, что совершенное им зло нельзя искупить, и, виня в своем безумстве Геру, проклинает ее:

«И это – бог… Молиться могут ей…

Из ревности к какой-то смертной, мужа

Красой привлекшей, мстит она тому,

[1] Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. С. 441.
[2] Там же. С. 396.
[3] Там же. С. 416.

Кто эллинам оградой был, спасал их;

И чью ж вину он должен искупать?»[1].

Если в начале трагедии Геракл предстает перед зрителем могучим богатырем, преодолевшим множество испытаний, то во-второй части произведения зритель уже видит сломленного человека, неспособного противостоять божественной воле. Но Еврипид не мог завершить свою трагедию слабостью героя, ему необходимо было продемонстрировать внутреннюю силу человека, способного не поддаться обрушившимся на него несчастьям. Благодаря помощи Тесея, подоспевшего на выручку другу, Геракл преодолевает мысль о самоубийстве, ведь «… истинное величие человека состоит в том, чтобы перенести испытания, а не сгибаться под их тяжестью; ужасное преступление он совершил по воле Геры и не должен расплачиваться за него своей жизнью»[2]. Именно страдание, по мнению Еврипида, учит человека делать различие между собственной виной и вмешательством извне: Геракл не снимает с себя ответственность за пролитую кровь, но и понимает, что продолжая жить, он совершает человеческий подвиг, достойный героя. Покончить с собой означало бы поддаться малодушию, а решение сохранить свою жизнь бросает неблагоприятный отсвет на Геру, истинную виновницу страданий.

Подводя итог, стоит сказать о том, что Еврипид существенно отошел от принципов классической трагедии Эсхила и Софокла, тем самым знаменуя конец античной героической драмы. Огромное влияние творчество Еврипида оказало на последующее развитие художественной литературы античного мира, где рухнули иллюзии полисной нравственности и божественной справедливости. Большая заслуга Еврипида в том, что он достаточно разносторонне и глубоко изображал страдающего и борющегося человека, утверждающего в этой нелегкой борьбе и страдании свою человеческую сущность. Развитие индивидуалистических тенденций, пристальное внимание к человеку, привели к значительному усилению роли актера, к усилению драматического элемента и, следовательно, к сокращению роли хора. Поэт в своих произведениях ставил ряд важных вопросов своего времени: о долге, о человеческом счастье, о любви, о роли государства и его законов. Еврипид сознательно показывал то, что человеку свойственно ошибаться, без этих ошибок не было бы внутреннего развития личности, и на примере своих персонажей воспитывал зрителей. Поэт показывал не традиционные мифологические образы, а яркие, индивидуальные характеры, в которых отражалась сущность греческой жизни того

[1] Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. С. 440.

[2] Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. С. 581.

времени. Многие трагедии Еврипида до сих пор читаются с огромным интересом, давая богатый материал для размышления современному человеку.

1.3. Трагическое как важный элемент современной культуры

В основе драматического искусства лежит эстетическое понятие трагического, связанное с драматическим переживанием человека конфликта с силами, угрожающими его жизни и приводящими к уничтожению важных духовных ценностей. Трагическое олицетворяет переломный, напряженный момент человеческого существования. Первая систематически развитая концепция трагического была предложена Аристотелем в «Поэтике», где он дал определение трагедии (см. гл.1 п.1.1). Понятие трагедии неразрывно связано с катарсисом - одной из самых значимых функций трагедии, которое Аристотель называет «очищением»[1]. Аристотель выявил формулу «очищения» человеческой души: подражание-страх-сострадание-наслаждение. Катарсис предполагал последовательное взаимодействие этих элементов. Существует множество разнообразных теорий, раскрывающих смысл понятия «катарсис». Подробно эти теории были изложены советским филологом Ф. Петровским в статье «Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве». Самыми интересными и распространенными являются: медицинская теория «возбуждения», предложенная Я. Бернайсом и толкование катарсиса И. Гете. Также будут рассмотрены: структурное понимание катарсиса, катарсис как интеллектуальное потрясение и трактовка катарсиса Г. Лукачом.

Бернайс говорит о том, что «очищение от аффектов сострадания и страха благодаря трагическому представлению является результатом естественной реакции, возникающей в душе театрального зрителя как следствие искусственно усиленных и как бы разогретых восприятием трагедии соответствующих чувствований, с которыми (или близкими к ним) этот посетитель входит в театр, причем реакция эта как бы смывает указанные аффекты и тем самым доставляет специфическое чувство удовлетворения, - то самое чувство, которое, между прочим, получается при разрешении горя в слезах»[2]. Но данная теория, хоть и является достаточно обоснованной, все же не в полной степени может объяснить, что именно Аристотель имел в виду под «очищением». И. Гете предложил свой перевод 6 главы «Поэтики» Аристотеля, где вполне ясно и обосновано определяет значение очищающей функции трагедии: «Трагедия есть воссоздание значительного и законченного действия, имеющего известную длительность и излагаемого приятным слогом, и притом несколькими

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. Сопровождающая статья В.Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. С. 154.

[2] Петровский Ф.А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве /Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. С. 31.

лицами, играющими каждый свою роль, а не одним лицом, в форме повествования: свое воздействие она заканчивает только после длительного чередования страха и сострадания – примирением этих страстей»[1]. Таким образом, когда трагедия исчерпывает средства, вызывающие страх и сострадание зрителей, она должна завершить действие гармоническим примирением этих страстей. Катарсис – это умиротворяющая завершенность. Дж. Илс предлагает структурную интерпретацию катарсиса, согласно которой катарсис – это структурный элемент драматического действия, т.е. «катарсис становится процессом очищения самого трагического действия»[2]. В качестве примера для рассмотрения можно взять образ Эдипа из трагедии «Царь Эдип» Софокла. Действительно, когда Эдип предстает перед зрителем с окровавленными руками, ему достаточно трудно сопереживать, но мотивы главного героя по своей сути не являются «грязными», хотя он и участвует в преступлении. Здесь срабатывает элемент «узнавания»[3], когда герой начинает осознавать, что он совершил и сокрушаться о содеянном. Зритель, видя скорбь и раскаяние главного героя, верит в чистоту его мотивов, что и приводит к истинному состраданию. В этом и состоит суть трагического «очищения» по Дж. Илсу, когда катарсис связан с происходящим на сцене, а не с душевными переживаниями зрителей, хотя последние, конечно, учитывает. Л. Голден предложил интерпретацию катарсиса как интеллектуального потрясения, основываясь на высказываниях Аристотеля о том, что искусство поэзии имеет в своей основе две причины: склонность людей к подражанию и получение удовольствия от этого. Удовольствие же, согласно Л. Голдену, мы получаем благодаря интеллектуальному процессу познавания, научения, «усматривая универсальные законы в единичных действиях театральной постановки»[4]. Венгерский философ Георг Лукач относил понятие «катарсис» к эстетической категории: «Если не возникает близкого сродства между героем и его роком, то неизбежно не происходит и глубочайшего трагического потрясения. Трагическое, как часто было в истории, искажается, превращается в бессмысленный ужас или опошляется до обыденной сентиментальности. Ясно, что эстетическое – а также неотделимое от него этическое и социальное – значение трагедии состоит именно в той правде жизни, которую, очищая и возвышая, отражает искусство. Отсюда следует, что индивид предельными испытаниями доказывает подлинность своей личности. Вот почему трагедия рождает наиболее ярко выраженную форму катарсиса»[5]. По мнению Г. Лукача,

[1] Гете И.-В. Собрание сочинений в тринадцати томах. – М.: Гослитиздат, т. 10, 1937. С. 686.

[2] Санженаков А.А. Античный театр в свете понятия «катарсис». Вестник Томского государственного университета. 2018. №427. С. 92.

[3] Аристотель. Риторика. Поэтика. Сопровождающая статья В.Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. С. 162.

[4] Санженаков А.А. Античный театр в свете понятия «катарсис». Вестник Томского государственного университета. 2018. №427. С. 93.

[5] Лукач Г. Своеобразие эстетического. М., 1986. Т. 2. С. 428.

понятие «катарсис» пришло не из искусства в жизнь, а из жизни в искусство. Поэтому катарсис – это, в первую очередь, инструмент для регулирования взаимоотношений между нравственным и эстетическим, содержащимся внутри произведений искусства.

Все же, без целостного понимания «Поэтики» достаточно трудно дать полное определение понятию «катарсис». Аристотель придавал искусству глубокое общественное значение, понимал важность «трагического очищения» для греческого народа. Поэты должны воспроизводить действительность не документально, а посредством анализа отдельных явлений. Если определенное явление способно вызвать страх или сострадание, то осмысление этого явления должно привести к «очищению» чувств от бессознательной первоосновы и к раскрытию глубоких корней действительности, заставивших человека задуматься о своей жизни и над законами своего существования.

Другой не менее важной функцией трагического театра является воспитательная функция. Многие исследователи отмечали, что механизм воспитания добродетельных наклонностей у зрителя от просмотра театральной постановки весьма неясен. Однако нельзя отрицать эмоционального включения зрителя в действие, происходящее на сцене, поэтому также не стоит отрицать нравственное воздействия на зрителя в широком смысле этого слова. Аристотель отмечает, что зритель может испытывать страх или сострадание только если актер (характер) не будет слишком отличаться от самого зрителя, от среднестатистического человека, т.е., чтобы сочувствовать актерам драмы, зритель должен видеть в них себя. Тогда возникающие страх и сострадание у зрителя являются страхом за себя и состраданием к себе, все несчастья героя зритель перекладывает на себя. В этом, помимо катарсиса, проявляется и воспитательная функция. Зритель научается воспринимать трудности в реальной жизни, он будто подготавливается к ним, переживая похожее в театре: «Естественное погружение в события трагического действия и не менее естественное усматривание в этих событиях универсального содержания позволяют зрителям посмотреть на себя не как на индивида с частным набором функций и характеристик, но как на представителя рода человеческого, как на потенцию, в которой заложено множество вариантов развития»[1]. Таким образом, подобное явление приводит к развитию у зрителя абстрактного мышления, к расширению внутренних духовных границ.

На сегодняшний день понятие трагического не утрачивает своей актуальности: в ситуации непрекращающихся войн и социальных катаклизмов, человек в полной мере ощущает на себе тяжкий груз окружающих проблем, которые не могут быть решены в одночасье. Складывается ощущение, что по мере развития цивилизации, человечество не

[1] Санженаков А.А. Античный театр в свете понятия «катарсис». Вестник Томского государственного университета. 2018. №427. С. 94.

избавляется от гнетущих проблем, а наоборот, приобретает новые. Расовая ненависть, социальные фобии, терроризм, природные катастрофы заставляют смотреть на мир в трагическом ключе. Может сложиться мнение, что современный человек, привыкший к подобной безвыходной ситуации, к катастрофам и бедствиям сегодняшних дней, теряет чувство трагического. Однако данное мнение ложно. «В любую эпоху трагическое означало осознание и переживание человеком конфликта с силами, которые угрожают его существованию и приводят к гибели важных духовных ценностей»[1]. Современное восприятие трагического трансформируется, оно существенно отличается от того, что лежало в основе греческой трагедии. Через искусство человек пытается адаптироваться к новой социальной и культурной реальности, а главным средством адаптации становится ирония. Для современного человека ирония – это единственный способ интеллектуальной изоляции и защиты от негативного окружающего воздействия. Именно ирония смягчает трагические переживания и страдания человека, поэтому можно говорить о тесной связи трагического катарсиса с катарсисом комическим, предполагающим внутреннее очищение и излечение с помощью смеха, иронии. Так, в Коаленовском трактате, датируемом 1 в. до н.э., выражена попытка применить рассуждения Аристотеля к области комического: «Комедия есть подражание действию смешному и невиличественному, имеющему определенный объем, при помощи украшенной речи, причем различные виды украшений особо даются в разных частях пьесы; подражание посредством действующих лиц, а не рассказу; благодаря удовольствию и смеху, совершающему очищение подобных аффектов. Его матерью является смех»[2]. Таким образом, комедия, подобно трагедии, также вызывает сильные эмоции и «очищает» человека, но вместо аффектов страха и сострадания, она использует удовольствие и смех.

По мнению доктора философских наук В.П. Шестакова в современной массовой культуре можно обнаружить элементы из четырехчленной формулы катарсиса Аристотеля: подражание-страх-сострадание-наслаждение. Несомненно, массовая культура способна к мимезису, подражанию, также в ней существуют отдельные жанры, основанные на страхе (фильмы ужасов, компьютерные хоррор-игры и т.д.), массовая культура способна к состраданию (мелодраматические фильмы), и, конечно, она ориентируется на наслаждение. Исходя из этого, массовая культура вполне соответствует аристотелевскому описанию катарсиса, «…более того, она сама [массовая культура] постоянно стремится к катарсису, понимая под ним терапевтическое воздействие искусства и mass media на психику

[1] Шестаков В.П. Предисловие // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. С. 6.

[2] Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 76.

