

RU

## Язык трагедии в работах С. Голдхилла и Р. Сейфорда

Дрозденко А. С.

**Аннотация.** Целью исследования является установка роли языка античной трагедии в контексте социально-политических трансформаций древнегреческого общества на материале концепций С. Голдхилла и Р. Сейфорда. В работе исследуется, как языковые стратегии трагедии (ирония Софокла, риторика Еврипида) и ритуально-мифологическая семантика («извращенный ритуал» Р. Сейфорда) формировали политическую коммуникацию общества. Научная новизна заключается в компаративном анализе подходов Голдхилла (лингвистическая нестабильность как основа демократической критики) и Сейфорда (трансформация ритуала в нарратив гражданской ответственности), раскрывающих связь между языком трагедии и становлением полисной идентичности. Установлено, что трагедия служила дискурсивным механизмом перехода от архаического мифа к политическому конфликту, где язык стал инструментом рефлексии над кризисами власти. В результате исследования установлено, что трагедия – продукт диалектики между мифом и полисом: она перерабатывает архаические сюжеты в нарративы о гражданской ответственности (трагедия является «извращенным ритуалом»); происходит смена формата: от эпической «взаимности» Гомера к конфликту индивидуального и коллективного; язык трагедии (ирония Софокла, риторика Еврипида) стал прообразом политической коммуникации.

EN

## The language of tragedy in the works of S. Goldhill and R. Seaford

A. S. Drozdenko

**Abstract.** The aim of this study is to establish the role of the language of ancient tragedy in the context of the socio-political transformations of ancient Greek society, based on the concepts of S. Goldhill and R. Seaford. The work investigates how the linguistic strategies of tragedy (Sophocles' irony, Euripides' rhetoric) and ritual-mythological semantics (R. Seaford's "inverted ritual") shaped the political communication of society. The scientific novelty lies in the comparative analysis of the approaches of Goldhill (linguistic instability as the basis of democratic criticism) and Seaford (transformation of ritual into a narrative of civic responsibility), which reveal the connection between the language of tragedy and the formation of polis identity. It is established that tragedy served as a discursive mechanism for the transition from archaic myth to political conflict, where language became a tool for reflecting on crises of power. As a result of the research, it was found that tragedy is a product of the dialectic between myth and the polis: it processes archaic plots into narratives of civic responsibility (tragedy is an "inverted ritual"); there is a change in format: from Homeric epic "reciprocity" to the conflict of the individual and the collective; the language of tragedy (Sophocles' irony, Euripides' rhetoric) became a prototype of political communication.

## Введение

Проблема исследования. Античная трагедия, возникшая на стыке мифологического ритуала и политической реальности полиса, представляет собой уникальный феномен, отражающий диалектику архаических традиций и новых социально-политических ценностей Древней Греции. Современные интерпретации языка трагедии (С. Голдхилл, Р. Сейфорд) не систематизированы в единой методологической рамке, что затрудняет выявление его роли в генезисе политической коммуникации. Актуальность исследования обусловлена необходимостью сравнительного анализа концепций С. Голдхилла и Р. Сейфорда для понимания диалектики ритуально-мифологического и политического дискурсов.

Для достижения цели исследования решаются следующие задачи:

- сравнить подходы С. Голдхилла и Р. Сейфорда к языку трагедии: исследовать теорию «иронического ужаса» (Голдхилл) как механизма деконструкции политической уверенности; проанализировать концепт «извращенного ритуала» (Сейфорд) в контексте перевода мифа в нарратив гражданской ответственности. Раскрыть политическое измерение трагедии через анализ ее языка, символики и взаимодействия с институтами полиса;

- раскрыть политическое измерение языковых стратегий трагедии: на примере иронии Софокла («Царь Эдип») и риторики Еврипида показать, как язык создает конфликт индивидуального и коллективного;
- проследить, как трансформация эпических форм (от Гомера к трагедии) в работах Сейфорда отражает эволюцию от «взаимности» к правовому конфликту;
- определить роль театра как дискурсивного пространства (на материале анализа Голдхилла): исследовать функцию хора, зрителя и сценического диалога в формировании публичной критики.

В работе применяется междисциплинарный синтез методов:

- исторический анализ для реконструкции контекста становления афинской демократии;
- филологический анализ текстов трагедий (на примере Софокла, Еврипида) с акцентом на семантику ключевых терминов и риторических приемов;
- философская интерпретация для выявления связи между языком трагедии, политической коммуникацией и формированием коллективной идентичности;
- сравнительный подход к изучению эволюции мифологических сюжетов от эпоса к драме.

