

АРХИТЕКТУРА И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

УДК 72.032 + 7.032.7

*ПОЛЯКОВ ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ, канд. архит., доцент,
polyakov.en @ yandex.ru*

*ИНОЗЕМЦЕВА ТАТЬЯНА ОЛЕГОВНА, студентка,
polyakov.en @ yandex.ru*

*Томский государственный архитектурно-строительный университет,
634003, г. Томск, пл. Соляная, 2*

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР – ИСТОРИЯ ЗАРОЖДЕНИЯ

Статья посвящена истории становления древнегреческого театра – от проведения сельских праздников в честь бога Диониса до строительства первых в мировой истории монументальных зрелищных зданий. Рассмотрены вопросы организации древнейших театральных представлений – трагедии и комедии, особенности пространственного размещения их участников и зрителей. Затронута специфика профессиональной деятельности греческих актеров и хоревогов, их одеяний и масок. Сделан краткий обзор творчества драматургов Феспида, Эсхила, Софокла, Еврипида и др. На основе этого материала раскрыты особенности архитектуры, конструктивного решения и технического оснащения важнейших частей греческого театра – оркестры, сцены и театрона.

Ключевые слова: Древняя Греция; Дионисии; трагедии; комедии; античный театр; оркестра; сцена; театрон.

*EVGENII N. POLYAKOV, PhD, A/Professor,
polyakov.en@yandex.ru*

*TATYANA O. INOZEMTSEVA, Student,
polyakov.en@yandex.ru*

*Tomsk State University of Architecture and Building,
2, Solyanaya Sq., 634003, Tomsk, Russia*

ANCIENT GREEK DRAMA: HISTORY OF FORMATION

The article is devoted to the history of Ancient Greek Drama from rural holidays in honour of Dionysos till the first in world history monumental theatre buildings. The problems of antique theatre performances (tragedies and comedies) and spatial accommodation of actors and spectators are considered in this paper. Professional activity of Greek actors and choreuts, their garments and masks is described herein. The paper presents creativity of Thespiis, Eschylus, Sophocles, Euripides, and others. Specific architecture, design, and engineering equipment of the most important parts of the Ancient Greek Drama are shown (orchestra, scene and theatron).

Keywords: Ancient Greece; Dionysus; tragedy; comedy; antique theatre; orchestra; scene; theatron.

Настоящая работа является логическим продолжением цикла статей, посвященных архитектуре зрелищных зданий античных государств. В первой статье этого цикла [1] была рассмотрена история становления архитектуры древнеримских театров – от временных подмостков, уничтожаемых по окончании праздника, до стационарных каменных театров времен поздней Римской республики. Там же была подробно рассмотрена функциональная структура римского театра, показаны его принципиальные отличия от древнегреческого и сделан краткий обзор наиболее знаменитых театров Римской республики, построенных в I в. до н. э. – Марка Эмилия Савра, Гнея Помпея Великого и Луция Корнелия Бальба. В статье была высказана мысль о том, что первые каменные театры Рима строились по образцу театров Древней Греции классической и эллинистической эпох: «Знаменитый римский полководец Гней Помпей (106–48 гг. до н. э.), восхищенный прекрасным греческим театром в Митилене, начал строительство в Риме первого каменного театра... Вид митиленского театра привел Помпея в восторг, и он приказал снять план его с целью выстроить такой же театр в Риме...» [1, с. 17]. В заключении статьи была также кратко изложена концептуальная программа «нового театра» императора Августа, реализованная в 11 г. до н. э.

Театр, названный в честь Марка Клавдия Марцелла, был возведен Августом на Марсовом поле, по соседству с театрами Бальба и Помпея. Вторая статья [2] была посвящена архитектурно-композиционным особенностям этого театра и его декоративным украшениям. Автор попытался также обозначить роль этого уникального здания в культурно-просветительской политике первого римского императора, очень высоко ценившего древнегреческий жанр трагедии и стремившегося показывать на сцене своего «нового театра» произведения самых знаменитых римских и греческих драматургов. По этой причине театр Марцелла был выстроен в лучших античных традициях, истоки которых следует искать в архитектуре Древней Греции. Поэтому третью статью мы посвятили истории зарождения древнегреческого театра, особенностям его композиционного и конструктивного решений.

Древнегреческий театр (*греч.* *θεατρόν* – «место для зрелищ, зрелище») – одна из древнейших разновидностей зрелищных зданий на территории Европы. Он достиг своего расцвета в V в. до н. э. Значение античного театра выходит далеко за хронологические рамки породившего его общества. Когда в XVI в. на сценах западноевропейских театров возродились жанры трагедии и комедии, образцами для них послужили произведения античных драматургов.

Появление драматических представлений и самого первого театра в Древней Греции неразрывно связано с сельскохозяйственными праздниками, посвященными ежегодным циклам умирания и возрождения природы, оплодотворению земли и сбору урожая. Эти праздники сопровождались обрядовыми играми и хороводами в честь богинь-покровительниц земледелия – Деметры и ее дочери Коры (Персефоны), а также бога Диониса. По мнению Н.И. Брунова, «греческое театральное здание в своих истоках связано с культовыми

плясками на круглой площадке вокруг алтаря, которую окружало кольцо зрителей...» [3, с. 149]. Подобные обряды порою перерастали в культовую драму. Например, в Элевсине во время знаменитых мистерий (тайнств, в которых участвовали лишь посвященные) устраивались зрелища, во время которых изображалось бракосочетание Зевса и Деметры, похищение Персефоны Аидом, переживания Деметры и возвращение Керы на землю [4].

На праздниках пробы молодого вина, устраиваемых в честь бога Диониса (Дионисиях), разыгрывали сценки из его жизни – о том, как Дионис доставил в Грецию виноградную лозу. Там же рассказывалось о его борьбе с врагами, гибели, воскрешении и окончательной победе над силами зла. Изображалось торжественное прибытие Диониса из-за моря на увитом плющом корабле, который римляне впоследствии назвали «корабельной повозкой» (рим. *carusnavalis*). Видимо, отсюда и произошло слово «карнавал» (фр. *carnaval*, ит. *carnevale*) (рис. 1).



Рис. 1. Изображения Диониса в античном искусстве

Вначале Дионис (рим. Вакх) считался богом производительной силы природы, и его порой изображали в облике козла или быка. Однако позже, когда древние греки занялись возделыванием виноградников, Дионис сначала стал богом виноделия, а затем уже и покровителем поэзии и театра (рис. 2).

Несколько раз в году устраивались празднества, на которых в его честь пели дифирамбы (хвалебные песни). На этих празднествах выступали ряженные («сатиры» и «силены»), составлявшие свиту Диониса. Участники шествия мазали лица винной гущей, надевали маски и козлиные шкуры с конскими хвостами.



Рис. 2. Маскарон, изображающий Диониса

Кроме торжественных и печальных, они пели веселые, а порой и откровенно непристойные песни. Торжественная часть праздника легла в основу жанра трагедии, а веселая и шуточная – комедии. Последняя, по мнению Аристотеля, ведет свое начало от фаллических песен, в которых прославлялись производительные силы природы и людей. Запевалы (солисты) рассказывали зрителям о жизни богов и побуждали хор к пению. К повествованию примешивались элементы актерской игры, поэтому античный миф как бы оживал на глазах участников праздника. Вот что об этом пишет в своем сочинении «О музыке» древнегреческий философ-моралист Плутарх из Херонеи (45–127 гг. н. э.): «В еще более древние времена греки, как говорят, были совершенно незнакомы с театральной музыкой; музыка у них была всецело приурочена к богочитанию и воспитанию юношества, тем более, что театральных сооружений люди той эпохи вовсе не знали; музыка у них еще не выходила за пределы святилищ, в которых с помощью ее они воздавали почитание божеству и хвалу доблестным мужам. Вероятно, что более позднее слово «театр» и гораздо более древнее *theorein* (присутствовать на торжестве) происходят от слова *theos* (бог)...» (27, 1) [5, с. 80].