человека»[1]. Однако, Аристотель понимал под катарсисом целостный процесс, в котором важен каждый элемент, в то время как в массовой культуре часто уделяется внимание одному конкретному процессу, например, наслаждению. Такая популярность понятия «катарсис» в широком культурном пространстве связана с тем, что «массовая культура стремится адаптировать язык классической культуры, найти в прошлом теоретическое и практическое обоснование своим мифологем. Катарсис в его современной интерпретации относится к одной из таких мифологем. Культура, в том числе и массовая, строится из того подобного материала, которых находят на культурных каменоломнях прошлого»[2]. Таким образом, важно понимать, что с одной стороны, массовая культура нивелирует категорию героического до бытового уровня, сводя сострадание к бытовым ощущениям, а с другой стороны, она превращает трагедию, конфликты и противостояния в зрелища (голливудские кинокартины на античный сюжет).

В XXI веке трагедия и катарсис все еще остаются актуальными, хотя и предстают в совершенно иной форме, нежели чем в искусстве прошлого: «Понятие «трагедия» сегодня прочно сошло со сцены в жизнь»[3]. У современных людей трагическое ощущение обыденной жизни сосредоточено на физическом уровне, нежели на отрефлексированном или рациональном. Человек теряет свою субъективность, на сознательном или бессознательном уровне позволяя манипулировать собственным существованием: «Совестливую рефлексирующую личность уже давно сместил и в жизни и на сцене «иронический человек»»[4]. В эпоху постмодерна индивид начинает жить в иррациональном и децентрированном пространстве, в котором отсутствует героическое и возвышенное, чтимое культурами прошлых веков. Современная реальность – бесчеловечна: «Человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»[5]. Искусство сегодня размывает границы между добром и злом, прекрасным и безобразным, глубоким и поверхностным, высоким и низким, поэтому само осмысление трагического простым человеком становится почти невозможным. Например, в современном театре, обличая пороки и «болезни» общества, зачастую переводят поднятую проблему на язык абсурда, стараются не задаваться глубокими вопросами о причинах появления этой «болезни» и тем более не вдаваться в поиски путей ее решения. Это требует большого мужества, ответственности и даже мудрости, но «для изношенного, нервного, легковесного и

[1] Шестаков В.П. Катарсис: от Аристотеля до хард рока // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. С. 26.

[2] Там же. С. 27.

[3] Вислова А. Трагическая маска в пространстве «черной комедии» // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. С. 154.

[4] Там же. С. 157.

[5] Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 404.

цитатного постмодернистского культурного сознания – это слишком тяжело и непосильно»[1]. Можно говорить о том, что сегодня не существует «трагического героя», отсутствует сострадание, современное сознание наполнено страхом перед абсурдностью бытия. В таком культурном пространстве остаются ироничная игра, стилизация и дегуманизация, само искусство в большей степени нацелено на коммерциализацию, нежели на поиски вечных смыслов и истин. Современное массовое искусство устраняет личностное начало, оно не объединяет людей, а превращает их в одинаковых потребителей, одиноких среди толпы. В этом искусстве отсутствуют классические категории Добра, Гармонии и Красоты, в нем существуют анти-идеалы, олицетворяющие жестокость и циничность современного мира. Теперь главенствующими в искусстве становятся такие категории неклассической эстетики как безобразное, отвратительное, дисгармоничное. Ю. Кристева, философ постмодернист, понимает трагический катарсис как исцеление человеческой души посредством выхода из человека негативного, дурного: «Ю. Кристева обнаруживает в современном искусстве буквально физиологический катарсис, исторгающий все гадостное из души и тела человека. Художественное произведение действует таким образом, чтобы вызвать у зрителя чувство неприятия (тошноту, отвращение и т.д.), в том числе неприятия чего-то в себе»[2]. Таким образом, неклассическое искусство позволяет человеку самому завершить катарсический процесс, но уже за пределами художественной реальности. Трагический катарсис в таких условиях обретает совершенно непривычные формы, поскольку современное художественное произведение утрачивает человеческий смысл, дегуманизируется и теряет соразмерность. В целом, отсутствие чётких границ в понимании искусства и разрушение традиционных ценностей и устоев в современном обществе, наталкивает на мысль о специфическом переживании трагического человеком постмодернистской эпохи. Подобное переживание оказывается ироничным, ведь с помощью иронии люди способны обрести уверенность в самих себе и в окружающих их обстоятельствах: «В жизни не стало меньше трагического, но ироничное отношение к ней освободило место для оптимизма…»[3].

[1] Вислова А. Трагическая маска в пространстве «черной комедии» // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. С. 159.

[2] Бугарчева Е.А. Социальный смысл катарсиса // Учены записки Казанского государственного университета. Казань. Том 149, кн. 5. 2007. С. 191.

[3] Брусиловская Л. Трагический оптимизм или иронический пессимизм как модель строительства мира // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. С. 372.

2. Современные прочтения античной трагедии в литературе и искусстве

«В духовные установки нашей сегодняшней культуры
входит лихорадка новизны. Поэтому именно сегодня особенно
своевременно задуматься о том, что значит в искусстве
классическое, традиционное, древнее»
Д. Трубочкин «Античность и Актуальность»

Известно, что отношение современного человека к античному наследию эстетически и нравственно содержательно, оно неразрывно связано с удовлетворением самых глубочайших эстетических и нравственных потребностей. Ценности прошлых эпох, в том числе античности, неповторимы, «поэтому они являются предметом как непосредственного эстетического потребления, так и односторонней творческой переработки в художественной практике последующих эпох»[1]. Такой процесс духовно-нравственного и художественного потребления наследия прошлого не является пассивным, статичным процессом. Овладевая античным наследием, современный человек в силу своего иного мышления, совершенно по-другому решает проблемы жизни, он переосмысляет, развивает старые ценности, чтобы они не утратили своего значения в будущем. В данном ключе можно говорить о постоянном диалоге античной и современной культуры: «Непосредственное эстетическое наслаждение искусством прошлого, обретение в нем неповторимых радостей, не находимых в других эпохах в таких именно эстетических формах, отношение к великим памятникам прошлого как к живому искусству необычайно обогащает эстетический мир современного человека»[2]. Сама античность становится предметом изучения для решения новых нравственных и художественных задач, а именно: создание синтеза искусств, преображение окружающей среды, утверждение величия и достоинства человека в мире. Античное наследие, несомненно, помогает формировать современному человеку свой духовно-эстетический мир, углублять понимание прекрасного. Здесь можно говорить о процессе модернизации, раскрытии нового нравственного и художественного потенциала античного искусства, а также о выявлении высоких философских и гуманистических смыслов, заложенных в античной трагедии.

Сегодня в самых разных произведениях искусства, будь то скульптура, живопись, опера или кинематограф, можно увидеть многочисленные обращения к вечным образам античной трагедии. Такой интерес может быть обусловлен тем, что сама мысль трагического бытия

[1] Колпинский Ю.Д. Великое значение античной Эллады и его значение для современности. М., «Изобразительное искусство», 1977. С. 33.
[2] Там же. С. 33.

человека является очень актуальной для современных зрителей и читателей. В XX – начале XXI вв. сюжеты классической трагедии рассматриваются через призму проблем современности, с целью выявления новых тем, связанных с представлением о сложности и трагичности человеческого бытия. Ниже будет представлен анализ некоторых произведений современного искусства, в которых по-новому раскрываются сюжеты античной трагедии.

2.1. Обращение современной литературы к сюжетам античных трагедий

Интерес к античным трагедиям в литературе XX – XXI вв. поистине можно считать всеобъемлющим. Причиной обращения современных авторов к античным образам и сюжетам служит сама специфика трагедии, всегда обращенной к человеку, к его внутреннему миру. Можно говорить о том, что в современной литературе происходит трансформация и переосмысление не только сюжетов и образов прошлого, но и морально-нравственной составляющей трагических героев. Также многих авторов привлекает полисемантичность античной трагедии, вбирающей в себя разнообразные мифы, что дает волю в разработке большого количества интерпретаций в условиях современной действительности. В данном контексте большой интерес вызывает творчество крупнейшего французского драматурга XX века – Жана Ануя, написавшего пьесы «Эвридика» (1941), «Антигона» (1942), «Медея» (1947) и др. Имя Жана Ануя неразрывно связано с театром, а его произведения принадлежат к направлению интеллектуальной драмы, особо влиятельной во Франции того периода. Герои его произведений восстают против абсурдного и лицемерного общества, поднимая острые вопросы общественной жизни и, тем самым, связывая философскую основу пьес с современностью. Стоит отметить, что творчество французского драматурга также принадлежит и к экзистенциальной философии, в которой преобладают пессимистические настроения и осуществляется поиск смысла существования в абсурдном мире. Для дальнейшего анализа некоторых пьес Ж. Ануя, необходимо понимать, что в основе учения экзистенциализма находится понятие человеческого существования (экзистенции), которая является ядром человеческой личности. Само бытие может быть постигнуто только интуитивно, вырабатывая таким образом «экзистенциальное мышление», в котором человек обретает цельность, единство духовного и телесного. Важной темой, исследуемой в этом направлении, является тема свободы. Свобода определяется выбором человека, ведь именно человек строит свою жизнь, возлагая на себя ответственность за свои ошибки. Свобода – это тяжёлое бремя, но отказ от этого бремени всегда ведёт к одному – к отказу от самого себя, от своей личности.

Философия экзистенциализма противопоставлена рационализму, классическому идеализму и позитивизму. Можно сказать, что в этом направлении проявилось умонастроение общества XX века, утратившего веру в научный разум и в бога. Теперь делается акцент не на силе человека, а на его слабости, на его конечности. Главной задачей для экзистенциализма является освобождение человека от всех надежд, от иллюзий, которыми пропитан весь мир, открытие ему глубинных чувств, способных заставить человека заглянуть внутрь себя и осмыслить своё существование.

Одной из первых пьес Ж. Ануя, в основе которой находится античный сюжет, является пьеса «Антигона» (1942), поставленная в 1943 году в оккупированном немцами Париже. Французский драматург наделил свою пьесу антифашисткой тематикой, невероятным патриотизмом и героизмом. С помощью мифа автор сумел отстраненно показать современность, выразить, хотя и в зашифрованной форме, глубокие тревоги и надежды порабощенной, но не сдавшейся Франции. Проблемы, поднятые в «Антигоне» Софоклом вечны, но пьеса Ж. Ануя похожа на трагедию Софокла лишь относительно. Главная героиня у античного трагика отличается невероятной мужественностью и силой духа, она знает исход своей судьбы и не боится воспротивиться несправедливости царской власти. Антигона у Ж. Ануя намеренно дегероизирована: «Антигона – та маленькая худышка, что сидит вон там, уставившись в одну точку, и молчит. Она думает о том, что сейчас станет Антигоной, что из худой, смуглой и замкнутой девушки, которую никто в семье не принимал всерьез, она внезапно превратиться в героиню и выступит одна против всего мира…»[1]. Главный конфликт трагедии Софокла между Антигоной и Креоном претерпевал множество интерпретаций и изменений, однако одно остается неизменным: Креон осуществляет свою власть, совершая как справедливые, так и жестокие поступки, он в ответе за судьбу своего народа и поступает так, как считает необходимым. Креон у Ж. Ануя не желал такой власти, он принимает свою судьбу и не смеет идти против установившегося порядка: «…раз уж я царь, то решил <…> посвятить себя одному: чтобы порядок на земле стал хоть чуточку более разумным, если только это возможно. Это не авантюра – это повседневная работа, не всегда приятная, как, впрочем, и всякая другая. Но раз уж таково мое назначение, то я эту работу выполню. Царям не до личных трагедий, малютка!»[2]. Антигона презирает Креона за его неспособность сказать «нет» сложившемуся порядку: «Вы похожи на собак, они тоже облизывают все, что попадется»[3]. Креон же всеми силами старается отговорить Антигону хоронить брата-предателя, выказывая тем самым желание

[1] Ануй Ж. Пьесы. Пер. с фр. Дмитриева В. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 115.
[2] Там же. С. 147.
[3] Там же. С. 161.

