

Шагурі М. С.

## ТРАГЕДІЯ ЯК ОДИН ІЗ МЕХАНІЗМІВ ЗАМІЩЕННЯ НАСИЛЬСТВА В СТАРОДАВНІХ АФІНАХ

*Статтю присвячено проблематиці вивчення насильства у суспільстві стародавніх Афін V ст. до н. е. та репрезентації його в аттичних трагедіях. Розглянуто основні правила стосовно того, що було дозволено показувати на сцені, а що заборонялося; а також релігійні обмеження і жертвопринесення, здійснювати які на сцені було суворо заборонено. Акцентовано увагу на такій важливій особливості давньогрецької культури, як вербальна візуальність, і проаналізовано, який вплив завдяки їй мала трагедія на глядачів.*

**Ключові слова:** античність, Давня Греція, драматургія, театр, Есхіл, насильство, тілесність, довга смерть.

«Для широкого загалу театр, з його реальною тілесністю, є формою, для якої питання насильства завжди мало особливе значення», – стверджує професор Саймон Голдхіл, дослідник аттичного театру [8, с. 10]. Із ним важко не погодитися, адже уявити трагедію, що так чи інакше не відсилала б до актів насильства, неможливо. Більше того, насильство є смисловим центром трагедії, її стрижнем і організуючим началом. В основі сюжетів трагедій лежать конфлікти, які виникли внаслідок низки невпинних проявів насильства і закономірним результатом яких є смерть. Загалом, смерть можна вважати центральним процесом кожної з класичних аттичних трагедій. Саме процесом [9, с. 31–35], а не подією – у контексті трагедій ми можемо говорити про «довгу смерть», де сам момент помирання не є закінченням, а лише кульмінацією, якій передують довге помирання і після якої слідує відповідь на скоєний акт насильства – нове насильство.

У трагедіях усе починається з насильства і ним же завершується, точніше, відкриває шлях новому насильству: вже у V ст. до н. е. афіняни були впевнені, що покласти край насильству за допомогою нового насильства неможливо, потрібно шукати альтернативні способи. Таке розуміння цього феномену поєднується в трагедії з переконанням у напередвизначеності долі героїв та всесильності богів, які, залежно від сюжету, шкодять або допомагають із пошуком альтернативних шляхів, згаданих вище.

Отже, міфологічність тематики, глибоке вкорінення в релігійних уявленнях та політичні ремінісценції роблять трагедії, особливо ранні, важливим джерелом для вивчення уявлень греків про насильство та їхню трансформацію

у часі, актуальність і важливість тих чи інших переконань стосовно цього феномену.

Дуже важливим для розуміння трагедій є сценічний аспект. Сценічна дія в давньогрецькому театрі була організована, за словами Алана Зоммерстайна [9, с. 31–32], у досить специфічний спосіб і підкорялася низці правил.

Передовсім, існували речі, яких просто не можна було робити на сцені. Наприклад, майже не можна було змінити декорації, боги не могли літати аж до винайдення спеціального приладу – механи, а герої через наявність масок не могли їсти. Хоча маски не заважали симулювати пиття, і персонажі могли зіграти випивання отрути і смерть на сцені, проте цього не відбувалося.

По-друге, існували чіткі сценічні обмеження, як-от кількість акторів на сцені, які можуть говорити [2, с. 44]. Ці обмеження могли бути однією з причин того, що на сцені не могли відбуватися вбивства: єдиний актор просто не міг би сам із собою боротися. При цьому завжди існувала можливість трагічного протистояння актора і хору. Власне, це протистояння і було основою драматичної напруги, особливо в ранніх трагедіях: відокремлення другого актора не означало його рівнозначності з актором головним, тому ціла низка сцен могла його не включати; основний драматичний діалог у такому разі відбувався між корифеєм та першим актором.

По-третє, існували релігійні обмеження: вважалося, що бог Діоніс, на чиїх фестивалях відбувалися постановки, спостерігає за ними, отже, треба було уникати всього, що могло б образити цього бога. Окрім цього, існувала чітка релігійна заборона певних дій, і ця заборона так само поширювалась і на трагедійні репрезентації. Тут

можемо пригадати ще раз суд над Есхілом за те, що він у своїх трагедіях розголосив сувору таємницю Елевсинських містерій [1].