Теоретическую базу исследования составляют работы следующих авторов: Р. Сейфорд (Seaford, 1994), раскрывающий взаимосвязь ритуала, эпоса и политических изменений; С. Голдхилл (Goldhill, 2012), исследующий иронический язык Софокла и его роль в критике демократических идеалов; Ж.-П. Вернан и П. Видаль-Накэ (Vernant, Vidal-Naquet, 1972), анализирующие трагедию как пространство столкновения мифа и полиса. Труды В. Н. Ярхо (2004), Г. Надя (2002), В. Иванова (2000) посвящены историко-культурному контексту античного театра. О. В. Кулишова (2014) изучает социально-политические функции хора. Критический анализ этих работ позволил выявить лакуны в понимании трагедии как динамичного политического инструмента.

Практическая значимость исследования. Результаты исследования могут быть применены: в области истории философии – для углубления понимания античных моделей взаимодействия искусства и власти; в политологии – как основа для анализа современных форм политической риторики и их связи с культурными нарративами; в культурологии – для изучения роли театра в формировании общественной идеологии. Работа также способствует преодолению узкоспециализированных подходов к изучению античной драмы, предлагая междисциплинарную перспективу. Таким образом, исследование вносит вклад в дискуссию о роли языка и искусства в конструировании политической реальности, актуализируя античный опыт для осмысления современных социальных процессов.

## Обсуждение и результаты

История афинской классической трагедии, согласно В. Н. Ярхо (2004, с. 8), начинается приблизительно с 500 г. до н. э., когда в состав Великих Дионисий, празднеств в честь бога Диониса, включаются состязания трагических поэтов, причем каждый из трех поэтов должен был представить комплекс из трех трагедий. К 500 г. до н. э. относится и первое выступление Эсхила (405 г. – посмертно поставленная трилогия Еврипида, 401 г. – последняя трагедия Софокла).

В V в. до н. э. происходят перемены в общественно-политической обстановке Афин (в т. ч. утверждение демократии), что повлияло также и на социальную психологию народа – свободное население полисов воспринимало себя как замкнутый коллектив, который объединяет общее происхождение от мифических предков и почитание богов-покровителей. Не углубляясь в исторические перипетии, мы лишь рассмотрим то, как установление демократии в классический период античности (V–IV вв. до н. э.) повлияло на жизнь древнегреческих граждан. Для этого мы обратимся к общественным аспектам полиса, а также укажем на связь между религиозным культом в честь бога Диониса и становлением трагедии как художественного жанра.

Антиковед М. Г. Хансен дает такое определение древнегреческого города: «Полис был небольшим институционализированным самоуправляющимся обществом, политическим сообществом взрослых граждан мужского пола, которые вместе со своими семьями жили в укрепленном городе или в его окрестностях вместе с двумя другими группами жителей – свободными не-гражданами и рабами» (Hansen, 2006, р. 40). Полис отличается от небольших поселений не только гражданское общество, но и состязания жителей в искусствах и спорте. Традиция соревноваться связана не только с утверждением сильнейшего представителя в определенном виде деятельности, за этим обычаем также кроется идея обобществления собственности, которая затем должна быть разделена между всеми членами состязания. Это распределение предполагает идею равенства, которая была важна для демократии. Г. Надь приводит пример того, как в Спарте учредили новый обычай: тот, кто лучше всего прочитает стихи Тиртея, в награду получает кусок мяса. «Если призом служит кусок мяса, то тогда подобное обобществление происходит посредством важнейшего действия, служащего объединению общины, и этим действием является жертвоприношение и последующее распределение мяса жертвенного животного» (Надь, 2002, с. 348).

Помимо соревнований в спорте и поэтическом чтении, одним из важнейших состязаний во время проведения Великих Дионисий было соперничество в драматическом искусстве, когда трагики представляли зрителям театральные постановки своих произведений. Изначально трагедия, как указывает В. Иванов (2000, с. 239), возникла не как светское искусство, а как преображение сакрального ритуала, связанного с почитанием Диониса. И лишь со временем она отходит от дионисийского, религиозного первообраза и находит свое отражение в сфере искусства. Художество, эстетическая сфера, пишет В. Иванов, «укрощало и истощало трагедию, которая

не хочет и не может быть художеством до конца, только художеством. Но умертвить не могло, ибо она была от жизни» (2000, с. 305). С формированием греческого полиса трагедия становится частью гражданского искусства, которое должно служить на благо обществу. Театральные представления финансировались за счет государства и богатых граждан (хорегов), что подчеркивало их общественную значимость. Трагедия стала инструментом консолидации граждан вокруг общих ценностей, таких как *dike* (справедливость) и *sophrosyne* (благоразумие).