сохранить ей жизнь: «Спасти тебя я могу только в том случае, если ты будешь молчать, если откажешься от своего безумного намерения»[1]. Но трагизм и ирония судьбы заключаются в том, что в пьесе Ж. Ануя Антигона не знает бессмысленности своего поступка в сложившейся ситуации. Креон открывает ей страшную правду, которая заставляет Антигону на мгновение задуматься о правильности своих намерений: два брата Антигоны, павших от рук друг друга на поле боя, на самом деле были никчемными и жадными людьми, желавшими умертвить своего отца-царя и продать Фивы. Креон был вынужден с почестями похоронить Этеокла, а тело Полиника оставить разлагаться на солнце, чтобы смрад чувствовали все жители Фив и боялись вновь восстать против царя. Но трагедия заключается в том, что тела двух братьев «…превратились в кровавое месиво, и нельзя было понять, кто Полиник, кто Этеокл!»[2]. Креон не знает, кто похоронен, а кто нет. В данном контексте поступок и гибель Антигоны не имеют никакого смысла, однако подобно экзистенциальным героям, она абсолютно одинока в этом мире, но благодаря силе духа, она полна решимости осуществить свой собственный, свободный выбор. Таким образом, героиня остается верной себе, реализуя свою свободу ценой собственной смерти и говоря всему миру «нет». Имитация счастья, вечная ложь, в которой живут люди, подобные Креону, омерзительны Антигоне, она не желает закрывать глаза на правду и жертвовать свободой: «Нет, я хочу всего, и немедленно, и пусть мое счастье будет полным, иначе мне не надо его совсем! Я не хочу быть скромненькой, довольствоваться подачкой, кинутой мне за послушание»[3]. Бунт Антигоны может стать крахом всей системы, которую так тщательно поддерживает Креон. Даже Исмена, сестра Антигоны, изначально боявшаяся ослушаться приказа царя, хочет умереть вместе с сестрой, поддержать ее восстание. Антигона иронично говорит Креону: «Слышишь, Креон? Она тоже! Кто знает, не последуют ли моему примеру и другие, когда услышат мои слова?»[4]. Можно сказать, что Ж. Ануй сталкивает в своей пьесе две правды: Креона и Антигоны. Смелость главной героини никогда и никем не ставилась под сомнение, но решение Креона поддаться воле судьбы по-разному интерпретировалась авторами. Так, Ж. Ануй формирует образ Креона, учитывая ужасающие последствия войн и катаклизмов XX века, он создает правителя, который принимает жестокие решения в жестокие времена: «Моя роль не из легких, но суждено сыграть ее мне…»[5]. Креон не вызывает у современных зрителей или читателей только негативную реакцию, его образ неоднозначен, ведь сочетает в себе как милосердие

[1] Ануй Ж. Пьесы. Пер. с фр. Дмитриева В. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 148.
[2] Там же. С. 158.
[3] Там же. С. 161.
[4] Там же. С. 163.
[5] Там же. С. 155.

обычного человека, понимающего стремление Антигоны похоронить брата, так и жестокость царя-тирана, вынужденного действовать согласно закону. Очевидно, что правитель Фив озабочен творящимся хаосом в мире, где каждый думает лишь о себе, но он принимает эту жизнь, говоря о ней в несколько лиричном тоне: «Жизнь – это любимая книга, это ребенок, играющий у твоих ног, это оружие, крепко зажатое в руке, это скамейка возле дома, где отдыхают по вечерам. <…> жить, в конце концов, счастье!»[1]. Возможно за этими словами стоит сам автор, ведь ему присуща восприимчивость к индивидуальной правде своих персонажей. Обе эти правды имеют право на жизнь. Но все же, Креон казнит Антигону, тем самым обрушивая на себя множество несчастий. Правитель-тиран остается один, его сын и жена умирают и «грустная тишина воцарилась и в Фивах, и в опустевшем дворце, где Креон будет готовиться к смерти…»[2]. Таким образом, главная героиня пьесы бросает вызов всему социальному устройству, всему миру, погрязшему во лжи и несправедливости. Такой вызов оборачивается смертью, смертью маленькой, но мужественной девушки, отстоявшей право на собственную свободу.

Другим произведением, написанным на античный сюжет, является пьеса «Медея». Образ Медеи из мифа про аргонавтов является загадочным и мистическим, что и вызывает большой интерес у многих современных авторов. Ж. Ануй закладывает в героине черты, близкие экзистенциальным героям, которые вступают в борьбу с произволом и хаосом всего мироустройства. Подобно Антигоне, Медея восклицает всему миру «нет», она отказывается принимать роль жертвы и следует своим собственным правилам. Однако, Антигона приносит в жертву свою жизнь, чтобы отстоять право на свободный выбор, в то время как Медея, желающая до конца сыграть свою роль, с презрением бросает чужие жизни в бездну всепоглощающей ненависти: «Игра, которую я веду, не для вас! И если вы случайно, ничего не соображая, тоже погибаете в ней, - ну что ж, очень жаль, но ничего не поделаешь!»[3]. Стоит отметить, что пространство и время в пьесе условны, а охват событий значительно мал, о предыстории рассказывает сама Медея в своих диалогах. Как такового действия в пьесе нет, все внимание акцентируется на повозке Медеи, стоящей в лесу глубокой ночью. Источником света является небольшой костер, который олицетворяет душу Медеи: страстную, яростную и мстительную. Главный конфликт произведения строится вокруг Медеи и Язона, некогда любивших друг друга, а теперь избравших разные жизненные пути. Язон устал от жизни с Медеей, ему хочется обрести покой, который она никогда не сможет ему дать: «С меня довольно. Я возвращаюсь к мирной, спокойной жизни

[1] Ануй Ж. Пьесы. Пер. с фр. Дмитриева В. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 160.
[2] Там же. С. 175.
[3] Там же. С. 191.

с той же твердостью и решимостью, с какой я когда-то отказался от нее вместе с тобой. И если надо сражаться дальше, то я буду сражаться именно за эту жизнь»[1]. Медея не в силах принять мирную жизнь, ей противна обыденность, которая приравнивается к покорности. Но героиня не может отпустить Язона, ненависть разгорается внутри нее все сильнее. Здесь можно проследить сочувственное отношение автора к Язону, уставшему от тяжестей вины и преступлений, и осуждение поступков героини, которая принимает лишь свою правду. Психологический подтекст в диалогах Медеи с другими героями пьесы передает нечеловеческие напряжение и страдания героини. Ее судьба изначально трагична, ее поступки категоричны, жестоки и по-детски наивны. Большую часть пьесы занимает поиск причин расставания мужа и жены, а размышления о мести или убийстве своих детей у Медеи Ж. Ануя не возникают, она изначально знает, что должно произойти. Ж. Ануй по-новому трактует историю жизни Медеи и Язона, их любовь давно прошла, но крепкая связь, которая их связывает вечна: «…наши имена связаны неразрывно и навеки. Язон и Медея! Их нельзя разлучить»[2]. Величие Медеи проявляется в девизе «все или ничего» и в этом заключается привлекательность и красота ее образа. В данном контексте интересны слова Язона: «Несчастная Медея, от которой отвернулся весь мир! Ты можешь запретить, чтобы тебя жалели. Никто никогда не станет жалеть тебя, тем более я. <…> Медея! Какое красивое имя… Лишь тебе одной на этом свете будет оно принадлежать. Ни одна мать не назовет свою дочь твоим именем. Ты останешься единственной Медеей отныне и до скончания веков»[3]. Действительно, существует множество интерпретаций образа колхидской царицы, но Медея Ж. Ануя является единственной в своем роде убийцей, чья месть обусловлена невероятным эгоцентризмом ее натуры: «Я [Медея] – гордость, эгоизм, распутство, порок, преступление»[4]. Французский драматург воплощает ненависть Медеи в символическом рождении третьего ребенка, единственное предназначение которого заключается в мести: «О моя ненависть! Как ты необычайна, как сладостна, как благоухаешь, чернявая малютка! Теперь лишь тебя одну во всем мире я буду любить»[5]. Мотив преступлений пронизывает всю пьесу от начала и до конца, что создает мрачную, тяжелую атмосферу и ощущение плотского, низменного: «Твой ум, твой грязный мужской ум может хотеть этого…»[6], «Я Медея, отягченная бременем гнусных злодеяний»[7]. Последний диалог между Медеей и Язоном проникнут искренностью и нежностью, они вспоминают свое прошлое, которое

[1] Ануй Ж. Пьесы. Пер. с фр. Дмитриева В. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 212.
[2] Там же. С. 194.
[3] Там же. С. 204.
[4] Там же. С. 205.
[5] Там же. С. 186.
[6] Там же. С. 200.
[7] Там же. С. 201.

было самым счастливым временем для обоих. Но Язон сделал свой выбор, он пожелал комфорт, покой и счастье. Прежние времена были прекрасны, но сейчас все изменилось, поэтому он вынужден покинуть Медею. Здесь явно прослеживаются ценности обоих персонажей: для Язона общественное мнение стало важнее личного, а для Медеи, один раз сделавшей свой выбор, счастье заключается в неминуемой катастрофе. Ж. Ануй подчеркивает бессмысленность обыденной жизни Медеи и Язона, в которой существует только пошлость и преступления. Именно поэтому драматург выбирает историю Медеи, которая сделала свой выбор еще до начала пьесы, она не может существовать в мире Язона, у нее остается только одно – исчезнуть, сгореть в обжигающем пламене вместе с телами своих детей. В завершении пьесы можно проследить мысль о вмешательстве богов, хотя не такую ясную и прямую, как у Еврипида: «…Медея была слишком заманчивой добычей, она застряла в сетях. Не каждый день богам попадается такая находка – душа, достаточно сильная, чтобы стать вместилищем их схваток, их гнусных игр! Они швырнули меня на лопатки и любуются, как я отбиваюсь. Любуйся вместе с ними, Язон, последними судорогами Медеи!»[1]. Ж. Ануй осознанно лишил героиню колдовства, создавая мрачный образ Медеи за счет мистической атмосферы и символики. Ведь в первую очередь Медея – это неординарная, сильная личность, творящая свои деяния не с помощью колдовства, а исходя из внутренних побуждений и желаний. Таким образом, самоубийство Медеи воспринимается как закономерный жизненный итог, как плата за разрушительный эгоцентризм героини, стремившейся противостоять нормам естественного человеческого бытия.

XX век оставил в мировой истории неоднозначные и драматические события, которые легли в основу многих произведений современных авторов. Так, в творчестве Франца Фюмана – выдающегося немецкого писателя, красной нитью проходит тема преодоления фашизма в первую очередь как ментального феномена. Автор прослеживает путь зарождения, укоренения и разоблачения фашизма в человеческом сознании, а также последующего вытеснения из него. В этой связи произведения немецкого писателя наделены особым психологизмом: Ф. Фюман разрабатывает проблемы в сознании отдельного индивида, поскольку частное представляется ему первичным по отношению к общему. Для более глубокого анализа трагических событий и осмысления их в контексте современной действительности писатель обращается к богатому античному наследию, в частности к античным трагическим сюжетам, в которых заложены универсальные смыслы и ценностные категории. Именно за счет универсальности античного мифа и всеохватности

[1] Ануй Ж. Пьесы. Пер. с фр. Дмитриева В. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 218.

античной трагедии писателю удается проникнуть в глубинную суть проблем современности и отразить свое собственное видение на путь решения этих проблем.

Рецепция античного наследия прослеживается в сборнике новелл «Эдип-царь», опубликованном в 1966 году. В данном сборнике Ф. Фюман размышляет о прошлом и будущем родной страны, о своей роли и роли его поколения в страшной войне. Сборник включает в себя произведения, написанные в разные годы жизни автора, однако связанные одной тематикой – размышления о войне и разоблачение фашизма. Центральным произведением является повесть «Эдип-царь», в которой автор проводит параллель между реальностью Второй мировой войны и трагическим сюжетом о царе Эдипе. В первую очередь немецкий писатель разрабатывает обобщенный образ соотечественника, испытавшего на себе мощь фашистской идеологической машины, которая порабощала разум миллионов людей, начиная с их детства. Здесь идет речь о манипулировании фактами, искажении истории и запугивании людей, что, в конечном счете, приводит к затуманиваю разума и неспособности адекватно оценивать происходящие события. Морально и духовно ослепленные люди оказываются не в состоянии видеть себя виновными в преступлениях против всего мира, и именно в этом неведении автор обнаруживает связь с судьбой античного Эдипа. Однако писатель не сопоставляет современных Эдипов – солдатов фашисткой армии с первоначальным образом царя Эдипа, нравственное очищение которого достигается путем возвышенного и глубокого раскаяния. Сама аналогия выявляется через понимание сущности изображаемых событий, подсказывается самой действительностью. Если трагедия Эдипа заключается в его неосведомленности, т.е. отсутствии необходимой информации, то вина героев повести кроется в ложной информации, навязанной мощной пропагандой. Действие повести «Эдип-царь» происходит на территории оккупированной Греции, когда немецкое войско вынуждено отступать из-за сильного натиска своего врага. Именно в этот период руководством высшей фронтовой школы «Эгеида» было поручено подготовить постановку трагедии Софокла «Царь Эдип», вовлекая как немецких солдат, так и греческих. Подобное зрелище должно было стать символом «объединения европейских народов высшей расы в их борьбе против варваров, против врага, угрожающего гибельной чумой самому священному достоянию человечества…»[1]. Идея постановки принадлежала командиру подразделения связи, капитану Н. – профессору классической филологии до войны. Цель постановки, в понимании капитана, была достаточно благородной: дать возможность солдатам, участникам войны, хотя бы на короткий срок, «вновь поупражнять и укрепить

[1] Фюман Ф. Избранное. М.: Радуга, 1989. С. 29.

свои духовные силы, обогатить или по крайней мере освежить в памяти свои познания, с тем, чтобы подготовиться к великим задачам, ожидающих их после конечной победы…»[1]. Но из-за вынужденных отступлений немецких войск планам постановки не суждено было сбыться. Стоит отметить, что в повести почти не фигурируют имена главных героев - подобный прием позволяет Ф. Фюману изображать общий, безликий типаж солдата вермахта для того, чтобы любой современник писателя смог узнать себя, воспринять поднятые проблемы не отстраненно, а через призму собственных чувств и эмоций.