Слово «трагедия» произошло от двух греческих слов: *трагос* – «козел» и *оде* – «песня» (т. е. «песня козлов»). Нельзя забывать, что спутниками Диониса были козлоногие сатиры, прославлявшие его подвиги и страдания.

В процессе развития греческой трагедии в ее репертуар, помимо сказаний о Дионисе, вошли сюжеты из жизни мифологических героев – Эдипа, Геракла, Агамемнона, Тесея. Это объясняется широкой популярностью мифологических

сказаний не только в аристократической среде, но и у простого народа, а также их неподражаемой образностью и художественной выразительностью. В каждой пьесе зритель встречал знакомых ему героев и мог с интересом наблюдать, как творческая фантазия драматурга на свой лад интерпретировала общеизвестный мифологический сюжет. То есть внимание зрителя сосредоточивалось не на сюжете пьесы, а на общественной и нравственной проблематике, которая разворачивалась вокруг того или иного мифа.

Как известно, древнегреческая мифология по-своему трактовала устройство и движущие силы природы и современного общества. Она была тесно связана не только с античной религией, но и с историей, философией, политикой, наукой. Каждый драматург по-своему интерпретировал реальные исторические события и бытовые сюжеты, открыто излагал свои этические, философские и религиозные взгляды. Мифологическая канва делала трагедию более доходчивой и доступной неискушенному зрителю.

Слово «комедия» также происходит от двух греческих слов: *комос* и *оде* (песня). Слово «комос» означает шествие группы пьяных бражников, осыпавших друг друга и зрителей веселыми шутками на празднике Диониса. То есть комедия равноценна «песне комоса». Во время праздника нередко разыгрывались сценки бытового и пародийно-сатирического содержания. Они назывались *мимами* (греч. подражание). Героями мимов обычно были персонажи народного балаганного театра: горе-воин, базарный воришка, ученый-шарлатан, простак, дурачащий всех, и др. Песни комоса и мимы – основные истоки древней аттической комедии.

В любой комедии, как и в трагедии, к религиозным и мифологическим мотивам всегда примешивались чисто житейские, которые постепенно стали преобладающими или даже единственными. Хотя в целом комедия по-прежнему считалась посвященной Дионису. Однако к шуткам, песням и небольшим сценкам уже в то время примешивались элементы социальной сатиры. В V в. до н. э. комедия стала политической по своему содержанию. Она затрагивала проблемы государственного устройства, деятельности отдельных учреждений Афинской республики, ее внешней политики, войны и мира. Нельзя забывать, что жанр комедии формировался в условиях афинской рабовладельческой демократии.

Древнегреческие драматурги

По свидетельству очевидцев, жанр трагедии уже во второй половине VI в. до н. э. достиг своего апогея, впитав богатейшее наследие народного эпоса и фольклорной лирики. Этому во многом способствовали нововведения драматурга Феспида, уроженца Икарии.

Феспид (VI в. до н. э.) был первым трагическим поэтом в Афинах. Его первая трагедия была поставлена весной 534 г. до н. э. на празднике Великих Дионисий. Именно этот год принято считать датой рождения мирового театра.

Феспид впервые занялся изготовлением специального актерского снаряжения – масок, театральных костюмов. Но важнейшим его нововведением стало выделение из хора одного актера-декламатора. В этой роли нередко выступал сам Феспид. Декламатор (греч. *гипокрит* – «ответчик») по ходу пьесы

обращался к хору с вопросами и отвечал на вопросы хороводов. Он также играл роли различных персонажей пьесы, периодически покидал оркестру (сценическую площадку) и вновь возвращался на нее. Таким образом, ранняя греческая трагедия стала живым диалогом между гипокритом и хором и по форме напоминала *лирическую кантату*. Хотя в процентном соотношении партия актера в ранних драмах была невелика и основная роль отводилась хору, именно гипокрит стал главным действующим лицом в спектакле.

Ученик Феспида **Фриних** (ок. 540 – ок. 470 г. до н. э.) расширил сюжетные рамки трагедии, выведя ее за пределы мифов дионисийского круга. Он написал серию трагедий на исторические сюжеты (например, «Взятие Милета», ок. 492 г. до н. э.). В этом произведении изображались эпизоды захвата и разграбления персами города Милета, восставшего вместе с другими греческими городами против персидского владычества (494 г. до н. э.). Своей игрой Фриних настолько потряс зрителей, что его пьеса была надолго запрещена, а самого автора приговорили к крупному денежному штрафу.

До наших дней дошли лишь небольшие фрагменты произведений Феспида и Фриниха. Сведения об их театральной деятельности также очень скудны. Однако совершенно ясно, что первые античные драматурги очень живо реагировали на актуальные вопросы современности и сделали театр местом обсуждения важнейших проблем политической и общественной жизни, а также трибуной, оказавшей существенное влияние на формирование демократических принципов Афинского государства.

Расцвет греческого театрального искусства связан с деятельностью великих драматургов VI–V вв. до н. э. – Эсхила, Софокла и Еврипида, а также комедиографа Аристофана. Были и иные авторы, однако известны лишь их имена да отдельные фрагменты произведений.

Эсхил (525–456 гг. до н. э.). Творчество Эсхила было связано с начальным этапом становления Афинского демократического государства. В трагедиях, созданных до него, было очень мало действия. Эсхил обычно писал героико-патриотические произведения, в которых рассматривались наиболее актуальные исторические и религиозно-философские темы. Он ввел в спектакль второго актера. Этим была открыта возможность более глубокой разработки трагического конфликта и усиления действенной стороны театрального представления. Появление второго актера привело к становлению актерского диалога, которого не было раньше.

При Эсхиле определилась классическая форма трагедии и сценарий ее постановки. Почти все его пьесы начинались с пролога. За ним следовал *парод* (песня хора), а затем уже – чередование *эписодиев* (диалогов хора и актеров) и *стасимов* (песен хора). Обычно трагедия состояла из 3–4 эписодиев и 3–4 стасимов. Стасимы разбивались на отдельные части – *строфы* и *антистрофы*. При их исполнении хор двигался по периметру оркестры то в одну, то в другую сторону. Хоровое пение обязательно сопровождалось аккомпанементом флейты и нередко танцами (*эммелейями*). Завершалась трагедия *эксодом* – песней, с которой хор покидал оркестру.

Эсхил был главным исполнителем в своих трагедиях. От актеров он требовал высокого мастерства. Хор, состоявший из 12 человек, играл у него

ведущую роль. Партии хора по времени занимали более половины его пьес. Кроме того, многие постановки Эсхила включали в себя элементы помпезности и мистики (торжественные въезды на колесницах, праздничные процессии, появление призраков и прочее).