Вернан и Видаль-Накэ (Vernant, Vidal-Naquet, 1972) рассматривают трагедию периода расцвета афинской демократии (V в. до н. э.) как пространство между архаическими мифами и зарождающимися ценностями полиса. Миф изначально выполнял сакральную функцию, объясняя мир через божественное вмешательство. Однако развитие политического пространства не только привносит много изменений в жизнь граждан, но и влияет на понимание мира. Мифологические сюжеты переосмыслиются в трагедии, влияя на политические институты. Трагедия возникает на стыке ритуала, дионисийских мистерий и государственного права, что находит отражение в двойственности греческого сознания – в дихотомии божественного и гражданского. Важной частью изменения мифологического образа мышления на политическое становится трансформация закрытого мистериального действия в действие театральное, публичное: «Постановка трагедии предполагает взгляд со стороны, она подлежит критике» (Баженов, 2008, с. 136). Именно с переходом ритуального акта из закрытого пространства в публичную сферу рождается и сама возможность политической жизни, к которой причастны все граждане полиса.

Р. Сейффорд в работе «Взаимность и ритуал: Гомер и трагедия в формирующемся полисе» анализирует поэмы Гомера и произведения трагиков, исследуя взаимосвязь между эволюцией общества и литературной формой. Ключевой тезис Сейфорда (Seaford, 1994, р. 368) заключается в том, что трагедия возникает на стыке двух миров: уходящей аристократической культуры с ее идеалами взаимности и зарождающегося гражданского порядка, основанного на законах и коллективной идентичности, – то есть знаменует переход от гомеровской взаимности к структурированному полису, отраженному в греческой трагедии. Преобразование гомеровского эпоса в трагедию отражает эволюцию античного мировоззрения от архаических форм к формам государственным. В основе социального порядка Гомера находятся акты взаимности (гостеприимство, обмен дарами, кровная месть), и подобные обоюдные обязательства поддерживают социальное единство в отсутствии централизованной власти, что обеспечивает стабильность героического общества. Однако в контексте полиса V века до н. э. эти механизмы перестают быть достаточными. Гомеровский эпос – мифологическое пространство, сосредоточенное на героическом индивидуализме. В гомеровском эпосе действие разворачивается в трансцендентном пространстве (поля сражений, море, Олимп). Трагедия переносит конфликт в политическое пространство полиса. Трагедия, согласно Сейфорду (Seaford, 1994, р. 385), демонстрирует и драматизирует конфликт трансформирующейся культуры, превращая эпические сюжеты в пространство столкновения архаических ценностей с новыми этическими и политическими законами.

Все элементы трагедии (начиная с маски, хора и заканчивая самим театральным пространством) являются частью ритуала, который помогает зрителям проанализировать социальные изменения. Сейффорд показывает, как мифологические образы трансформируются в трагедии, называя это «извращенным ритуалом», что впоследствии и станет олицетворением общественного духа полиса. «Извращенный ритуал» здесь – это переосмысление архаических форм мифологических образов, которые использовались в ранних религиозных культах и обрядах инициации. Один из ярких примеров – «Антигона» Софокла, где за отказом захоронения Полиника следует «извращение ритуала смерти», заключающееся в заточении Антигоны заживо в гробницу. Эта гробница является одновременно брачной палатой для Антигоны и Гемона, в то время как в ритуальных действиях лишь воображаемая смерть невесты становится реальностью. Это «извращенный ритуал» процесса инициации для невесты, который должен символизировать смерть прошлого и переход в иную социальную роль – роль замужней женщины. Однако в трагедии мы наблюдаем иной процесс – реальная смерть Антигоны, которая становится катализатором для дальнейших перемен, но не просто для семьи, а для Креонта (царя) и всего полиса. Самоубийство Гемона над трупом Антигоны предстает как «извращенная свадьба». «В «Антигоне» мистерии вызываются не только как парадигма (неудачного) освобождения Антигоны, но и в контексте исцеления «полиса со всем его народом»» (Seaford, 1994, р. 382). То есть Сейффорд здесь показывает не просто противоречие между семейным долгом и законом государства – ключевые акты в религиозных культах и мифических сюжетах в трагедиях сохраняются, но претерпевают значительные изменения: «Трагедия выбирает и развивает мифы таким образом, чтобы представить и домашний ритуал, и дар (неважно, от кого он исходит – от домочадцев или от кого-то извне), превращающийся в свою противоположность» (Seaford, 1994, р. 393). Иными словами, Сейффорд демонстрирует, как трагедия рефлексивирует «рождение политического»: герои, подобные Эдипу, Антигоне и пр. оказываются одновременно символами распада старого порядка. Их гибель маркирует невозможность разрешения конфликта в рамках прежней системы ценностей, что подчеркивает необходимость новых форм солидарности. Также катарсис, согласно исследователю, является не просто эстетическим феноменом, но и социальным ритуалом, позволяющим полису перерабатывать внутренние противоречия.