Усі сценічні обмеження, згадані вище, покликані звернути увагу дослідника на одну дуже важливу особливість: жодне вбивство, жоден акт кривавого насильства не відбувається на сцені. Нині важко собі уявити, що вбивство на сцені може образити почуття бога, адже ми розуміємо, що все це відбувається не насправді, актор симулює свою смерть, а не дійсно помирає.

Така ситуація кардинально відрізняється від справжніх кривавих жертвопринесень, які також були заборонені до показу на сцені. Алан Зоммерстайн пояснює заборону здійснювати на сцені насильство з летальним результатом стосовно тварин тим, що питання відбирання життя у тварини трактувалося греками дуже серйозно, і його не можна було перетворювати на шоу [9, с. 35–36]. Симуляція кривавого жертвопринесення також була неприйнятною, оскільки тоді жертву приносили б не богам, а виставі, а це було неприпустимо.

Заборона зображення здійснення акту насильства в трагедії також перебуває в полі релігійних обмежень. Як померла людина, так і саме вбивство уявлялися греками глибоко нечистими і потребували ритуального очищення, яке проходило в кілька етапів [4, с. 72–79]. А оскільки дія трагедії відбувалась у священному місці і була присвячена Діонісу, навіть симуляція смерті на сцені вважалася б оскверненням і могла б викликати гнів богів на весь поліс.

Глядачі трагедії не бачили на сцені вбивств, тобто вони не бачили самого акту, що призводив до смерті – удару мечем, повішення, випивання смертельної отрути тощо. Утім, дозволялося демонструвати публіці те, що відбувалося після цього – до прикладу, тіла Агамемнона і Кассандри, убитих Клітемнестрою (трагедія Есхіла «Агамемнон») [5]. Також можна було зображувати ті події, які призвели до фатальних наслідків: після того, як Агамемнон іде в дім разом із дружиною, глядачі спостерігають розлогу розмову віщунки Кассандри з хором, протягом якої вона пророчить смерть хазяїна дому, свою смерть і невідворотність цих подій, а далі заходить у дім, звідки за мить чути крики, а за деякий час глядачі бачать тіла мертвих Кассандри та Агамемнона.

Проте, як ми вже зазначали вище, трагедія мислилась сучасниками лише в безпосередньому зв'язку зі смертю та іншими формами насильства. Постає питання: яким же чином, за умови суворої заборони зображати акти

насильства за допомогою акторської гри, афінінам можна було показати ці акти, ба навіть, якщо більш глобально – як можлива була за таких умов сама трагедія як жанр?

Це питання приводить нас до однієї з найхарактерніших рис давньогрецької культури. Як відомо, антична Греція аж до часів еллінізму була цивілізацією слова [3, с. 277]. Це означає, що тексти, важливі для цієї культури, не записувалися, а передавалися з покоління в покоління, усно, мандрівними співцями – аедами і рапсодами. Отже, вербальність поряд з агональністю є визначальною для розуміння грецького світогляду. Греки змагалися, уподібнювалися до героїв на полі битви, а потім описували це у своїх поемах так натуралістично, що слухачі ніби самі опинялися на полі бою поруч із героями, самі перетворювалися на героїв. Битва була проявом реального агону, а прослуховування поеми у виконанні аеда – проявом агону уявного, який, втім, завдяки реалістичності описів, теж набував рис реальності.

Трагедія не була винятком. Про те, що відбулася битва, у якій полягло багато людей, або про криваві вбивства героїв на сцені зазвичай повідомляють (вісник, провидиця тощо) або ж демонструють наслідки (наприклад, убитий Агамемнон і Кассандра в трагедії «Агамемнон»).

При цьому вербальний опис сцен насильства найчастіше максимально детальний і натуралістичний: під час прочитання перед очима буквально постає картина розбитих перських військ або ж описання жахів війни з трагедії Есхіла «Семеро проти Фів» [6]:

θρέομαι φοβερὰ μεγάλη ἄχη:  
 μεθεῖται στρατός: στρατόπεδον λιπὼν  
 εἶ πολὺς ὄδε λεὼς πρόδρομος ἰππότας:  
 αἰθερία κόνης με πείθει φανεῖσ',  
 ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος.  
 ἔτι δὲ γὰς ἐμᾶς πεδί' ὀπλόκτυπ' ὠ-  
 τί χρίπτει βοᾶν: ποτᾶται, βρέμει δ'  
 ἀμαχέτου δίκαν ὕδατος ὀροτύλου.  
 ἰὼ ἰὼ  
 ἰὼ θεοὶ θεαὶ τ' ὀρόμενον κακὸν  
 βοᾷ τευχέων ὑπερ ἀλεύσατε.  
 ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαὸς εὐ-  
 τρεπῆς ἐπὶ πόλιν διώκων πόδα (78–90).