Более подробно о техническом оснащении пьес Эсхила говорится в десятичной лексической энциклопедии «Ономастикон», написанной Юлием Поллуком (Полидевом) во второй половине II в. н. э.: «Применяется полукружие для показывания отдаленных от города местностей или лиц, плывущих по морю, подобно строфию, на котором являются обожествленные герои или лица, погибшие в море или на войне. По Хароновым лестницам, находящимся у входов на места для зрителей, выходили призраки. А подъемные машины находятся на сцене для появления речных божеств и других подобных им существ; они находятся около ступеней, по которым всходят Эринии...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 132) [5, с. 74]. К выдержкам из четвертого тома «Ономастикона» (точнее, раздела «Танцы, театр») в этой статье мы прибегнем неоднократно.

Софокл (496–406 гг. до н. э.). С окончанием греко-персидских войн последовал стремительный политический и культурный подъем Афин. Он обусловил новый этап в развитии древнегреческого искусства. Творчество Софокла отобразило эти события на сцене театра. Если у Эсхила боги, хотя бы и невидимые, выступают на первом плане, то в трагедиях Софокла основное внимание уделено смертному человеку, его душевным переживаниям, мыслям и страстям. Созданные Софоклом образы (Эдип, Антигона, Электра и др.) глубоко человечны. Конфликт трагедий Софокла – в драматическом противоборстве человека с неотвратимостью судьбы, рока. В его трагедиях отражены гражданские и нравственные идеалы античной рабовладельческой демократии эпохи расцвета. Высокая гуманистическая направленность творчества Софокла, интерес к человеческой личности и ее душевным переживаниям повлекли за собой дальнейшую драматизацию театрального представления. На сцене появился третий актер. Одновременно с этим уменьшилась роль хора (несмотря на доведение числа хороводов до 15). Основное внимание было уделено диалогам, индивидуальной игре актеров. С именем Софокла также связано появление живописных декораций: «Декорациями были картины на ткани или на досках, применительно к содержанию пьесы; они навешивались на периакты, изображая море, реку и тому подобное. Полукружие названо так по своему виду, а помещается оно возле оркестры...» [Поллукс, Ономастикон, IV, 131] [5, с. 74].

Все эти нововведения сделали трагедию более живой и органичной. Этому способствовало также разыгрывание на сцене более сложных, чем у Эсхила, жизненных коллизий – переходов от счастья к несчастью и обратно. Софокл полностью отказался от сценических эффектов, которыми пользовался Эсхил. У него уже нет торжественных выездов царей на колесницах, не появляются призраки и т. п.

Еврипид (485–406 гг. до н. э.). В творчестве Еврипида нашли отражение рост общественных противоречий в период Пелопоннесской войны и начавшийся кризис полисной системы. В его трагедиях звучание героиче-

свой темы снижается, но при этом усиливается внимание к внутреннему миру человека и к явлениям окружающего мира. Соответственно этому изменился характер декораций: «Башенка (*scorē*) сделана для часовых или для иных наблюдателей; да и стена и башня предназначены как бы для смотрения сверху. А назначение сторожки (*phryktōrion*) ясно из самого ее названия. Дистегия же – иногда надстройка на царском дворце, вроде той, откуда Антигона в «Финикиянках» [трагедии Еврипида] смотрит на войско, а иногда – черепичная крыша, откуда бросаются черепицами... В комедии же с дистегии подглядывают сводники, либо смотрят вниз старушонки или женки...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 129–130) [5, с. 74].

Миф становится для Еврипида только исходным материалом или основой произведения, дающей возможность высказаться его современникам. Обострение драматических конфликтов и умение найти в каждой критической ситуации наиболее острые моменты в соединении с изображением душевных переживаний героев делают Еврипида наиболее трагичным из всех античных драматургов. В целях эмоционального воздействия на зрителей и усиления зрелищной стороны трагедии Еврипид вводит в свои драмы сцены смерти, физических страданий, безумия. Он первым широко использует в своих представлениях сценические машины: «Кроме того, к театру относятся: экиклема, эксостра, башенка, стена, башня, сторожка, дистегия, приспособление для молний (*kerainoskopeion*), приспособление для грома (*bronteion*), помост для богов (*theologeion*), журавель, летательные канаты (*aiōgrai*), декорации (*katablēmata*), полукружие (*hēmikyklion*), строфий, полустрофий, Хароновы лестницы и подъемные машины (*anapiesmata*)...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 127) [Там же].

Еврипид также применил в своих трагедиях *монодии*, в которых душевные переживания героев раскрывались выразительными средствами не только слова, но и музыки. Хор в его драмах уже не имеет такой тесной связи с развитием сюжета, как у Софокла.

Аристофан (ок. 446 – ок. 385 гг. до н. э.). Античная комедия, политическая по своему содержанию, достигла наивысшего расцвета в творчестве Аристофана. В период интенсивного нарастания социальных противоречий внутри афинского общества комедиограф выступил страстным защитником демократии и выразителем дум и чаяний крестьянства. Аристофан превратил театр в средство борьбы за общественные идеалы. В своих произведениях он вывел множество ярких социальных типов – бесчестного демагога, обманывающего народ и расхищающего государственную казну, философа-софиста, развращающего своим учением молодых людей, и другие не менее выразительные образы. Положительным героем в комедиях Аристофана обычно выступает мелкий собственник, обрабатывающий землю с помощью одного-двух рабов.

Комедии Аристофана создали живой, сценически выразительный тип представления, богатый острыми диалогами и насыщенный буффонадой. Все это требовало от постановщика и актеров изобразительности, яркости игры, смелых и остроумных мизансцен.

Организация театральных представлений

Театр в Древней Греции всегда находился в ведении государства. Представления ставились – Малых («сельских») Дионисиях (декабрь – январь), Ленеях (январь – февраль) и Великих («городских») Дионисиях (март – апрель).

На этих праздниках устраивались *агоны* (*агонии*) – состязания драматургов. В конкурсе обычно участвовали три трагических и три комических поэта. Каждый трагик должен был представить на конкурс *трилогию* (три трагедии, связанные единым сюжетом) и одну сатирическую драму (пьесу на мифологический сюжет с хором, состоящим из «сатиров»). Трилогия и сатирическая драма составляли *тетralогию*. Состязания продолжались три дня. Каждый день с утра разыгрывали тетралогию, а под вечер – произведение одного из участвовавших в состязании комических поэтов. Всего – пять произведений в день. К участию в состязаниях допускались только новые, оригинальные произведения; игравшиеся ранее шли вне конкурса.

Драматурги получали хор от *архонта* (высшее должностное лицо Афин). Вначале они сами писали музыку и занимались обучением хороводов, но затем им пришлось прибегнуть к помощи профессиональных учителей. Все финансовые издержки, связанные с подготовкой и обучением хора, брал на себя богатый покровитель искусства – *хорег*. Он же оплачивал весь театральный реквизит. Всего для организации драматических состязаний требовалось шесть хорегов (три – для тетралогий, три – для комедий). Обязанность хорема была почетной, поскольку считалось, что он находится под особым покровительством Диониса. В период подготовки к праздникам участники хора освобождались от несения государственной и военной службы. Хорег, который подготовил хор, победивший на состязаниях, имел право воздвигнуть в честь этой победы памятник. На нем писали дату состязания, имя победившего драматурга, название пьесы и, конечно же, имя хорема. Результаты состязаний фиксировались в особом протоколе (*дидактикалии*), хранившемся в государственном архиве Афин.

Судили на состязаниях выборные лица. Для драматургов были установлены три награды. Автор постановки, занявшей третье место, считался потерпевшим поражение. Зато победитель помимо гонорара получал в награду венок из священного плюща. Эсхил в состязаниях драматургов побеждал 13 раз, Софокл – 24. Еврипид получил всего лишь пять первых наград, причем последний венок был присужден ему посмертно.