В процессе репетиций, часто прерываемой вынужденной эвакуацией немецких солдат, обер-ефрейтор З. и ефрейтор П., которые должны играть роли Эдипа и Иокасты, придавались философским размышлениям о сути вины фиванского царя: «Был ли Эдип виновен в своем деянии, совершенном по неведению и вопреки доброй, отзывчивой своей натуре, склонной к самопожертвованию, - а если нет, в чем не может быть никакого сомнения, то зачем он себя покарал?»[2]. В ходе их многочисленных дискуссий, звучат разные, в том числе, доходящие до абсурда варианты решения поднятого вопроса, например, в духе национализма, теории расового превосходства, но добраться до истинной сути проблемы двум собеседникам не суждено. Начиная с абстрактных размышлений о невиновности Эдипа обер-ефрейтор З. перекладывает трагический сюжет на современную действительность, имеющую отношение к роли немецких солдат на войне. Оба собеседника искренне недоумевают: «Почему, собственно, так много людей против нас?»[3], «…ведь мы же за них воюем, за греков, болгар и сербов, за французов, англичан и американцев, да и за тех же русских, если на то пошло! <…> а чем они платят нам за это?»[4]. Ответ на этот вопрос рождается все в том же духе национализма, пропитавшем молодых людей до самых костей: «…в мировой истории так уж повелось, что кучка избранных борется и истекает кровью за орды косных тупиц»[5]. Солдаты не в состоянии поменять свое мышление, изменить свои взгляды на сложившейся порядок, им с детства закладывали в головы идеи фашистской идеологии, которые укреплялись по мере их взросления. В этом смысле образы неискушенных в вопросах морали фашистских солдат полны трагического содержания. Здесь можно говорить о становлении новых образов «современных Эдипов», неспособных осознать иллюзорность своего положения. Однако Ф. Фюман не стремиться оправдать фашистских солдат, он предлагает читателю пищу для размышления, обнажая суть человеческих душ в период страшной войны. Если античный Эдип – высоконравственный

[1] Фюман Ф. Избранное. М.: Радуга, 1989. С. 32.
[2] Там же. С. 49.
[3] Там же. С. 78.
[4] Там же. С. 78.
[5] Там же. С. 79.

герой, ищущий истины и обличающий собственные преступления, то «современные Эдипы» неспособны самостоятельно оценить свои действия и предполагаемое разоблачение героев будет достигнуто внешними факторами на фоне поражения фашистской армии. Хорошим примером разоблачения служит ситуация с молодой девушкой, которую ефрейтор П. встречает во время похода. Видя беззащитное юное лицо девушки, герой на мгновение придается иллюзорным мечтам: «Его тянуло обнять ее плечи – всего лишь плечи – чистым, нежным прикосновением, ощутить ее дыхание и, сидя с ней рядом, подниматься в горы, где гуляли облака; то было чистое, братское чувство, он хотел одного: сидеть с ней рядом, бежав от войны и ее ужасов в лоно простой, мирной жизни, счастливым, укрытым от опасности, почти свободным»[1]. Но после того, как выяснилось, что девушка знала о спрятанной мине в поле, в которое должны были попасть солдаты, мнение ефрейтора П. о юной пленнице изменилось в ту же секунду: «…пленница вновь стала пленницей, врагом, только врагом…»[2]. Казалось, что духовное разоблачение ефрейтора П. – современного Эдипа было так близко, но идеологическая машина фашизма оказалась сильнее человеческих чувств. Девушка была жестоко убита.

Образам двух немецких солдат в повести противостоит образ капитана Н., но это противостояние заключается, скорее, в степени осознания своих деяний и в характере ответственности за них. Образ капитана внутренне противоречив, трагичность его положения заключается в вынужденном принятии фашистской идеологии и в необходимости «балансировать» между настоящей истиной и пресмыкательством перед омерзительной лженаукой Альфреда Розенберга: «Впервые позволил он себе подобное пресмыкательство, и оно далось ему ценою такого насилия над собой и отвращения к себе, звучало такой трескучей фразой, он так путался, заикался и заговаривался – даже как-то назвав Розенберга «Розенцвергом» - с таким трудом выдавливал из себя слова, что временами его преследовал страх, как бы напыщенная хвала, через силу сошедшая с его уст, не выдала, что вот человек не верит ни единому своему слову…»[3]. В образе капитана можно уловить черты, характерные софокловскому Тиресию – провидцу, знавшему судьбу Эдипа и только после угроз царя рассказавшему правду. Капитан знает правду, он видит насколько сильно ослеплены его солдаты, он видит, что власть сосредоточена в руках преступников и убийц, но он не открывает истину из-за своей трусости, из-за жалкого страха перед сложившейся действительностью. Также, в некоторой степени, образ капитана схож с образом Эдипа, о чем может свидетельствовать смерть капитана в финале повести:

[1] Фюман Ф. Избранное. М.: Радуга, 1989. С. 100.
[2] Там же. С. 105.
[3] Там же. С. 48.

«…он уже готов был обратиться к тем двоим, чтобы поговорить с ними, но только махнул рукой усталым, безнадёжным жестом, вошел в палатку и пустил себе пулю в лоб, а так как рука его дрожала, он раз за разом выстрелил себе в оба глаза»[1]. Таким образом, очищение капитана Н. происходит через самоубийство.

В повести «Эдип Царь» можно четко проследить два мифа, которые разворачиваются в структуре повествования: первый – миф фашистский, ложный, навязанный властными силами; второй – древнегреческий миф о царе Эдипе, позволяющий углубить смысл всего произведения и придать ему универсальный характер. Своей главной целью Ф. Фюман видит в попытке изобразить как сильно его поколение запуталось в нравственном и духовном плане, показать моральный упадок фашизма, увековечивая, тем самым, доброе наследие мифа. Герои повести покорно следуют по пути самоуничтожения, принимая фашизм как лучшую модель мироустройства, они не принимают никаких действий, способных приблизить их к истинной сути вещей. Двое солдат так и остаются слепы, они неспособны осознать свою вину и, тем самым, избрать путь очищения.

2.2. Античная трагедия в театральных постановках

Многогранный опыт театра XX – XXI вв. отражает поиски ответов на вечные вопросы в многовековом наследии прошлого. Многие театральные режиссеры пробуют свои силы в интерпретации античной трагедии, рождая новые, даже неожиданные ракурсы прочтения. Так, на российской сцене в 1990-е годы, появляется целый ряд театральных постановок на сюжеты античных трагиков: «Медея», «Электра» Ю. Любимова, «Орестея» П. Штайна, «Царь Эдип» Т. Судзуки, «Прометей», «Медея» Т. Терзопулоса и др. Диалог с историческим прошлым сохраняется и в XXI веке как в российском, так и зарубежном театре: «Медея» А. Никонова, «Вакханки» С.В. Хольма, «Царь Эдип» Р. Туминаса, «Электра» Т. Судзуки, «Медея. Материал» А. Васильева и др. В данном исследовании будут проанализированы следующие театральные постановки, отличающиеся своей оригинальностью в интерпретации античных трагедий: «Дионис-69» Р. Шехнера (1968 г.), «Вакханки» Т. Терзопулоса (1986 г.), «Вакханки» С.В. Хольма (2010 г.), постановка «Царь Эдип» Д. Тэймор на музыку И.Ф. Стравинского (1992 г.), панк-опера «Медея. Эпизоды» А. Никонова (2012 г.), «Царь Эдип» Р. Туминаса (2016 г.).

Три спектакля на общий сюжет «Дионис-69» Р. Шехнера, «Вакханки» Т. Терзопулоса и «Вакханки» С.В. Хольма имеют много схожих черт, позволяющих анализировать эти произведения в едином ключе. Так, в спектаклях разрабатываются темы экстаза, ритуала,

[1] Фюман Ф. Избранное. М.: Радуга, 1989. С. 116.

нарушения социальных норм, в них отсутствует историческая реконструкция, т.е. актеры не используют исторические костюмы, но самым главным является тот факт, что режиссеры создавали свои редакции текста, подстраивая сюжет под свой уникальный замысел. За основу современные драматурги взяли античную трагедию Еврипида «Вакханки», повествующую о противоречивом становлении культа Диониса в Фивах. Пенфей – царь Фив, не желает признавать Диониса своим богом, он видит в ритуалах и обрядах культа только обман и разврат. Наблюдая за тем, как почтенный старец Тиресий и отец Кадм почитают обрядами бога Диониса, Пенфей стыдит их и начинает строго преследовать всех служительниц культа. Тем временем в город, под видом чужестранца, прибывает Дионис и насылает вакхическое исступление на всех фиванских женщин, в том числе и на мать Пенфея. Женщины, опьяненные чарами, покидают свои семьи и отправляются в леса устраивать обряды в честь Диониса. Хитрый Дионис внушает Пенфею мысль подсмотреть за обрядами вакханок, переодевшись в женский наряд. Пенфей отправляется в лес, где происходят вакхические гуляния, но оказывается замеченным женщинами. Дионис внушает вакханкам, что Пенфей – это лев, и те в исступленном состоянии раздирают его тело на части. В качестве трофея голову Пенфея забрала его мать Агава, но когда она возвращается в Фивы с ее глаз спадает пелена и она осознает весь сотворенный ею ужас. Агаву и Кадма изгоняют из Фив и в городе устанавливается культ Диониса.

Многовековая европейская традиция постановок «Вакханок» привела к появлению множества стереотипов в изображении женщин, пребывающих в экстазе. Известно, что в античной иконографии вакханок иногда изображали со змеями в руках, поэтому в современных театральных постановках нередко можно увидеть извивающихся, шипящих артистов, стремящихся напугать зрителей. Также закрепилось мнение, что вакханки – это женщины, находящиеся в иступленном и одурманенном состоянии, поэтому они должны выглядеть дико, свирепо и кровожадно, но при этом соблазнительно. В трех названных выше спектаклях отсутствуют навязчивые стереотипы вакхического хора, но в них явно прослеживается внимательное и трепетное отношение к экстатическим образам, которые должны вызывать у зрителя разнообразные ассоциации и ощущения. Т. Терзопулоса превратил своих персонажей в первобытное племя, где каждый предавался экстатическим ритуалам. У всех артистов был голый торс, они носили набедренные повязки. Однако у режиссера не было задачи погрузить зрителей в первобытную и дикую атмосферу, поэтому действие на сцене разбавлялось современными реквизитами, например, большим стеклянным шаром. Артисты должны были с помощью специальной дыхательной техники передать сильнейшие эмоции, а мощный звук и ритмизированные действия должны были

помочь достигнуть интенсивного переживания патоса. Для Т. Терзопулоса источником вдохновения послужили древние медицинские трактаты, в которых описывалось как «…пациенты исцелялись, истязая себя специально разработанными многочасовыми физическими упражнениями, и через изнеможение тело получало дополнительную энергию, достаточную для самоисцеления – катарсиса»[1]. Также важно отметить, что в «Вакханках» Т. Терзопулоса отсутствуют всяческие приспособления современного театра: искусственный свет, занавес, микрофоны и т.д.

«Перформанс груп», дававшая «Дионис-69» также отличалась необычным видом артистов, которые производили впечатление неформальной коммуны. Исходным пунктом существования труппы была неудовлетворенность современным театром, они искали новый способ репрезентации старых и новых проблем. В постановке Р. Шехнера было немало нововведений, например, эпизод с ритуалом рождения Диониса. Будучи этнографом, режиссер взял существующий ритуал первобытного племени асмат, живущего в Папуа Новой Гвинее. Ритуал выглядел так: женщины племени становились в одну линию с широко расставленными ногами, а под каждой из них на полу лежал мужчина лицом вниз. Возникал своеобразный «туннель» - дорога между жизнью и смертью. Один из мужчин входил в «туннель» со стороны спин стоящих женщин, а женщины начинали «…вместе ритмично раскачиваться и, наклоняясь, одна за другой протаскивали мужчину своими руками по сплетенным мужским телам между ног до выхода из «туннеля»[2]. Подобное действие требовало от женщин немалых усилий, они не должны были сдерживать свои крики от физических усилий: эти крики походили на крики рожениц. Смысл данного ритуала заключался в том, что иноплеменник, вступавший в племя в качестве мужа или жены члена племени, заново рождался в новом для него мире, приобретая иные качества и смыслы. Для совершения подобного ритуала в постановке «Дионис-69» актеры полностью обнажались, а после приглашали зрителей поучаствовать в вакхических танцах, в ритмическом перформансе. Стоит сказать о том, что Р. Шехнер по-особому относился к наготе в театральных постановках, для него было важно, чтобы зрители сумели понять разницу между наготой как телесным освобождением и раздеванием как сексуальным представлением. Его идея наготы проходит через установление тождества между физической и душевной наготой, когда тело – это объект прославления. Обнаженное тело было важным элементом вакхических ритуалов и обрядов инициаций, которые были недоступны обычным зрителям. Подсматривающий за сакральными действиями понимал, что он преступник (подобно Пенфею в «Вакханках»). Артисты «Дионис-69» сумели

[1] Трубочкин Д.В. Античность и «Актуальность» // Вопросы театра – М., 2011. С. 17.
[2] Там же. С. 19.