*(Нажахана, я плачу скорботно. Їхня армія вступила! Залишивши табір, – дивіться! – кіннота рухається повільною повинню. Пил, що кружляє в повітрі, повідомляє мені про це – його повідомлення безмовне, проте зрозуміле і правдиве. І тепер рівнини моєї батьківщини*

стогнуть під ударами копит; цей звук летить і гуркоче, як невпинний потік, що зривається з гори. О, о, боги і богині, відженіть своїм військовим кличем наступаюче зло! Армія білих щитів, готова до бою, на повній швидкості мчить проти міста. – Тут і далі переклад мій. – М. Ш.).

І далі:

ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;  
πέπλων καὶ στεφάνων πόντ' εἰ μὴ νῦν ἀμ-  
φι λιτάν' ἔξομεν;  
κτύπον δέδωρκα: πάταγος οὐχ ἑνὸς δωρός.  
τί ρέξεις; προδώσεις, παλαίχθων  
Ἄρης, τὰν τεάν;  
ἰὼ χρυσοπήληξ δαῖμον ἔπιδ' ἔπι-  
δε πόλιν ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου (100–107).

(Чи ти чуєш гуркіт щитів, чи ні? Коли, як не зараз, маємо ми оповити священними шатами і вінками статуї, щоб вони приєдналися до наших молитов? Я бачу гуркіт – це не стук одного щита. Що ти робитимеш? Чи ти зрадиш власну землю, Аресе, де ти так давно мешкає? Боже золотого шолома, дивись, дивись на місто, що ти колись плекав!)

Риторика трагедій дуже візуальна, і на це потрібно зважати, адже те, що дозволено було показувати, доповнювалося тим, про що дозволено було говорити.

Перш ніж рухатися далі, повернімося дещо назад, до тези про виняткову важливість усного слова в античному світі. Вербальність у давньогрецькій культурі, на нашу думку, мала одну функцію, безпосередньо пов'язану з насильством: поетичне слово поруч із війною, жертвопринесеннями, спортивними агонами та судовими заходами було інструментом подолання і заміщення насильства.

Щодо трагедії ми можемо говорити про два рівні вербального подолання насильства: внутрішній та зовнішній. Перший стосується словесного заміщення фізичних актів жорстокості всередині трагедії: їх не показують, про них говорять. У трагедії «Прохальниці» єгипетський посланець розлого погрожує Данаїдам, у деталях повідомляючи їм, що він з ними зробить, якщо вони не підуть із ним на корабель. Проте, коли приходить Пеласг із поміччю, з'ясовується, що посланець навіть не торкнувся їх [7]. Так

само в трагедії «Агамемнон» Егіст, співучасник убивства Агамемнона, веде словесну битву з хором старців, погрожуючи їм найгіршими карами за непокору [5], проте з'являється Клітемнестра – і погрози так і залишаються тільки на словесному рівні.

Зовнішній рівень заміщення більш глобальний: це не спосіб заміщення насильства в трагедії, це механізм подолання насильства за допомогою трагедії в афінському суспільстві V ст. до н. е. На нашу думку, у такому разі доречно говорити про трагедію як про *подвійне заміщення*.

Давньогрецьке суспільство виробило цілу низку механізмів, покликаних відвернути насильство від колективу. Усі ці механізми вимагали безпосередньої участі членів суспільства. Усі, окрім вербального, який дозволяв безпечно знімати напругу, слухаючи про величні подвиги героїв, і, завдяки натуралістичності описів, разом із ними переживати їхні подвиги без шкоди для себе. Слово одночасно трансливало відголоски насильства і не дозволяло слухачам від нього постраждати.