Актеры и маски

Как известно, Феспид в своих трагедиях был единственным актером (*протагонистом*). Его партия сопровождалась пением хора. Эсхил ввел *девторакониста* (второго актера), а Софокл, младший современник Эсхила, – *тритагониста* (третьего актера). Однако главные роли в драмах по-прежнему играл первый, наиболее талантливый актер (гипокрит, протагонист).

Благодаря тесной связи греческого театра с религией актеры именовались Мастерами Диониса, пользовались огромным уважением и занимали высокое общественное положение. Стать актером мог только свободный гражданин

Афин. Как и драматурги, актеры принимали активное участие в жизни города, могли занимать высокие государственные должности и даже выступать в роли послов. Победителями драматических состязаний вначале признавались только хорег и драматург. Однако начиная со второй половины V в. до н. э. в театральных состязаниях стали принимать участие и протагонисты (первые актеры).

В греческой драме количество актеров было не более трех. Поэтому каждому из них приходилось играть несколько ролей. Если в пьесе были предусмотрены немые роли, то их исполняли *статисты*. Женские роли всегда исполнялись мужчинами. Актеры обязаны были не только хорошо декламировать, но и обладать вокальным мастерством, т. к. в наиболее патетических местах драмы исполнялись арии (*монодии*). Кроме того, древнегреческий актер великолепно владел искусством жестикуляции и основами танца.

Все актеры традиционно пользовались масками, так что мимика в их игре была исключена. Изначально этот обычай был связан с культом Диониса (жрец, изображавший божество, скрывал свое лицо под маской). В театре классического периода маски утратили свое бывшее культовое назначение. Они давали обобщенный образ того или иного персонажа пьесы. Все маски были с открытыми ртами, чтобы свободно мог звучать голос исполнителя. Лики были «хохочущими», «скорбными», «умиротворенными» и пр. Их меняли всякий раз, как только актер переходил от веселья к печали, от бурных эмоций к спокойному расположению духа. Определенное значение имел цвет маски. Раздражение и ярость передавались багровым цветом, мудрость – голубым, хитрость – рыжим, болезнь – желтым. Исполнение женских ролей мужчинами также требовало особых масок (мужские лица были темными, а женские – более светлыми). Маски обычно изготавливались большого диаметра. Это было обусловлено размерами греческого театра. Без огромных масок лица актеров были бы не видны с последних рядов театра.

Маски изготавливали из дерева, кожи или толстой ткани. В последнем случае полотно натягивалось на каркас, покрывалось гипсом и раскрашивалось. Иногда маска закрывала не только лицо, но и всю голову. В этом случае к маске крепились парик и борода. У трагической маски над лбом делали специальный выступ, увеличивавший рост актера. В комедиях большинство масок должны были вызывать смех. Этим объясняется их карикатурный или гротескный характер. Кроме вымышленных персонажей, авторы-комедианты нередко пародировали своих современников. Маска в таком случае была шаржированным портретом (рис. 3).

Костюмы трагических актеров имитировали пышные одежды, которые носили жрецы Диониса во время религиозных церемоний. Театральный хитон, сшитый из льняной ткани, имел длинные рукава и нередко доходил до пят. Плащи были двух видов – *гиматий* (широкий плащ, укладываемый складками вокруг тела; подобные плащи носили древние служители Диониса) и *хламида* (короткий плащ с застежкой на плече). Каждый персонаж носил особую одежду. На ней вышивались различные рисунки – цветы, деревья, звезды, спирали, арабески, фигуры людей и животных. Цвет одежды также имел значение. Персонажи, которых не покидала удача, выступали в одеяниях с желтой или красной полосой. Синие или зеленые полосы отмечали неудачников.



Рис. 3. Маски древнегреческих актеров

На ноги актеры надевали *котурны* – башмаки с высокими голенищами. Сценические котурны имели толстые, состоящие из нескольких слоев кожи, подошвы. Это увеличивало рост актера. Чтобы придать фигуре величественность, трагические актеры укрепляли под одеждой специальные подкладки или небольшие подушки, сохраняя при этом естественные пропорции тела. В комедиях подушки и подкладки, наоборот, искажали нормальные пропорции человеческого тела и тем самым вызывали смех зрителей (рис. 4).

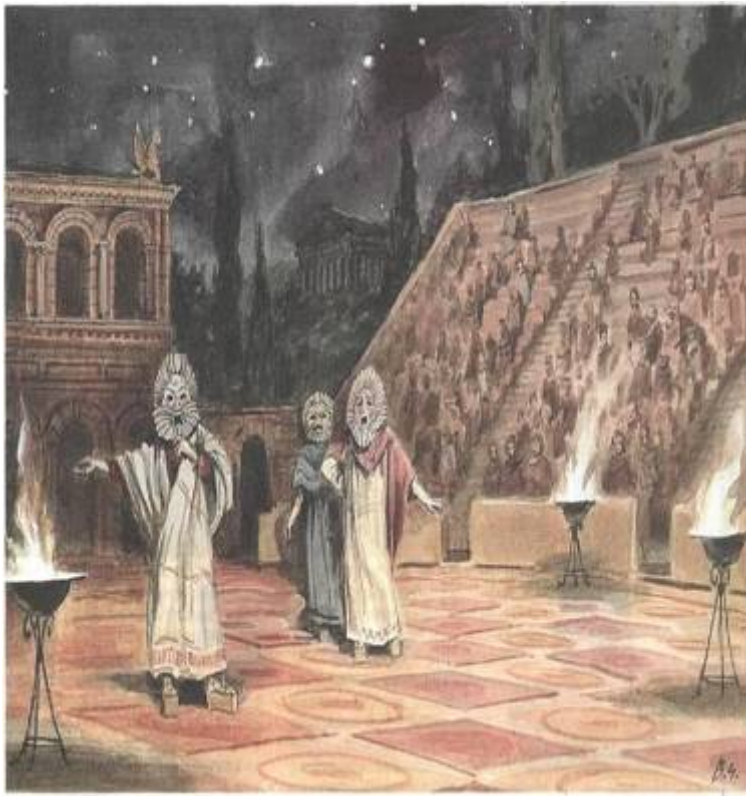


Рис. 4. Выступление античных актеров. Реконструкция

Хор и зрители

Трагический хор насчитывал сначала 12 человек, затем состав его был увеличен до 15. В комедии же хор традиционно состоял из 24 человек. Он делился на два *полухория* и выражал точку зрения идеального зрителя. В партиях хора (*парабазах*) раскрывался основной смысл спектакля. Участники хора именовались *хоревтами*, а их предводитель – *корифеем*. Корифей (запевала) выступал от лица автора произведения, излагал его основные мысли. Нередко это был один и тот же человек (Феспид, Софокл и др.). Во главе хора, выходявшего на оркестру, шел флейтист. Он поднимался на ступени алтаря, расположенного в центре оркестры. О начале каждой пьесы извещали звуки труб.

В трагедиях хор обычно изображал людей, близких главному герою, – его друзей, родственников. Комический хор изображал не только людей, но и животных, мифологических персонажей (например, сатиров или вакханок).

Театральные представления ставили на праздниках Диониса. Все дела в это время приостанавливались. Суды закрывались, должники освобождались от уплаты долгов. Даже заключенных выпускали из тюрем, чтобы и они смогли принять участие в народных гуляниях. Вместе с мужчинами театр посещали женщины, дети и даже рабы.