сохранить чувство недоступности действия, даже несмотря на участие в нем публики, ведь артисты взаимодействовали только между собою и характер такого взаимодействия не был похож на низкое сексуальное представление. «Дионис-69» показал человеческое тело как символ человеческой незащищенности: «Человек был наг, подвластен манипуляциям, готов предать себя стихии потребительской культуры или вступить, как жертва, в тоталитарные отношения с властью»[1]. Р. Шехнер, как и Т. Терзопулоса, стремился к отказу от буржуазности, от потребительского развлечения, которыми был полон современный театр. Их интерес был устремлен к античности, к трагедии доклассического периода, где театр и ритуал составляли одно целое: «…там театр существовал до иллюзий, там экстаз ритуальный и театральный были тождественны и выражали последнюю (или, если угодно, первую) душевную правду»[2].

Другой театральный драматург С.В. Хольма вложил в свою постановку «Вакханки» главную мысль о том, что Дионис – это в первую очередь бог женщин. Мужчины не могут соединиться с Дионисом так, как женщины – до полного исступления и забвения. Спектакль отражал глубокую связь Диониса и вакханок, через которую бог оказывался вплетенным в события земной жизни. В начале постановки зрителей оглушало громкое восклицание – призыв: «Вакханки!», после которого на сцене появлялись четыре женщины, одетые в современные наряды: черные юбки, блузки, кофточки и туфли на каблуках. Одежда специально должна выглядеть неброской, чтобы создавался резкий контраст между громкими речами и образами женщин. Большая часть спектакля была отведена длинным монологам и беседам без оживленного действия. Когда выступали мужчины, четыре женщины из хора, в основном сидели, не шевелясь, но когда на сцену выходил Дионис «…перед ним женщины не скрывали восторга и стремились к нему всем телом»[3]. Интересен тот факт, что во всем действии только мужчины сменяли свои наряды, смена костюма соответствовала перемене в понимании мира. В основном мужчины переодевались в платья. А женщины, по задумке режиссера, всегда были готовы к вакхическим действам, поэтому они не меняли свои наряды. Музыкальное сопровождение для хоровых сцен явно соответствовало идее автора: передать душевное состояние современных женщин, с их буйством страстей и яркостью чувств. Использовались песни The Rolling Stones, The Beatles, Joan Jett & the Blackhearts и др. Песни этих групп – это песни, по которым современная эпоха вспоминает период «рок-протеста» 1960-х – 1970-х гг. В первой музыкальной сцене женщины устраивали вульгарную дискотеку, с вызывающими танцами,

[1] Трубочкин Д.В. Античность и «Актуальность» // Вопросы театра – М., 2011. С. 22.
[2] Там же. С. 16.
[3] Там же. С. 27.

в другой сцене их движения, мимика выражали внутреннюю боль, они кричали, щипали свои тела, выражали гневный вопль о любви к запретному: «Образ происходящего, подобно маятнику, легко раскачивался от вульгарного капустника к острой психологической драме, которая вот-вот может взорваться смехом»[1]. Последний эпизод как нельзя лучше передает тесную взаимосвязь современной постановки С.В. Хольма с античной трагедией Еврипида. Актриса, игравшая Агаву (мать Пенфея) должна была сыграть перелом от безумства яростной охотницы к раскаянию, ужасу от содеянного. На сцену в полиэтиленовом мешке выволокли останки Пенфея, чтобы Агава снова пережила свое преступление с полной ясностью рассудка, когда в душе навсегда отпечатываются горечь и невыносимая боль. Таким образом, спектакль С.В. Хольма – это рассказ о том, как внезапно и совершенно незаметно наступает катастрофа, «…как трудно не меняться ежеминутно от любви к ярости, от мира к войне, от мужского к женскому, от ясности к мороку…»[2]. В современных постановках используется совершенно иной вектор для рассмотрения вечных проблем, связанных с существованием человека, однако именно античная трагедия дает возможность заглянуть в саму суть поставленных вопросов, являясь крепкой основой, на которой выстраивается новое понимание мира и человека.

Издревле, начиная с древнегреческих празднеств, посвященных богу Дионису, спектакль представлял собой единство различных видов творческого самовыражения человека: танцы, музыка, поэзия, игра создавали единую эмоционально-смысловую основу действия. С развитием культуры ощущается все большая необходимость во взаимопроникновении разных видов искусств, то есть можно говорить о феномене синтеза: смешение музыки, литературы, живописи и т.д. Идею синтеза мастерски воплотил в своих произведениях А. Скрябин, которому принадлежат открытия в области музыки, света и цвета. А. Скрябин – русский композитор и пианист конца XIX – начала XX вв. открыл совместное использование музыки и света: под каждый звук он подбирал определенный цвет. Свои идеи он воплотил в симфонической поэме «Прометей» и планировал реализовать «Мистерию» - грандиозное произведение, в котором соединяться все виды искусства. В современных театральных постановках и оперных спектаклях довольно часто применяют идею синтеза искусств. Наглядным примером подобного явления выступает постановка «Царь Эдип» Д. Тэймор на музыку И.Ф. Стравинского. В данном произведении гармонично сочетаются музыка, танец, драма, пантомима и сценография. И.Ф. Стравинский – выдающийся русский композитор XX века, стремившийся воплотить идею синтеза в своем произведении «Царь Эдип» (1927 г.). Интересной особенностью оперы-оратории И.Ф.

[1] Трубочкин Д.В. Античность и «Актуальность» // Вопросы театра – М., 2011. С. 29.
[2] Там же. С. 30.

Стравинского является то, что произведение может исполняться в любом виде: либо как оратория (концерт), либо как опера (на театральной сцене), при этом рассказик повествует на том языке, где показывается представление. Сама же постановка Д. Тэймор состоялась в 1992 году на театральном фестивале в Японии. Действие трагедии сопровождалось речами рассказчика, повествующего об истории жизни царя Эдипа на родом зрителю языке – японском. Рассказчиком была женщина, одетая в мужской национальный костюм. В начале действия она прорезает занавес с помощью ножа, открывая таким необычным способом вид зрителям на сцену. На сцене возникает черный круг, в центре которого находится фигура человеческого зародыша, висящего на красной ленте – пуповине. Звучит нагнетающая музыка, хор под собственное пение движется по сцене, над которой кружат черные птицы – символы смерти. Все это создает жуткий образ мора, властвующего над Фивами. Герои трагедии облачены в объемные костюмы, на их головах находятся высокие глиняные маски, а их лица украшают геометрические линии, нарисованные с помощью красок. Каждый предмет в постановке обладает особым смыслом, например, красная лента – символ нерушимой связи Эдипа со своей матерью, которая стала источником гибели родителей Эдипа. Главной особенностью данного спектакля является то, что он удивительным образом сочетает в себе совершенно разные исторические эпохи: Древнюю Грецию, средневековую Японию, современность. Сохраняя преемственность античному театру, режиссер Д. Тэймор осознано вносит в постановку маски и котурны – яркие и узнаваемые элементы древнегреческого театра. Из японского театра был взят не только рассказчик, но и пантомима – раскрытие внутреннего мира Эдипа посредством дополнительного персонажа. В начале спектакля актер, исполняющий пантомимную роль, был похож на неживую куклу, находящуюся в руках грозных богов. Но в конце – дух Эдипа начинает осознавать ужас настигшего его рока, он раскаивается в невольных преступлениях и становится «живым», беззащитным человеком, ослепленным своим горем. Происходит внутреннее очищение Эдипа, рождение нового «Я». Таким образом, одной из основных задач театральной постановки выступало глубокое эмоциональное и интеллектуальное воздействие на зрителя. Используя систему символов, возможности зрительного и слухового восприятия, а также активизируя воображение у зрителя, театральная постановка, несомненно, достигает своей цели.

Панк-опера «Медея. Эпизоды» отличается исключительной модернизацией, вольностью интерпретации трагического сюжета: здесь активно используется техника видеоинсталляций, игра со светом создает своеобразный театр теней, а живая музыка в стиле панк дополняет происходящее действие на сцене. Сама Медея представлена в образе современной женщины, одетой в серое пальто и во французский берет, с чувством

произносящая свой монолог. Если у Еврипида Медея – это трагический персонаж, охваченный вихрем душевных переживаний и необузданных страстей, то Медея А. Никонова – сильная, безжалостная личность, ставшая жертвой политических интриг. Для поэта самым важным элементом в создании спектакля является легенда о том, как Еврипид написал свою трагедию: «Согласно легенде, коринфяне были недовольны развязкой конфликта древнегреческой трагедии: жители города, узнав о коварном плане Медеи, зверски убивают ее детей. Греки подкупили Еврипида, чтобы тот изменил финал трагедии, приписав убийство детей собственной матери»[1]. Таким образом, А. Никонов демонстрирует зрителю ложность греческого мифа и полностью реабилитирует Медею в своей постановке. Но русский автор сохраняет варварское происхождение героини, ее колдовскую силу, что роднит его с произведением Еврипида и кинолентой Ларса фон Триера. В опере поступки Медеи получают психологическую мотивировку, что по-новому открывают смыслы, заложенные в ее образе. Медея русского поэта А. Никонова – это не просто жертва, это революционерка, она желала восстать против тирана-отца, но потерпела поражение, она желала сбежать с любимым в Коринф, но Коринф оказался ничем не лучше Колхиды. История Медеи оказалась катастрофой как для нее самой, так и для гнусных жителей города, растерзавших невинных детей. Также образ Медеи олицетворяет собой всех «других» женщин, способных восстать против рабского положения в патриархальном обществе и противостоять гнетущей системе, королям и царям, жертвуя всем, что у них есть. Не случайно в постановке поэт соединяет образ героини с другими художественными образами: с Фемидой – богиней правосудия и с Гелисом – богом солнца. Такое сопоставление говорит о том, что Медея – не просто женщина, не обычный человек, она полубогиня, жаждущая справедливости и способная добиться желаемого. А. Никонов сознательно проецирует древнегреческий сюжет на картину современной действительности, связывая его с напряженной темой эмансипации женщины, а также с политическими конфликтами и бессмысленными войнами, уносящими жизни миллионов невинных людей. Так, в интерпретации русского поэта Древняя Греция олицетворяет собой современную Россию, вступившей в грузинско-осетинский конфликт 2008 года. Такое провокационное сравнение разрушает картину Античности, перенося все внимание на нынешнюю действительность, позволяя мифологическому сюжету демифологизироваться, сместить акценты и сформировать новый идейный смысл. Через панк-оперу поэт попытался продемонстрировать драматизм современности, он дал собственное объяснение

[1] Биктимиров В.Э. Рецепция образа Медеи в постмодернисткой литературе (на материале произведений Х. Мюллера и А. Никонова)/ Сборник статей X Международного научно-практического конкурса. В 2-х частях, Пенза, 2017. С. 104.

существующим общественно – политическим катаклизмам, наполняя монолог героини глубокими размышлениями о судьбе своей страны и о будущем своего народа. Для А. Никонова сюжет о Медее – это не просто миф, это современная история о свободе, о страстной любви и безжалостной войне. Таким образом, А. Никонов по – своему интерпретируют античный сюжет, подтверждая мысль о полисемантичности мифа и его неисчерпаемых коннотациях. Русский поэт видит в Медее жертву общественного мнения, сильную и бескомпромиссную личность, одержимую местью и правосудием, но все же Медея выступает безжалостной разрушительной силой, не имеющей границ в выражении собственных чувств.

Другим не менее интересным театральным произведением является «Царь Эдип» Р. Туминаса в театре им. Е. Вахтангова. Режиссер с особым трепетом относился к репрезентации античной трагедии, стараясь сохранить сложность и величие образов, заложенных в ней. Хор в современной постановке отличается невероятным колоритом играющих актеров, это горожане-мужчины, обессиленные от нескончаемого мора, терзавшего Фивы. Тодорис Абазис – музыкант, сочинивший оригинальную музыку для хоровых партий, «…предложил сложное соединение декламации, речитатива, мелодекламации и пения (унисонного и многоголосного), основанное на ритме, задаваемом прежде всего дыханием, без использования музыкальных инструментов и фонограммы. <…> Так – впервые в русском театре – родился настоящий греческий хор «Царя Эдипа»»[1]. Образ Эдипа вызывает неоднозначные впечатления: самоуверенный, вспыльчивый царь, похожий на современного политика, чьи горделивость и конфликтность довели его до убийства отца, ссоры с провидцем Тиресием и Креонтом. Актер В. Добронравов сумел великолепно передать изменения в характере Эдипа, который зритель может наблюдать в конце трагедии: от уверенного и могущественного царя до немощного и беззащитного старика. Но в начале всего действия, во всех эпизодах с участием Эдипа происходит противостояние, битва, столкновение. Так, первый конфликт происходит между Тиресием и Эдипом: царь не сдерживается в высказываниях, он не скрывает своего призрения к прорицателю, чем вызывает ответный гнев Тиресия. Образ провидца наполнен хитростью, иронией, можно даже говорить о толике сумасшествия, ведь в начале диалога он объявил, что ничего не скажет, но потом все же назвал Эдипа преступником; сказал, что хочет скорее уйти, но после начал длинный монолог. В итоге Тиресий все же уходит, но зрителю остается только догадываться: ушел провидец, пророк или обезумевший старик. В другом эпизоде завязался словесный поединок между Эдипом и Креонтом. Образ Креонта – абсолютная

[1] Трубочикн Д.В. Напоминание о катарсисе. «Царь Эдип» в театре имени Вахтангова // Вопросы театра – М., 2017. С. 24.