Трагедія унікальна в цьому контексті з декількох причин. По-перше, через слово трагедії проходять практично всі механізми заміщення насильства, які були відомі в Стародавній Греції, включаючи вербальний, отже, насильство досягає глядачів через подвійний фільтр. Це дає змогу зробити репрезентацію насильства максимально безпечною. По-друге, жанр трагедії специфічний: це не лише слово, а й танець, музика, акторська гра. Саме завдяки цій синкретичності вдавалося досягнути якнайбільшої наочності видовища.

І, врешті, по-третє, безпечність репрезентації насильства в трагедії та її наочність поєднувалися з третім елементом – включеністю глядача в дійство. Пригадаємо, що протягом досить довгого часу основною декорацією афінського театру був вид на цей поліс, що не могло не відсилати глядачів до сучасності. Окрім цього, більшість трагедій так чи інакше містили алюзії та натяки на сучасну глядачам політичну ситуацію, що також сприяло змішуванню реальностей.

У результаті під час перегляду трагедій афіняни максимально повно і безпечно не лише спостерігали, а й символічно долучались до дій стародавніх героїв, що мало своїм наслідком катарсис – очищення і зняття напруги як на індивідуальному, так і на полісному рівні.

#### Список літератури

1. Аристотель. Нікомахова Етика (3.2, 1111a8) [Електронний ресурс] / Аристотель ; [пер. з давньогрец. В. Ставнюк]. – Режим доступу: [https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Aristotle,\\_Nicomachean\\_Ethics\\_3.2\\_1111a8](https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Aristotle,_Nicomachean_Ethics_3.2_1111a8), (дата звернення: 16.02.2016). – Назва з екрана.
2. Аристотель. Поетика / Аристотель ; [пер. з давньогрец. Б. Тен]. – К. : Мистецтво, 1967. – 136 с.
3. Видаль-Накэ П. Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире / П. Видаль-Накэ. – М. : Ладомир, 2000. – 419 с.

4. Латышев В. В. Очерк греческих древностей. Ч. 2 / В. В. Латышев. – СПб. : Алтейя, 1997. – 286 с.
5. Aeschylus. Agamemnon [Electronic resource] / Aeschylus // ed. by Herbert Weir Smyth, Ph. D. – Cambridge, 1926. – Mode of access: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0003> (viewed on March 3, 2016). – Title from the screen.
6. Aeschylus. Seven Against Thebes [Electronic resource] / Aeschylus ; ed. by Herbert Weir Smyth, Ph. D. – Cambridge, 1926. – Mode of access: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0013%3Acard%3D1048> (viewed on February 11, 2016). – Title from the screen.
7. Aeschylus. Suppliant Women [Electronic resource] / Aeschylus // ed. by Herbert Weir Smyth, Ph. D. – Cambridge, 1926. – Mode of access: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0015%3Acard%3D902> (viewed on February 11, 2016). – Title from the screen.
8. Goldhill S. Aeschylus. The Oresteia / S. Goldhill. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 108 p.
9. Sommerstein A. H. The tangled ways of Zeus / A. H. Sommerstein. – Oxford, 2010. – 342 p.

M. Shahuri

## TRAGEDY AS A TOOL OF SUBSTITUTION OF VIOLENCE IN ANCIENT GREECE

*This article focuses on the problems of violence in Ancient Greek culture and society of the 5<sup>th</sup> century BC, and its representation in attic tragedies. We started with the research of the concept of 'long death' which is distinctive for Ancient Greek tragedies. We continued with the review of basic scenic rules which set the boundaries of what could be shown on the scene and what was forbidden. It was discovered that under no circumstances tragic actors could play the death on the stage. We also emphasized religious restrictions and ritual sacrifices, which were strictly forbidden on the stage, because it could offend the gods. During the research we described an important peculiarity of Ancient Greek culture: its verbal aspect. Ancient Greece was the civilization of logos which means that all important texts were passed verbally by wandering poets, aoidoi and rhapsodes. Tragedies were no exceptions from this rule. As we have seen by example of some tragedies by Aeschylus, ancient tragic texts were particularly visual and were used to substitute the main acts of violence on the stage. This verbal way of substitution of violence in Ancient Athens was extremely useful, for it safely eased tensions in the society: people could watch heroes on the stage, they heard about their deeds, and due to the detailed descriptions they lived over their exploits without any harm for themselves.*

**Keywords:** ancient world, antiquity, ancient Greece, drama, theatre, Aeschylus, violence, sacrifice, ancient religion.

*Матеріал надійшов 14.03.2016*