Сначала зрителям было дано право самостоятельно выбирать места. Нередко дело доходило до потасовок. Драчунов разнимали служители театра. Позже, в целях устранения беспорядков и покрытия расходов на содержание театрального здания, городские власти организовали продажу входных билетов (жетонов) стоимостью в один-два обола. Это были медные кружочки, похожие на монеты. Они назывались *символами*. Вырученные от их продажи деньги передавались откупщику театра. Количество зрителей не должно было превышать числа мест в театро-не. Поэтому при выходе из театра жетоны у них изымались.

Места для различных категорий зрителей были строго регламентированы. Первый, ближайший к оркестре ряд был отведен высшим должностным лицам государства (архонтам, стратегам, навархам), верховному жрецу бога Диониса и его служителям, победителям Олимпийских и Панафинейских игр. Им, восседавшим в персональных, украшенных резьбой мраморных креслах (*проэдриях*), жетоны были не нужны.

За креслами, отделенными кольцевым проходом, располагался нижний ярус для наиболее обеспеченной публики (богатые землевладельцы, купцы, ростовщики). Каждый сектор этого яруса был помечен одной буквой, начиная с «А» (альфа). Буква была начертана на оборотной стороне жетона. На лицевой стороне изображались головы богини Афины либо льва, которых считали защитниками от недобрых сил.

Металлические жетоны, лишенные каких-либо изображений и помеченные одной буквой на обеих сторонах, служили пропусками на средний ярус. Буквы на этих жетонах обозначали клинообразные секторы для зрителей со средним достатком (зажиточных горожан, земледельцев, ремесленников, ветеранов армии и флота и пр.). В афинском театре Диониса все граждане за-

нимали свои персональные секторы по *филам* (территориальным единицам, которых в Аттике было 10).

Имелись также жетоны, помеченные парами одинаковых букв на лицевой и оборотной сторонах. Эти символы обозначали места самого верхнего яруса, где размещались скамьи для самых бедных зрителей. Им во времена Перикла государство даже установило особую («театральную») денежную выдачу – *феорик*. В IV в. до н. э. была учреждена особая «театральная» касса. Она пополнялась за счет расходов на государственные нужды. Неприкосновенность этой кассы для других целей охранялась законом вплоть до прихода македонян (339 г. до н. э.).

Драматические представления продолжались целый день. Зрители обедали прямо в театре. Они были облачены в праздничные одежды, головы украшали венками из плюща. Великие Дионисии собирали огромные толпы народа. Причем не только афинян и жителей Аттики, но и гостей со всех концов Греции. Афинская публика была очень восприимчивой и непосредственной. Если пьеса нравилась, зрители выражали свое одобрение аплодисментами и криками. Если не нравилась, то громко свистели, шелкали языками, стучали ногами. Бывали случаи, когда актера прогоняли со сцены камнями. Порой зрители требовали прекратить непонравившуюся пьесу и начать другую. То есть мнение публики во многом определяло успех или неудачу постановки, а также творческую карьеру драматурга.

Функциональная структура древнегреческого театра

Процесс формирования монументального театрального здания неотделим от истории развития греческой драмы и комедии.

Первоначально хороводы и актеры выступали на круглой утрамбованной площадке (орхестре), вокруг которой стояли и сидели зрители. Однако очень скоро возникла потребность в иных, более совершенных, формах представления. Холмистый ландшафт Эллады подсказал зодчим наиболее рациональное решение. Оркестру расположили у подножия горы или холма, а зрители размещались на склонах. В дальнейшем на склонах были устроены монументальные ступени – сиденья для зрителей (театрон). Ступени плавно огибали круглую площадку (оркестру), на которой находились актеры и хор.

Временные деревянные сиденья устраивались еще в VI в. до н. э. Строительство «классических» каменных театров началось лишь через три столетия: «Греческое театральное здание отличается функционализмом своей архитектуры. Оно вовсе не имеет наружного объема, расположено на склоне холма и только оформляет места для зрителей, полукругом раскинувшиеся перед зданием сцены. Между сценой и зрителями помещается круглая орхестра с алтарем посередине, предназначенная для выступления хора и актеров. Единственной задачей такого здания является создание вместительного для огромного по тому времени количества зрителей...» [3, с. 149].

По мнению доктора искусствоведения, академика Н.И. Брунова (1898–1971), греческий театр является самым древним примером «функционалистического» решения светского общественного здания: «Его архитек-

турная композиция состоит в превращении склона холма в ряды сидений, ориентированных на реального человека. Единственная задача этих сидений сводится к тому, чтобы дать зрителям удобные места, поставленные по возможности все в одинаковые условия в смысле видимости и слышимости происходящего на сцене и на оркестре...» [3, с. 150] (рис. 5).



Рис. 5. Руины античного театра. Современное состояние

Демократичный характер древнегреческого театра во многом определил специфику его устройства. Он размещался под открытым небом и включал в себя три основных элемента – оркестру, сцену и театрон. Во втором томе «Всеобщей истории архитектуры» (1973) об этом сказано следующее: «Архитектура театрального сооружения развивалась в соответствии с развитием греческой драмы. Основными элементами древнейших театров, примитивное устройство которых сохранялось, по-видимому, без существенных изменений до конца VI в. до н. э., были круглая площадка (оркестра), по которой двигался хор, около нее – палатка (скена) для переодевания актера (вначале единственного), по другую сторону – места для зрителей (театрон), обычно располагавшиеся полукругом по склону холма, около которого размещалась оркестра, чтобы создать лучшую видимость и акустику...» [6, с. 267].

Остановимся на этих трех частях древнегреческого театра более подробно. Итак, композиционным ядром театра являлась **оркестра** (греч. танцую) – круглая или подковообразная площадка, на которой изначально выступали хор и актеры (рис. 6).