противоположность Эдипу: восторженный, обходительный, совершенно безвольный, от него не требуется каких-либо усилий по управлению городом, но он пользуется всеми благами царского дома. Эдипу не нравятся жеманность и мягкость брата его жены, при этом в нем рождается горькая мысль, что шурин хочет отобрать царский трон и власть. Невероятное перевоплощение происходит с Креонтом в другом эпизоде, в его душе селится страх: вальяжность образа бесследно исчезает, Креонт боится не только за положение в обществе, но и за свою жизнь. Он ищет поддержки у каждого, у хора и зрителей, чтобы те оправдали его перед Эдипом. И только один персонаж не участвует в словесных поединках и битвах в трагедии – это Иокаста. Иокаста стремится примирять мужа и брата, она чувствует сердцем приближающуюся беду, но не желает заглянуть правде в лицо. Образ Иокасты – образ сильной и мудрой женщины, она раньше Эдипа осознала ужас происходящего и исполнила собственный приговор «замолчать навек». Ф. Латенас – композитор спектакля, сочинил музыкальную тему Иокасты: «В ней есть красота и полет, но одновременно – глубокая грусть и безысходность: как будто на вдохе человек устремляется к небу, а на выдохе крылья отказывают, сил не хватает»[1]. Данную музыку играет Эдип на саксофоне, когда звучат слова, что во всем городе посилилось неверие в богов. Хор подпевает Эдипу, но в специальных античных военных шлемах, которые будто маски, скрывают их стыд за неверие в могущество богов. Таким образом, музыкальное сопровождение в постановке играет очень важную роль: все драматические переломы, смысловые акценты подчеркнуты музыкой, дополняются ею, практически любой звук ложится на единую музыкальную палитру. Одним из самых значимых образов спектакля является образ фатума, «машины судьбы». Художник А. Яцовскис создал физическое воплощение судьбы: огромная дымящаяся труба, напоминающая гигантский часовой механизм, которая в финале трагедии надвигается на зрителей и останавливается почти вплотную к рампе. «Звериное дыхание машины-судьбы, ее сердцебиение становится второй, мощной музыкально-ритмической темой, которая звучит все чаще по мере приближения к финалу»[2]. В финале спектакля две девочки, дочери Эдипа, в страхе бегают по сцене, стремясь уйти от «машины судьбы». В современной постановке «Царя Эдипа» не обошлось без нововведений: режиссер Р. Туминас ввел новых персонажей – Крылатую женщину и воина. Крылатая женщина – Сфинкс, которую Эдип сумел одолеть и подчинить своей воле. Она стала его пленницей и служанкой, имея крылья, она больше не может летать. Актриса Е. Симонова заставляет проникнуться зрителей ее безвыходным

[1] Трубочикн Д.В. Напоминание о катарсисе. «Царь Эдип» в театре имени Вахтангова // Вопросы театра – М., 2017. С. 25.

[2] Там же. С. 27.

положением; плавные и грациозные движения выглядят как ритуальный танец, но танец покорный и податливый, лишенный радости и счастья. Воин – это оружие Эдипа, он вечно следует за царем, угрожая каждому врагу могучей силой. Таким образом, создателям спектакля удалось достичь пронзительности трагедии, вновь поднять волнующие темы человеческого достоинства, героизма и страшной правды. Современный зритель, подобно античному, сумел прочувствовать мощь трагедии Эдипа, сумел ощутить сострадание и страх.

2.3. Интерпретация античной трагедии в кинематографе

В пространстве современной культуры самым доступным и самым массовым видом искусства является кинематограф, который сочетает в себе элементы как развлекательного, так и просветительского характера. Современное искусство кино оказывает огромное воздействие на жизнь и деятельность человека, помогая ему получать определенные знания и эмоции. Важное значение в истории кинематографа имеют фильмы историко-художественного плана, среди которых можно встретить многочисленные обращения к античным сюжетам. Талантливые режиссеры и актеры, работающие с образами прошлого, возвращают жизнь лицам и событиям, которые казалось, канули в Лету: «Иными словами, кино виртуальным образом возвращает к жизни далекое прошлое, и в этом его познавательная, эмоциональная и вообще духовная ценность»[1]. Сюжеты античной трагедии нашли свое воплощение в творчестве таких выдающихся режиссеров, как: П. Пазолини («Царь Эдип» 1967 г., «Медея» 1969 г.), Л. фон Триера («Медея» 1988 г.), М. Какоянниса («Электра» 1962 г., «Троянки» 1971 г., «Ифигения» 1977 г.), Й. Джавелласа («Антигона» 1961 г.), Д. Юйе («Антигона» 1992 г.) и др.

Ярким представителем итальянского кинематографа является Пьер Паоло Пазолини (1922 – 1975) – гениальный режиссер, поэт и прозаик, в чьем творчестве сочетались различные марксистские и коммунистические убеждения вместе с религиозными и мифологическими воззрениями. Сам П. Пазолини считал, что творчество не может быть реализовано в рамках какой-либо одной идеологической системы, поскольку тогда оно становится ограниченным и неполным. Осваивая реальность с помощью мифа, итальянский режиссер предстает в образе мифологического реалиста, пытающегося найти крепкие «основы мира» в прошлом: «Миф, по представлениям кинорежиссёра, является частью человеческого сознания и сутью кинематографического мышления, тем пространством, в

[1] Фролов Э.Д. Вместо предисловия: Античность и кинематограф (к проблеме отражения античности в современной игровой культуре) // Мнемон. 2012. Выпуск 11. С. 7.

котором существует личность»[1]. Движение времени в фильмах Пазолини лишено конкретной земной перспективы, оно направлено в вечность, но за счет мирского пространства мифологическое время сливается с отображаемой реальностью. Режиссер переосмысляет в своем творчестве два античных сюжета – о царе Эдипе и Медее: «Оба эти героя вынуждены перешагнуть через себя для того, чтобы осознать природу собственной греховности»[2]. В кинокартинах «Царь Эдип» (1967) и «Медея» (1969) П. Пазолини совмещает различные временные пласты: античность и современность свободно перетекают друг в друга, конструируя новую реальность, не лишенную конкретных черт.

В фильме «Царь Эдип» представлено авторское прочтение классической трагедии Софокла. Режиссер исследует с помощью античного мифа многогранность человеческой души и силу человеческого духа. В фильме переплетены две сюжетные лини: современной Италии XX века и древней Греции. В первом эпизоде режиссер показывает рождение и взаимоотношения ребенка (маленького Эдипа) с матерью и отцом. Мать испытывает нежные чувства к своему сыну, в то время как отец поглощен ревностью и потаённым страхом к ребенку. Сам мальчик в несознательном возрасте испытывает «эдипов комплекс»[3] (понятие, введённое З. Фредйом в 1910 году, обозначающее бессознательное или сознательное сексуальное влечение к родителю противоположного пола и двойственные чувства к родителю того же пола). Не в силах больше бороться с внутренней ревностью, отец приходит в комнату ребенка глубокой ночью и грубо хватает маленькие ножки сына. Эта напряженная сцена внезапно прерывается другой, не менее трагичной сценой, но уже происходящей в древней Греции: маленького мальчика, привязанного к длинному копью, несет по каменной пустыне старый раб. Ему приказали убить ребенка, представляющего опасность для своих родителей, но раб не может сделать этого сам, он оставляет его посреди пустыни и уходит. Все же смерть не настигла малыша, его спасают и относят ко двору правителя Коринфа, где ребенок обретает новый дом. В следующих эпизодах фильма режиссер показывает нелегкий путь главного героя: Эдип покидает отчий дом, чтобы не навредить своим родителям, он убивает своего настоящего отца в порыве злости, одолевает Сфинкса и становится правителем Фив. П. Пазолини осознанно переделывает многие аспекты мифа, создавая своеобразную психологическую атмосферу в фильме. Так, особо важной является сцена борьбы Эдипа со своим отцом Лаем, в которой

[1] Бернатоните А.В. Становление картины мира в творчестве Пьера-Паоло Пазолини. Авт. канд. искусств. наук: 17.00.03. М.: ВГИК. 2005. С. 13.

[2] Там же. С. 13.

[3] Фрейд З. Об особом типе «выбора объекта» у мужчины / Очерки по психологии сексуальности, - Минск, БелСЭ, 1990.

режиссер большое значение придает яркому солнцу, ослепляющему источнику света. Оскорбленный поведением Лая, Эдип зверски убивает его слуг, а затем и самого царя, при этом взгляд главного героя кажется пустым, все его действия подчинены инстинктам, а не рассудку. В этой сцене нет рефлексии, есть только действие, посланное свыше и которому невозможно противостоять. Итальянский режиссер решает не показывать напрямую сцену убийства Лая, идея смерти передается закадровым хрипом, в то время как на экране перед зрителем появляется лицо Эдипа, снятое с эффектом передержки. Такая съемка снизу вверх подчеркивает весь ужас ситуации и чувство чудовищности происходящего, овладевающее Эдипом. Солнце, заполняющее собой весь кадр является метафорой будущего ослепления главного героя, а также олицетворением слепоты даже в момент наличия зрения. Другой не менее интересный прием режиссера проявляется в сцене борьбы Эдипа с Сфинксом. П. Пазолини убрал из сюжетного пространства загадку Сфинкса, он изобразил мифическое чудовище в виде человека (мужчины) с устрашающей африканской маской. Сфинкс в представлении режиссера – это чудовище, пожирающее каждого и существующее в подсознании. Эдип одолевает это чудовище в своем подсознании, толкая Сфинкса в бездну. Одним из главных образов фильма является образ Иокасты, матери Эдипа, который режиссер преподносит особым образом, наделяя его чистым и сакральным смыслом. Ее лицо будто белая, ничего не выражающая маска, - такой прием делает образ Иокасты неземной и божественной и ссылает зрителя к античному театру, в котором актеры также использовали маски для игры. Наделяя героиню божественным и сакральным смыслом, режиссер показывает, что мать для сына – это первоначальный бог, она дает ему жизнь и окружает заботой. И тогда, когда Эдип вновь воссоединяется с матерью, он оскверняет ее неприкосновенный образ, сам того не ведая. Все эти сцены предшествуют кульминационной сцене, когда Эдипу открывается истина и он ослепляет себя в наказание за свои поступки. В трагедии Софокла главный герой осознает ужас своего положения, но не в силах противостоять судьбе. Ослепление является единственным выходом для Эдипа, но не только как наказание за свои действия, но и как протест против высшей воли, ведь будучи слепым Эдип уже не сможет наблюдать последствия своих поступков, на совершение которых толкнула его судьба. В фильме П. Пазолини образ Эдипа представляется совершенно другим, он дикарь, лишенный осознанности, его движения часто хаотичны и лишены смысла, в его образе отсутствует интеллектуальное начало, он подчинен инстинктам. Складывается впечатление, что Эдип изначально слеп, он не хочет видеть истину, постепенное открытие правды является для него драматическим явлением, а затем и агрессивным. Создавая такой стихийный образ, отражающий бессознательное начало в человеке, режиссер вкладывает в него автобиографические черты, он воплощает в

нем собственное «Я», которому не суждено реализоваться в настоящей действительности. Возможно поэтому, Эдип Пазолини пребывает между реальностью и мифом, не зная, что выбрать. В финале главный герой плавно переходит из античности в современный мир, который был показан в начальном эпизоде. Используя прием кольцевой композиции, режиссер мастерски подчеркивает фатализм как элемент конструирования бытия, а также одиночество человека перед жизнью и смертью. От судьбы невозможно убежать, она неумолима и безлична, однако у нее можно многому научиться. Такой прием используется режиссером для выражении главной идеи фильма: современный мир не существует отдельно от своего архаичного прошлого, варварские отголоски мифа все еще присутствуют внутри каждого человека, судьба также довлеет над каждым из нас.