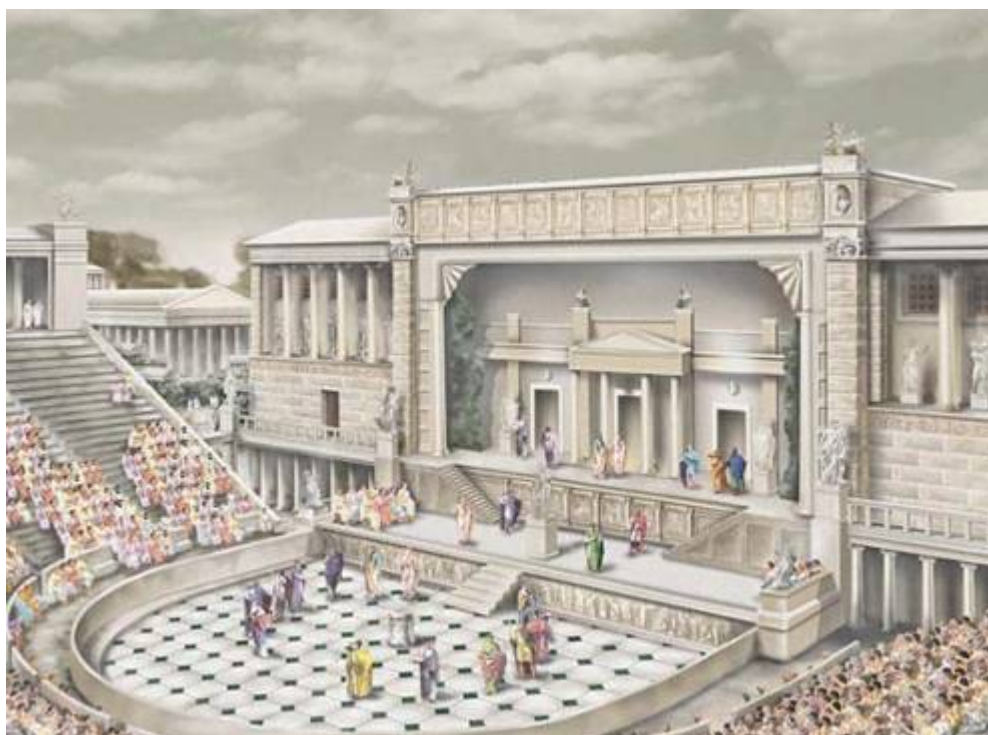


Рис. 6. Сценическая площадка древнегреческого театра. Реконструкция

Приведем выдержку римского грамматика-лексикографа Секста Помпея Феста (II в. н. э.) из его книги «De Verborum significatu» («О значении слов»): «Орхестра – место на сцене, где раньше выступали те, кто в настоящее время называются *planipedes* (босоногими), и куда не допускались актеры, за исключением тех случаев, когда они должны были пояснять фабулу, которая без этого осталась бы неясной. Босоногие же не носили легкой обуви актеров (*socci*), чтобы ровнее ступать, – отсюда и произошло их название...» [5, с. 88].

Орхестра, служившая местом действия хора, отгораживалась от зрителей каменным бортом и утрамбовывалась или мостилась каменными плитами. На ней часто воздвигался алтарь, посвященный Дионису: «На орхестре находится *фимела* (*thymelē*), представляющая собой род помоста (*bēma*), или алтарь. А за сценой, перед дверями – *агизий* [остроконечный столб в честь Аполлона] и стол для жертвенных пирожных, называемый *theōris* (праздничный корабль) или *thyōris* (жертвенный стол). *Eleos* же был древний стол, на который, до Феспиды [VI в. до н. э.], становился разговаривавший с хоревтами...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 123) [5, с. 73] (рис. 7).

Сцена (греч. палатка или деревянная пристройка, в которой хранилась бутафория и переодевались актеры) – место, предназначенное для выступлений актеров. Сначала она размещалась за пределами орхестры, а затем – на ее периметре. Во времена Эсхила сцена не имела никаких украшений. Перед спектаклем на ней устанавливали легкую перегородку с рядом дверей. На эту перегородку вешали живописные декорации или картины. Мизансцена носила услов-

ный характер. Дверь, через которую выходил на сцену актер, указывала на его роль в пьесе. Занавеса в греческом театре не было, хотя не исключено, что в некоторых пьесах какие-либо части сцены временно закрывались от зрителей.

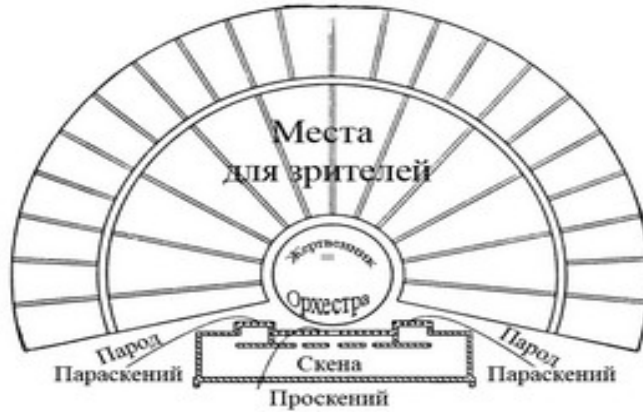


Рис. 7. Принципиальная схема древнегреческого театра

Во второй половине IV или в III в. до н. э. появляется *проскений*. Это была «невысокая пристройка перед сценой, представлявшая собой ряд столбов, обработанных полуколоннами, иногда же ряд колонн, поставленных на низком стилобате на расстоянии 2–3 м от передней стены сцены, соединенных с ней деревянным горизонтальным перекрытием, укладывавшимся по каменным балкам. Высота проскения колебалась между 2,5 и 3,6 м, и его перекрытие, логейон, было на одном уровне с основным этажом сцены...» [6, с. 268] (рис. 8).

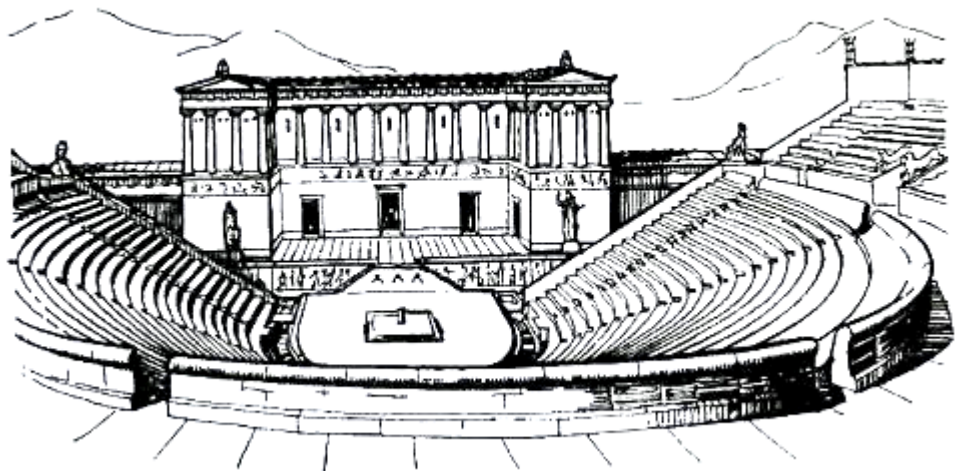


Рис. 8. Общий вид древнегреческого театра. Реконструкция

Никакой сценической площадки, высокой или низкой, поначалу не было. Поскольку в ранних трагедиях сценическое действие почти всегда разворачивалось в городской среде, то, по мнению немецкого архитектора и археолога Вильгельма Дёрпфельда (1853–1940), автора книги «Das griechische Theater» (1896), лицевая сторона проскения была решена в виде колоннады. Более подробно об этом написал Юлий Поллукс: «Гипоскений же [в части], обращенной к театру [к орхестре] и находящейся под логейоном, украшался колоннами и статуями. Из трех дверей вдоль по сцене – [вход во] дворец, или главный дом, или пещеру, или вообще [местопребывание] протагониста [первого актера] пьесы; правая – местопребывание деутерагониста [второго актера], а левая отводится для самого незначительного действующего лица и означает или опустелое святилище или нежилую местность...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 124) [5, с. 73].

Колоннада проскения имитировала фрагмент перистильного двора жилого дома или городской площади, фасад дворца или храма. Колоннада украшала либо весь фасад скены, либо только его центральную часть. К торцам скены, возможно, уже в первой половине V в. до н. э. были пристроены два прямоугольных крыла – *параскения*. В них хранились театральные декорации и иное имущество. Если сюжет драмы требовал декоративного фона из двух-трех «зданий», проскений и параскений служили их имитациями. Параскении чаще всего применялись в театрах материковой Греции и западных колоний. В эпоху эллинизма они исчезли.

Оформление театрального действия в классический период было несложным. В дни общегородских праздников театр вообще не имел никаких украшений, кроме своего архитектурного убранства: «Части театра: *pullos* (дверца), *psalis* (крытый проход), *katatomē* (круговой проход), *kerkides* (клинья), сцена, орхестра, *logeion* (помост), проскений, параскений, гипоскений [сторона фундамента, обращенная к сцене, и все подполье под проскением]...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 123) [5, с. 73].

В ранних трагедиях Эсхила на сцене возводили массивные деревянные сооружения (большой алтарь с фигурами двенадцати богов в пьесе «Умоляющие», гробница царя Дария в «Персах», скала в «Прикованном Прометее»). Входящие на сцену по орхестре поднимаются по лестницам. Ступени же лестницы называются *грядками* (*theologeion*).

При Софокле появились расписные декорации (пинаки), помогавшие превращать проскений в фасад дворца или дома, в переднюю стенку палатки: «В трагедии же правая дверь означает помещение для гостей (*xēnon*), а левая – темницу. В комедии подле дома помещается палатка (*klision*), представляемая занавесью. И [там] находится стойло для рабочего скота; и большие двери палатки, называемые *klisiades*, видимо, предназначаются для въезда повозок и нагруженных телег (*sceophora*)...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 125) [5, с. 73].

Перспективных «иллюзий» при этом не получалось, поскольку глубина скены была невелика.

В некоторых пьесах действие переносилось из одного места в другое (например, из города в деревню, с земли на небо либо в подземное царство). Поэтому по бокам скены во времена Софокла были установлены треугольные

вращающиеся призмы (периакты). На их гранях крепились живописные изображения природы, городской застройки, интерьеров зданий. Поворотом призм эти картины быстро менялись по ходу пьесы: «Около каждой из двух дверей, в середине сцены, есть еще две другие, по одной с каждой стороны, к которым прикреплены периакты (трехгранные призмы). Из правой двери являются прибывшие из-за города, а из левой – прибывшие из города и, главным образом, из гавани; через эту же дверь входят и морские божества и [появляется] все слишком тяжелое для переноски на машине. Когда периакты поворачиваются, то поворот правой периакты [обозначает] перемену местности (topos), а поворот обеих – перемену страны (chōra). Из пародов [проходов в оркестру] правый ведет из деревни, из гавани или из города...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 126) [5, с. 74].

Во времена Еврипида в театральных постановках начали применять хитроумные машины и механизмы. С их помощью, например, можно было создавать различные акустические эффекты: «Из приспособлений для молнии и грома одно – высокое, периакта, а приспособление для грома – наполненные камнями мехи, которые катают за сценой по медным листам...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 130) [5, с. 74].

Особым успехом у зрителей пользовалась *эккиклема* – выдвижная площадка на низких колесах. Она показывала, что происходит или уже произошло за стеной или в соседнем помещении (например, сцены семейных ссор, убийства и т. п.): «Эккиклема – высокий помост (bathron) на деревянных подпорах (epxelōn), на котором стоит кресло (thronos). Посредством нее показывается то, что скрыто [от зрителей], происходит за сценой, внутри жилища. Действие эккиклемы обозначается глаголом *enkyklein* (оборачивать). А приспособление, которым эккиклема выдвигается, называется *эйскиклема*. И это устройство, надо предполагать, у каждой двери и у каждого, пожалуй, дома. Машина... находится у левого парода наверху, над сценой...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 128) [5, с. 74]. Перед сценой театра в Эретрии, например, были обнаружены мраморные рельсы. По всей видимости, они предназначались для передвижения эккиклемы [6, с. 269].

Не менее популярной была *эорема* (приспособление, позволявшее актерам подниматься в воздух и опускаться на землю). С его помощью на сцену являлось божество, которое легко разрешало чересчур усложнившиеся взаимоотношения героев пьесы. Известно латинское выражение *Deus ex machina* («Бог из машины»). Актер грациозно «парил» над сценой. От зрителей, впрочем, ничего не скрывалось. Им были видны веревки и крюки, которые крепились за кожаный пояс и нагрудные лямки актера, играющего роль бога:

«С помоста для богов (theologeion), находящегося над сценой, появляются в вышине боги, как Зевс и окружающие его во «Взвешивании душ» [Эсхила]. Журавль – это механизм, опускающийся сверху для поднятия трупов, которым пользуется Аврора, поднимая труп Мемнона...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 130) [5, с. 74]. «Летательными канатами называются свисающие сверху веревки, поддерживающие летящих по воздуху героев или богов...» (Поллукс, Ономастикон, IV, 131) [5, с. 74].

Во II в. до н. э. актеры-декламаторы и певцы стали выступать на особом деревянном возвышении – *логейоне* (греч. место, где говорят). Это сооружение, превратившееся в современную сценическую площадку, иногда формировало второй этаж или ярус сцены. Оно опиралось на каменные столбы квадратного сечения. Те из них, которые находились на границе оркестры, были украшены пилястрами в виде полуколонн. Со временем эти полуколонны стали традиционным архитектурным «фоном» для любого театрального представления. Сама сцена превратилась в «здание», отделенное от оркестры широким проходом (*пародом*). По этому проходу на оркестру выходили хореуты и те актеры, которые, согласно сценарию, прибывали издалека – из города, гавани или другой страны.

Театрон (греч. *theasthai* – «смотреть») первоначально имел неправильную форму, но уже в конце V в. до н. э. скамьи стали располагать по круговым секторам. Обычно огромный «веер» театрона был «распахнут» на 180–210°. Круговые ярусы разделялись лестничными проходами на радиальные секторы, а на краях, у сцены, завершались подпорными стенками (*аналеммами*) (рис. 9).



Рис. 9. Театр Диониса в Дельфах. Современное состояние

Театрон вмещал практически все население городка-полиса и порой достигал значительных размеров (до 140 м в диаметре): «Греческие театры были рассчитаны на то, чтобы в них могла собираться вся гражданская община; ввиду этого размеры их были весьма обширны – во много раз больше современных театров. Большая величина эллинских театров препятствовала превращению их в закрытые помещения, в чем не было и надобности в условиях греческого климата...» [6, с. 267]. Поэтому для удобства размещения и эвакуа-

ации зрителей ярусы театрона разделялись кольцевыми проходами. Со зрительских мест открывалась живописная панорама лежащего внизу города, морского берега, оливковой рощи или горных вершин, которые гармонично дополняли и оживляли театральные декорации. Архитекторы, занимавшиеся проектированием и строительством театров, обязательно производили расчет его вместимости.

Приведем фрагменты из «Стереометрики» Герона Александрийского (I в. н. э.): «Театр, большая окружность которого равна 420 футам, меньшая – 180 футам и число ступенек – 280. Определить, сколько человек он вмещает. Сделай это так: сложи большую окружность с меньшей, т. е. 420 и 180, – получается 600; возьми половину – получается 300. Умножь это число на число ступенек – получится 84 000. Столько человек он вмещает, ибо на каждом футе помещается один человек.

Вариант по другому списку: узнать, сколько человек вмещает театр, можно так. По измерении оказывается, что верхняя ступенька имеет 420 футов, а нижняя 180 футов; вместе это 600 футов. Половина этого – 300. Число же ступенек 50; это число умножь на 300 – получается 15000 футов. Столько человек вместит театр, ибо место для каждого человека имеет один фут в ширину... Другой театр, в котором ступенек, скажем, 250. Первая ступенька внизу вмещает 40 человек, верхняя 120; определить, сколько человек вмещает театр. Сделай так: сложи число человек на нижней и верхней ступеньке – получается 160; половина этого числа дает 80; умножение этого числа на 250, число ступенек, дает 20 000. Столько человек вмещает театр.