Другим фильмом П. Пазолини, в котором используется античный трагический сюжет является «Медея». В этой картине режиссер оживил античные полотна итальянских художников и заложил множество знаков и кодов, указывающих на архаическое происхождение мира. П. Пазолини переосмысливает трагедию Еврипида, вычленяя из нее самые важные сцены и смыслы. Роль Медеи исполнила выдающаяся оперная певица Мария Каллас, которая благодаря своему драматическому таланту, по-новому раскрыла образ обманутой женщины. Медея – восточная полубогиня, представительница иррационального мира, где осуществляются кровавые жертвоприношения и поклоняются языческим богам. Ее мир внезапно сталкивается с другим, цивилизованным миром, представителем которого выступает Ясон. Режиссер показывает этот цивилизованный мир выхолощенным и лицемерным, он деконструирует положительный образ Ясона, выставляя его бандитом и разбойником, ограбившего Колхиду. Ясон и его разбойничья команда ничем не лучше варварской Колхиды, с ее кровавыми магическими ритуалами и диким народом. Медея, влюбившись в Ясона, похищает с помощью своего брата Золотое руно, она предает свою родину и отправляется в другой конец мира. Оказавшись на чужбине, Медея не может найти покоя, она страдает в Коринфе из-за предательства любимого мужчины, волшебные силы давно покинули ее. Но иноземный, варварский характер не дает героине опустить руки. Медея задумывает страшную месть своему мужу, и никто не в силах отговорить ее. П. Пазолини гениально передает отчаянность и жгучую страстность Медеи, а ее безумие объясняет с помощью образа кентавра, воспитавшего Ясона. Сцена фильма, в которой Ясону является кентавр в двух ипостасях является одной из главных символических сцен: герой мифических легенд объясняет зрителям и Ясону, что Медея – это воплощение древнего мифа, в то время как Ясон – человек современной эпохи. Старое всегда сменяется новым, поэтому Медее суждено кануть в небытие, как и кентавру. Медея чувствует неизбежность своей судьбы, поэтому свершение мести прочно закрепляется в ее сознании.

Героиня убивает Главку, будущую невесту Ясона при помощи своей варварской одежды, в которой она прибыла в Коринф. Ее роскошное, божественное облачение не в силах вынести обычный смертный человек: Главка впадает в беспамятство и сбрасывается с высокой башни. Кульминационной сценой фильма является сцена убийства Медеей своих детей, режиссер показал этот эпизод бескровно, почти подразумевая действие: героиня закалывает ножом спящих мальчишек у себя на руках. В образе Медеи П. Пазолини видит женщину, знающую природу и силу необузданной страсти, эта страсть полностью завладевает чувствами и сознанием героини, заставляя ее уничтожать любые преграды на пути. Жажда Медеи обладать Ясоном соотносится с желанием обретения свободы, что в результате приводит героиню к саморазрушению. Финальная сцена фильма представляет собой эмоциональный диалог Ясона и Медеи, когда последняя устроила пожар. Здесь П. Пазолини не стал уходить от канонического сюжета Еврипида: Ясон молит Медею дать унести тела сыновей с собой, он просит хотя бы в последний раз прикоснуться к детям. Но Медея не позволяет Ясону подойти, она кричит, что уже поздно, что конец настиг их всех. Но если у Еврипида Медея покидает Коринф вместе с телами детей на колеснице Гелиоса, то П. Пазолини резко обрывает фильм после душераздирающей речи Медеи. Пазолини строит сюжет своего фильма таким образом, что мотивы главной героини – человека из божественного, потустороннего мира остаются до конца неизвестными зрителю. Понятным остается одно – губительная сила эроса способно уничтожить любые нормы и правила, нарушение меры чувств неизменно ведет к самым страшным последствиям. Важным художественным приемом, выделяющим данный фильм среди прочих, является способ общения героев между собой: они редко обращаются к речи для передачи мыслей и чувств, здесь особое внимание уделяется взглядам, позволяя зрителю глубже проникнуться переживаниями персонажей. Таким образом, «Медея» П. Пазолини является некой философской притчей, в которой иллюстрируется не миф, а сама действительность, в которой этот миф возможен.

Для П. Пазолини обращение к античной трагедии обусловлено вневременной универсальностью трагических сюжетов. В фильмах «Царь Эдип» и «Медея» герои не выступают рефлексирующими персонажами, они движимы инстинктами, они иррациональны по своей природе. Благодаря различным выразительным средствам и приемам, режиссер сумел сконструировать особое пространство, в котором гармонично сосуществуют миф и современная реальность. П. Пазолини «…как будто совершает временные скачки. Отрываясь от современности, идет в глубину человеческой истории – античности, создавая ощущение, что все и везде одно и то же, неизменное и заданное. Человек убивает, прелюбодействует, скотоложествует и так далее. По сути своей это

парадокс отчаяния, неприятия жизни, отвращение к ней, но вместе с тем и желание найти выход из духовного тупика»[1].

Ларс фон Триер является одним из самых известных и одним из самых спорных режиссеров и сценаристов современного европейского кино. В своей кинокартине «Медея» он воплощает образ сильной и жестокой женщины, который во многом похож на канонический образ, предложенный Еврипидом. Однако здесь нельзя увидеть тот южный темперамент чужестранки, отличающийся буйством страстей и яркостью чувств. Режиссер переносит действие сюжета в холодную и серую Скандинавию, показывая главную героиню сдержанной, величественной и немногословной. Ненависть героини схожа с окружающей ее природой, такой же ледяной и непримиримой. История Медеи – это история обманутой любви, страшного предательства и ужасной мести. Фильм напоминает античное драматическое представление, в котором особая роль отводится окружающей природе: звучанию воды, шелесту листьев, завыванию ветра, крику птиц. Благодаря выразительным средствам, используемых в фильме, эмоциональное и психологическое состояние главной героини становится понятным любому зрителю, а главный конфликт фильма передается с помощью противопоставления природных элементов и стихий: огня и воды, моря и суши. Ларс фон Триер создал особую атмосферу в своей картине, напоминающую архаичный миф, где образы героев кажутся мистическими и эфемерными. Подобное изображение достигается за счет использования темных, серо-коричневых тонов, очень напоминающих живописную технику гризайли. Образ Медеи разрабатывается как мистический, колдовской, оторванный от реальности (сцена сбора трав во время разговора с Креонтом, приготовление яда для Главки). В данном ключе очень показательна сцена, в которой впервые появляется Медея: одиноко лежащая на берегу, одетая во все черное, ее неумолимо поглощают холодные волны, будто предвещая страшные страдания, которые ей еще предстоит преодолеть. Но Медея не дает морю забрать ее на дно, она готова бороться, она полна сил и решимости совершить то, что ей предначертано. Этот эпизод символичен, ведь «погружение в воду символизирует не только возврат к первоначальному состоянию чистоты, смерть в старой жизни и возрождение в новой, но также омовение души в материальном мире»[2]. Также символична сцена разговора Медеи и Ясона возле ткацкого станка, являющегося «атрибутом Великой Матери, а также лунных богинь и ткачих судьбы в их ужасном воплощении»[3]. Радуга в этом эпизоде олицетворяет надежду на будущее примирение мужа и жены, при этом яркие лучи освещают тело Медеи, отсылая не только к

[1] Бернатоните А.В. Становление картины мира в творчестве Пьера-Паоло Пазолини. Авт. канд. искусств. наук: 17.00.03. М.: ВГИК. 2005. С. 23.

[2] Словарь символов / Под ред. Г.В. Гаева. М.: Крон-Пресс, 1995, с. 98.

[3] Там же. С. 87.

счастливому прошлому героини, но и к ее божественному происхождению, к связи с Гелиосом, богом солнца. Однако герои разговаривают друг с другом через нити ткацкого станка, что символизирует их полную отчуждённость, и тогда, когда Ясон яростно проталкивает свою руку сквозь нити, он разрушает священную связь, результатом которой являются их общие дети. Таким образом, режиссер подводит к тому, что жизни героев должны быть раз и навсегда разделены, и что дети, представители этой совместной жизни, должны быть убиты. Нельзя сказать, что героиня совершает преступления в состоянии аффекта, нет, для нее месть – это единственный выход. Режиссер в совершенно новой манере интерпретирует сцену убийства Медеи своих детей – через повешение. При этом дерево, на котором совершается страшное действие, показано безжизненным, мертвым, усохшим – что олицетворяет духовную немощность Ясона, предателя и лицемера. Триер осознанно показывает Ясона бессильным и ничтожным, используя важную составляющую фильма – ракурс. Именно верхний ракурс обладает особым психологическим эффектом, он лишает объекта какой – либо значимости и могущественности, что и демонстрирует финальная сцена фильма.

Медея воплощает собой всю женскую сущность, а дети - это ее бремя, ее крест. Героиня изображается не как яростная мстительница или злая колдунья, желающая исполнить страшное преступление, но как страдающее существо, которое несет свое бремя и свою боль до самого конца. Поэтому Ларс фон Триер интерпретирует месть Медеи как мучительный и болезненный путь страдающей души, но не как триумфальную победу свободы, подобно Еврипиду. В соответствии с этой явно человеческой природой героини, ее дети изображаются не просто как несчастные жертвы страшной мести, как в большинстве существующих версий. Напротив, старший сын осознает необходимость своей смерти и смерти своего брата, принимая ужасный замысел своей матери. Он говорит ей, что знает, что должно произойти и помогает совершить месть, завязывая веревку на сухих ветвях старого дерева. Режиссер меняет финал трагического сюжета: если Медею Еврипида вместе с телами детей уносит на солнечной колеснице Гелиос, то в его фильме Медея оставляет своих сыновей повешенными на дереве, а сама уплывает на корабле. И именно в последней сцене героиню захлестывает горе, ее лицо искажается ужасными муками.

В целом, Ларс фон Триер переосмысливает образ Медеи, наделяя его новыми уникальными качествами и превращая свою героиню в сильную и неуязвимую личность. Если Еврипид оказался новатором в драматургической сфере в свое время, наделив мифических героев обыденной и простой речью, то датский режиссер произвел революцию в контексте современной телевизионной драмы, отдав главенствующую роль природным

звучаниям и стихийным звукам, а не человеческим голосам. Медея Ларса фон Триера восстала против существующих законов, норм и правил, она отказалась принять роль жертвы и послушно жить с обжигающей обидой внутри. Чувство собственного достоинства, личная честь оказались сильнее чувства материнства, а страдания Медеи изображаются как неизбежное и вечное состояние женщины, заставляя детоубийство казаться не злым и безумным актом, а отчаянным ответом на неразрешимую ситуацию.

Таким образом, обращение гениальных режиссеров и писателей к сюжетам античной трагедии позволяет говорить о важности последних для современной культуры и общества в целом. Благодаря глубинным смыслам античной трагедии, открывающим авторам путь к многочисленным интерпретациям трагических сюжетов, а также метафоричности повествования, сложным хронологическим конструкциям, интересным художественным средствам, современные художественные произведения стали по-настоящему востребованными и значимыми в пространстве постмодернистской культуры.

Заключение

Проанализировав научный и художественный материал по исследуемой теме, было выявлено, что актуальность античной трагедии в современной художественной культуре связана, в первую очередь с особым трагическим мироощущением человека XX-XXI века, живущего в ситуации глобальных, социальных, политических катаклизмов, под гнетом угрозы техногенных и экологических катастроф. Также полисемантичность сюжетов античной трагедии, архетипическая емкость ее образов обуславливают появление множества современных художественных интерпретаций, которые охватывают широкий спектр духовно-нравственных проблем, что, в свою очередь, приводит к переосмыслению и дальнейшему развитию заложенных в античной трагедии смыслов.

В работе была выявлена универсальность проблематики античной трагедии на примерах выдающихся произведений античных трагиков: Эсхила, Софокла и Еврипида. Был изучен феномен трагического как важный элемент современной культуры и исследованы современные интерпретации античной трагедии в литературе и искусстве. Так, в современной литературе разработкой вопроса трагичности человеческого существования, выстроенной на основе античной трагедии, занимались: Жан Ануй, Франц Фюман и др.; в театральных постановках - Р. Шехнер, Т. Терзопулоса, С.В. Хольма, Д. Тэймор, А. Никонов, Р. Туминас и др.; в кинематографе – П.П. Пазолини, Л. фон Триер, М. Какояннис и др. На основе полученных результатов, можно сделать вывод, что все эти разнообразные, подчас парадоксальные художественные прочтения античных трагедий отражают состояние современной культуры, современного мира, который характеризуется отсутствием целостности, противоречивостью, размытием нравственных и моральных границ. Сегодня человек пытается найти ответы на все интересующие его вопросы в самом себе, отрицая при этом высшие ценности и иронизируя над собственными попытками обретения смысла своего существования. Как уже было отмечено выше, ирония – это главное средство адаптации человека в современном мире, средство защиты от окружающего его хаоса. Используя иронию в своей повседневной жизни, человек переносит ее и в сферу искусства. Современное искусство может шокировать, вызвать неоднозначные мнения, ведь в самых максималистских своих проявлениях оно содержит элементы ужасного, отвратительного и безобразного. Уже не существует границ отделяющих прекрасное от безобразного или добро от зла. Сегодня все условно. Однако решение вечных проблем, от которых не может уйти и современное искусство, требует тщательного анализа прошлого опыта человечества. Многие писатели, режиссеры и художники, понимают, что в многовековом наследии прошлого содержатся ответы на важные общечеловеческие вопросы, отсюда возникает

большое количество художественных произведений, транслирующих переосмысленный опыт прошлых веков. Возникновение культурного диалога, обеспечивающего тесную связь античности с современной культурой, ведет к разнообразным трансформациям духовного и нравственного облика современного человека. Античная трагедия является высокохудожественным, идейным феноменом, имеющим в своей основе глубокий гуманистический и прогрессивный смысл. Современная культура обращается к античной трагедии как к общечеловеческим архетипам, рождая при этом новую мифологическую реальность. Многоплановость трагических героев, возможность постановки и неоднозначность трактовки сложных моральных проблем, а также сама идея духовной свободы и вера в нравственную силу человека обуславливают привлекательность античной трагедии сегодня. Благодаря тому, что многие современные авторы используют сюжеты античной трагедии для передачи новых культурных смыслов и идей, образы трагических персонажей становятся образами-знаками, узнаваемыми большим количеством зрителей и читателей. Прометей, Медея, Эдип, Антигона, Геракл представляют собой вечные и актуальные образы, в которых отражаются постоянная борьба между свободой человеческого духа и жизненной необходимостью, столкновение нормы, меры и чрезмерности.