Если же этот театр, начиная от первой и кончая последней задней ступенью, вмещает на каждой ступени на пять человек больше, чем на предыдущей, и ты хочешь знать, сколько человек вмещает последняя, т. е. верхняя ступень, при условии, что первая, т. е. нижняя, вмещает 40 человек и театр имеет 250 ступеней, сделай так. Вычти из 250 ступеней единицу, остаток будет 249; умножь это число на 5 – получается 1245; прибавь 40 человек первой ступеньки и получится 1285. Столько человек вмещает последняя ступень вверху (по другому варианту берется 50 ступеней). В обоих случаях вычисление основано на формуле арифметической прогрессии: $a_n = a + (n - 1) d...$ (Герон, Стереометрика, I, 42–44) [5, с. 71].

Древнегреческие театры поражают своей безупречной акустикой. Сильный легкий шорох доносился с оркестры до самых верхних скамей театрона. Видимо, это зависело от формы театрона и от умелого размещения его на склоне горы. В пятой книге своего трактата «Об архитектуре» Витрувий (I в. до н. э.) написал следующее: «Надо рассчитывать так, чтобы линия, проведенная от самого нижнего до самого верхнего сиденья, касалась всех вершин и углов ступеней, – тогда голос не встретит препятствий...» (V, 3, 4) [7, с. 91, 92].

Солнце прогревало каменную оркестру и долину за ней. Потoki горячего воздуха поднимались вверх по ступеням театрона и усиливали звук. Об этом явлении в «Естественной истории» написал Гай Плиний Секунд (Старший) (23–79 гг. н. э.): «Голос обладает удивительным и достойным упоминания свойством. В оркестре театра он поглощается насыпанными опилками

или песком, а также окружением грубо отделанных стен и пустыми бочками. Но он же распространяется по прямой или вогнутой стене, и если не препятствует какая-либо неровность, то слово, сказанное даже тихим голосом, доносится до другого конца...» (XI, 51, 112) [5, с. 88].

Витрувий одним из первых обратил внимание на волновую природу звука: «Голос есть текучая струя воздуха, которая, соприкасаясь со слухом, ощущается им. Голос двигается по бесконечно расширяющимся окружностям, подобно тем бесчисленным кругам волн, какие возникают на спокойной воде, если бросить в нее камень, и которые распространяются, расходясь из центра, как только могут шире, если их не прерывает теснота места или какие-либо препятствия, мешающие завершиться очертаниям этих волн. Если же они прерываются препятствиями, то первые из них, отливая назад, расстраивают очертания последующих... Таким же образом и голос совершает круговые движения; но на воде круги двигаются по поверхности лишь в ширину, а голос распространяется не только вширь, но постепенно восходит ввысь. Поэтому то, что происходит с очертаниями волн на воде, относится и к голосу: если никакое препятствие не прерывает первую волну, она не расстраивает ни вторую, ни последующие, но все они без всякого отражения доходят до ушей и самых нижних, и самых верхних зрителей... Ради этого древние архитекторы, идя по стопам природы, строили ступени театров на основании исследования восходящего голоса и путем математической каноники и теории музыки старались, чтобы всякий звучащий со сцены голос доходил до ушей слушателей отчетливее и приятнее...» [V, 3, 6–8] [7, с. 92].

В некоторых театрах силу звука иногда увеличивали при помощи особых сосудов-резонаторов, которые были вмонтированы в конструкцию трибун: «Если же спросят, в каком театре это [«эхей» или голосники] было применено, то мы такого театра в Риме указать не можем, но зато они есть в разных местностях Италии и во многих городах Греции. К тому же мы имеем в качестве свидетеля Луция Муммия, который, разрушив театр коринфян [в 146 г. до н. э.], вывез его бронзовые голосники в Рим и из своей добычи посвятил их храму Луны...» (V, 5, 8) [5, с. 96, 97]. Но в исследованных до настоящего времени греческих театрах «пока не удалось обнаружить следов каких-либо резонаторов, помещавшихся, согласно описанию Витрувия, под скамьями для зрителей» [6, с. 270].

Таким образом, в V–IV вв. до н. э. достигли совершенства классические разновидности театральных представлений – трагедия, комедия, пантомима и пр. В этот же период окончательно сложилась функциональная схема древнегреческого театрального здания. Монументальные каменные театры возводились в самых различных городах Греции. В том числе и в итальянских колониях, где с ними впервые познакомились римляне. Античные театры отличались друг от друга размерами, вместимостью, композиционным и конструктивным решением, особенностями взаимодействия с окружающим ландшафтом и многими иными качествами. Этой тематике будет посвящена наша следующая статья, в которой мы рассмотрим наиболее знаменитые театральные здания Древней Греции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Поляков, Е.Н. Римский театр – история становления / Е.Н. Поляков // Вестник ТГАСУ. – 2013. – № 2 (39). – С. 9–23.
2. Поляков, Е.Н. Театр Марцелла – культурно-идеологический манифест императора Августа / Е.Н. Поляков // Вестник ТГАСУ. – 2013. – № 3 (40). – С. 14–28.
3. Брунов, Н.И. Очерки по истории архитектуры: В 3-х т. Т. 2. Греция – Рим – Византия / Н.И. Брунов. – М.-Л. : Академия, 1935. – 621 с.
4. Поляков, Е.Н. Телестерион – архитектурный символ Элевсинских мистерий / Е.Н. Поляков // Известия вузов. Строительство. – 1996. – № 1. – С. 115–121.
5. Зубов, В.П. Архитектура античного мира. Материалы и документы по истории архитектуры / В.П. Зубов, Ф.А. Петровский. – М. : Изд. Академии архитектуры СССР, 1940. – 519 с.
6. Всеобщая история архитектуры (ВИА): В 12 т. Т. 2. Архитектура античного мира (Греция, Рим). – Изд. 2-е – М. : Изд. литературы по строительству, 1973. – 712 с.
7. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий. Репринтное издание. – М. : Архитектура-С, 2006. – 328 с.

REFERENCES

1. Polyakov, E.N. Rimskii teatr – istoriya stanovleniya [Roman theatre: history of formation]. *Vestnik TSUAB*, 2013, No. 2. Pp. 9–23. (rus)
2. Polyakov, E.N. Teatr Martsella – kul'turno-ideologicheskii manifest imperatora Avgusta [Marcell theater is the cultural-ideological manifest of Emperor August]. *Vestnik TSUAB*, 2013, No. 3. Pp. 14–28. (rus)
3. Brunov, N.I. Ocherki po istorii arkhitektury: [History of architecture essays] in 3 vol. V. 2. Greece – Rome – Byzantium. Moscow; Leningrad : Akademiya, 1935. 621 p. (rus)
4. Polyakov, E.N. Telesterion – arkhitekturnyi simvol Elevsinskikh misterii [Telesterion is an architectural symbol of Eleusis]. *News of Higher Educational Institutions. Construction*. 1996. No. 1. Pp. 115–121. (rus)
5. Zubov, V.P., Petrovskii, F.A. Arkhitektura antichnogo mira. Materialy i dokumenty po istorii arkhitektury [Architecture of the Ancient world]. Moscow : Izd. Akademii arkhitektury SSSR [USSR Academy of Architecture Publisher], 1940. 519 p. (rus)
6. Vseobshchaya istoriya arkhitektury (VIA) [General History of Architecture]: in 12 vol. V. 2. Arkhitektura antichnogo mira [Architecture of Ancient world (Greece, Rome)]. 2nd edition. Moscow: Stroyizdat Publishers the State Publishing House of Books on Construction and Architecture, 1973. 712 p. (rus)
7. Vitruvius, M. Desyat' knig ob arkhitekture [Ten Books on Architecture]. Moscow : Arkhitektura-S, 2006. 328 p.