Таким образом, современная социокультурная ситуация, обострившееся экзистенциалистское ощущение трагичности человеческого бытия, побуждает современных писателей, художников, режиссеров по-новому взглянуть на сюжеты античной трагедии. Происходит смена акцентов в рецепции классических образцов, предлагаются новые интерпретации. Но само разнообразие прочтений, гибкость в трактовке образов и сюжетов античной трагедии, возможность их адаптации к новой эпохе свидетельствуют о том, что трагедия, когда-то рожденная в Древней Греции, продолжает жить в современности. Заложенный в ней гуманистический, философский, нравственный, художественный потенциал позволяет ей продуцировать и сегодня все новые смыслы и помогает самопознанию современного человека.

Литература

1. Baertschi, Annette M. Rebel and Martyr: The Medea of Lars von Trier, in: Ancient Greek Women in Film, ed. Konstantinos P. Nikoloutsos, Oxford (Oxford University Press), 2013. - С. 117–136.
2. Андреев Ю. В. Цена свободы и гармонии. Несколько штрихов к портрету греческой цивилизации. - СПб.: Алетейя, 1998. - С. 7-18.
3. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. – 454 с.
4. Античность и современность: К 80-летию Федора Александровича Петровского: [Сборник статей] /АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол. : М. Е. Грабарь-Пассек и др. – М.: Наука, 1972. – 503 с.
5. Ануй Ж. Пьесы. Пер. с фр. Дмитриева В. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. – 220 с.
6. Аристотель. Риторика. Поэтика. Сопровождающая статья В.Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
7. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М.Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
8. Бернатоните А.В. Становление картины мира в творчестве Пьера-Паоло Пазолини. Авт. канд. искусств. наук: 17.00.03. М.: ВГИК. 2005. – 28 с.
9. Библер В.С. Культура. Диалог культур (опыт определения). // Вопросы философии. 1989. - № 6. - С. 31-42.
10. Биктимиров В.Э. Рецепция образа Медеи в постмодернистской литературе (на материале произведений Х. Мюллера и А. Никонова)/ Сборник статей X Международного научно-практического конкурса. В 2-х частях, Пенза, 2017. - С. 102-106.
11. Боннар А. Греческая цивилизация. Кн. 1. От Илиады до Парфенона. Кн. 2. От Антигоны до Сократа: пер. с фр. / А. Боннар. -Ростов н/Д.: Феникс, 1994. - 443 с.
12. Брусиловская Л. Трагический оптимизм или иронический пессимизм как модель строительства мира // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. - С. 356-372.
13. Бугарчева Е.А. Социальный смысл катарсиса // Учены записки Казанского государственного университета. Казань. Том 149, кн. 5. 2007. - С. 186-192.
14. Вислова А. Трагическая маска в пространстве «черной комедии» // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. - С. 154-167.

15. Волкова П.С., Невская П.В. «Медея» в аспекте визуальности: интерпретация и реинтерпретация // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXII междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2013.
16. Гете И.-В. Собрание сочинений в тринадцати томах. – М.: Гослитиздат, т. 10, 1937. – 1060 с.
17. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Пер. с англ. К. Лукьяненко. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 1008 с.
18. Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. – 644 с.
19. Жиордано К., Федорова И.К. Творчество Пазолини как палимпсест стилистки театра в кинематографе (на материале фильмов "Царь Эдип", "Медея" и "Евангелие от Матфея") // Мировая литература в контексте культуры. 2011. - №6. - С. 351-356.
20. Зелинский Ф.Ф. История античной культуры / Ред. и прим. С.П. Заикина. 2-е изд. СПб.: Марс, 1995. – 380 с.
21. Иванов В.В. Дионис и прадионисийство / В.В. Иванов // Эсхил. Трагедии. М.: Наука, 1989. - С. 351-450.
22. Камоцкая И.Ю. Пьесы Жана Ануя 1940-го – 1946-го гг. в контексте эволюции творчества // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. – №2. - С.71-78.
23. Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Посторонний. Чума. Падение: пер. с фр. / А. Камю. СПб.; М.: НФ «Пушкинская библиотека»: ООО «Издательство АСТ», 2003. - С. 90-93.
24. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. – М.: Наука, 1971. – 225 с.
25. Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. – 384 с.
26. Козубовская Г.П. Рубеж XIX-XX веков: миф и мифопоэтика [Текст]: монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул: АлтГПА, 2011. – 318 с.
27. Колпинский Ю.Д. Великое значение античной Эллады и его значение для современности. М., «Изобразительное искусство», 1977. – 344 с.
28. Костелянец Б.О. Драма и действие: лекции по теории драмы / Б.О. Костелянец. – М.: Совпадение, 2007. – 501 с.
29. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции / Н.А. Кун. – М.: Просвещение, 1955. – 452 с.
30. Лосев А.Ф. Греческая трагедия. Монография. - М.: Учпедгиз, 1958. – 204 с.
31. Лукач Г. Своеобразие эстетического. М., 1986. Т. 2. – 467 с.

32. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. - СПб.: Алетейя, 2000. - 347 с.
33. Ницше Ф. Рождение трагедии. – М.: издат-во Ad Marginem, 2001. – 736 с.
34. Нусинов И.М. История литературного героя. – М.: Гослитиздат, 1958. – 552 с.
35. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс: пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет. — М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. - С. 5-210.
36. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс: пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет. М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. - С. 211-269.
37. Первухин Н.Н. Пессимизм античной трагедии и литературного абсурда XX века: истоки и мировоззренческий контекст // Гуманитарные научные исследования. 2016. - №8. - С. 277-280.
38. Петровский Ф.А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве /Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 185 с.
39. Прудиус И.Г. Переосмысление традиционного сюжета в драме ж. Ануя "Медея". Любовь Медеи и Ясона в трактовке Жана Ануя // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. – №2-2. - С. 144-147.
40. Рожкова К.Л. Рефлексия в художественном творчестве на основе фильма «Царь Эдип» П.П. Пазолини // Мир науки и искусства. 2017. - С. 229-233.
41. Савиных О.И. Интермедиальные аспекты интерпретации сюжета о Медее (Жан Ануй, Ларс фон Триер) // Мировая литература на перекрестке культур и цивилизаций. 2016. - №1. - С. 54-65.
42. Савиных О.И. Национальные инварианты сюжета о Медее (К. Вольф, Ж. Ануй, Л. Годе, В. Клименко) // Коллективная монография «Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX-XXI вв». Нижний Новгород, 2019. - С. 168-174.
43. Санженаков А.А. Античный театр в свете понятия «катарсис» // Вестник Томского государственного университета. 2018. №427. - С. 91-95.
44. Семенов В.Е. Катарсис и анти-катарсис: социально-психологический подход к воздействию искусства / В.Е. Семенова // Вопросы психологии. 1994. - № 1. - С. 116-123.
45. Словарь символов / Под ред. Г.В. Гаева. М.: Крон-Пресс, 1995. – 512 с.
46. Софокл. Трагедии. – М.: Художественная литература. 1988. – 495 с.

47. Тронский И.М. История античной литературы: Учеб. для ун-тов и пед. ин-тов. – 5-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 1988. – 464 с.
48. Трубочкин Д.В. Напоминание о катарсисе. «Царь Эдип» в театре имени Вахтангова // Вопросы театра – М., 2017. - С. 21-29.
49. Трубочкин Д.В. Античность и «Актуальность» // Вопросы театра – М., 2011. С. 6-30.
50. Федоров Н.А. Греческая трагедия. – М.: Издательство Московского университета. 1960. – 71 с.
51. Фрейд З. Об особом типе «выбора объекта» у мужчины / Очерки по психологии сексуальности, - Минск, БелСЭ, 1990. – 477 с.
52. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд., - М.: Изд. фирма «Вост. лит.» Ран, 1998. – 800 с.
53. Фролов Э.Д. Вместо предисловия: Античность и кинематограф (к проблеме отражения античности в современной игровой культуре) // Мнемон. 2012. Выпуск 11. - С. 7-14.
54. Фрумкин К. Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. - СПб.: Нестор-История, 2014. – 528 с.
55. Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. – 405 с.
56. Фюман Ф. Избранное. М.: Радуга, 1989. – 1115 с.
57. Шарыпина Т.А. Жан Ануй и Бертольд Брехт: сюжет об Антигоне в социокультурном контексте 40-х годов XX века / Французский акцент в мировой культуре. – Иваново, 2010. - С. 221-231.
58. Шарыпина Т.А., Савиных О.И. Инварианты образа Медеи в европейском литературном сознании XX-рубежа XXI в // Успехи современной науки и образования. 2016. – Том 6. №12. - С. 195-200.
59. Шестаков В.П. Катарсис: от Аристотеля до хард рока // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. - С. 8-27.
60. Шестаков В.П. Предисловие // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. - С. 5-7.
61. Шоломова Т.В. Эволюция античной трагедии: «человек золотой середины» как эстетический феномен // CREDO NEW. 2011. - №2. - С. 12.
62. Штаерман Е.М. Кризис античной культуры. – М.: Наука, 1975. – 183 с.
63. Эсхил. Трагедии. – М.: Художественная литература, 1971. – 384 с.
64. Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства: [Учеб. пособие]. – М.: Высш. шк., 1990. – 144 с.

65. Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии. В 2-х т. Т. 1. – М.: Ладомир, Наука, 1998. – 644 с.

АНТИПЛАГИАТ
ТВОРИТЕ СОБСТВЕННЫМ УМОМ

Отчет о проверке на заимствования №1

Автор: Королева Надежда koroleva-nadya@mail.ru / ID: 4993071
Проверяющий: Королева Надежда (koroleva-nadya@mail.ru / ID: 4993071)

Отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат»- http://users.antiplagiat.ru

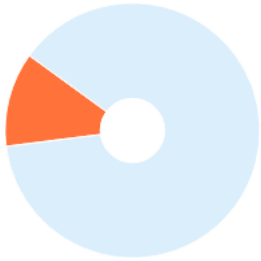
ИНФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

№ документа: 15
Начало загрузки: 17.06.2019 17:11:13
Длительность загрузки: 00:00:03
Имя исходного файла: Королева. Диплом. Оконч.
Размер текста: 815 кБ
Символов в тексте: 192000
Слов в тексте: 25731
Число предложений: 2438

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОТЧЕТЕ

Последний готовый отчет (ред.)
Начало проверки: 17.06.2019 17:11:17
Длительность проверки: 00:00:11
Комментарии: не указано
Модули поиска: Модуль поиска Интернет

ЗАИМСТВОВАНИЯ	ЦИТИРОВАНИЯ	ОРИГИНАЛЬНОСТЬ
12,22%	0%	87,78%



Заимствования — доля всех найденных текстовых пересечений, за исключением тех, которые система отнесла к цитированиям, по отношению к общему объему документа.
Цитирования — доля текстовых пересечений, которые не являются авторскими, но система посчитала их использование корректным, по отношению к общему объему документа. Сюда относятся оформленные по ГОСТу цитаты; общеупотребительные выражения; фрагменты текста, найденные в источниках из коллекций нормативно-правовой документации.
Текстовое пересечение — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.
Источник — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.
Оригинальность — доля фрагментов текста проверяемого документа, не обнаруженных ни в одном источнике, по которым шла проверка, по отношению к общему объему документа.
Заимствования, цитирования и оригинальность являются отдельными показателями и в сумме дают 100%, что соответствует всему тексту проверяемого документа.
Обращаем Ваше внимание, что система находит текстовые пересечения проверяемого документа с проиндексированными в системе текстовыми источниками. При этом система является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности заимствований или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов проверяемого документа остается в компетенции проверяющего.

№	Доля в отчете	Доля в тексте	Источник	Ссылка	Актуален на	Модуль поиска	Блоков в отчете	Блоков в тексте
[01]	1,96%	2,45%	Античная драма	http://proza.ru	раньше 2011	Модуль поиска Интернет	31	37
[02]	1,94%	1,94%	PDF (1/2)	http://biblio.imli.ru	31 Мар 2018	Модуль поиска Интернет	35	35
[03]	1,17%	1,83%	http://sovremennik.ws/engin...	http://sovremennik.ws	10 Апр 2017	Модуль поиска Интернет	23	32

Еще источников: 17
Еще заимствований: 7,18%