Как мы уже отмечали ранее, трагедия оказывала большое влияние на политическую жизнь граждан. Однако в трагедии не только мифологические сюжеты влияли на восприятие, но и сам язык, на котором трагики говорили со своими зрителями. Язык в трагедиях фигурирует не просто как средство выражения, а как инструмент создания смысла, конфликта и взаимодействия с важнейшими идеями полисной жизни.

Язык для древних греков был важной частью их самоидентификации. Можно вспомнить миф о Прометее, который принес людям не только огонь, но и «слово». Впоследствии гомеровский эпос заложил основы общей

культурной памяти, воспевая и героев, и культовые нормы древнегреческой жизни. В языке поэзии объединяется божественное и человеческое. «Слово становится главным образом политическим инструментом, ключом к влиянию в государстве, средством управления и господства над другими» (Вернан, 1988, с. 68). Логос является божеством – тот, кто может им управлять, возвышается над обществом, сила убеждения приравнивается к слову государя или к формулам религиозных обрядов. Вместе с этим слово утрачивает нечто важное – претензию на собственную истину, то есть свою ритуальную и религиозную сущность как таковую. Слово «выливается в форму спора, дискуссий, диалога, предполагает наличие публики, к которой оно обращено как к арбитру и которая поднятием рук выносит решение в последней инстанции» (Вернан, 1988, с. 69). Следовательно, возникает необходимость в составлении речей, от которых будет зависеть не только жизнь человека, но и жизнь всего сообщества. Поэтому публичным выступлениям придают такое большое значение, они должны иметь четкую структуру и отточенную форму антитетических доказательств. «Таким образом, устанавливается тесная связь и взаимозависимость между политикой и логосом (словом). Политическое искусство состоит, по сути дела, в умении владеть речью; и логос с самого начала осознает себя, свои правила, свою эффективность через политическую функцию» (Вернан, 1988, с. 69). Процесс демократизации и публичности повлиял на жизнь древних греков, это связано с открытием широкому кругу людей (демосу) возможности вступления в духовный мир. В политической жизни слово как логос доступно всем свободным людям, и все граждане становятся равны в своем полисе, в этой сфере публичного и общего.

С. Голдхилл в работе «Софокл и язык трагедии» (Goldhill, 2012, p. 41) говорит о том, что сам язык, который использует Софокл, имеет огромное влияние на зрителей, присутствующих на театральном представлении, что, в свою очередь, находит отражение в политических действиях. Однако большая часть софокловского языка ускользает от современных исследователей, отчасти потому, что мы смотрим на античные трагедии сквозь призму более двух тысяч лет и наше восприятие уже искажено, отчасти же потому, что мы часто упускаем театральные действия, которые не просто дополняют трагедию, а являются ее основными элементами.

Язык античных трагедий – не нечто стабильное и мертвое, а динамичная и изменчивая сущность. Например, Голдхилл (Goldhill, 2012) указывает на то, что язык Софокла обладает большой долей иронии: Софокл обращает против зрителя идею контроля и превосходства его знания над знанием героя трагедии. Голдхилл открыто критикует тезис Ж.-П. Вернана и П. Видаля-Накэ о том, что только для зрителя язык текста может быть прозрачным на всех уровнях его многозначности. Голдхилл показывает, что Софокл не просто мастерски владеет языком, он вводит зрителей в «иронический ужас», превращая, казалось бы, самые тривиальные слова в место нестабильности. Например, в «Царе Эдипе» ключевыми понятиями являются знание и контроль. «Центральный термин *oïda*, “я знаю”, вводит тему видения, с одной стороны – этимологически он означает “я видел”, – которая полностью обыгрывается в слепом пророке Тиресии, который обладает знанием о судьбе Эдипа, и окончательном ослеплении Эдипа, когда он узнает правду о своей личности; с другой стороны, *oïda* перекликается с многочисленными каламбурами на собственное имя Эдипа, показывая, как “знание [где]” лежит в основе его повествования» (Goldhill, 2012, p. 27). Для Эдипа «знать где» и «знать кто» – главная загадка его жизни, хотя сам герой терпит неудачу в базовом знании о себе. И зритель, который, казалось бы, обладает большим пониманием, чем герой, оказывается в состоянии неопределенности. Когда Эдип произносит «я знаю», зритель содрогается, понимая, что герой слеп к истине. Это и приводит зрителя и читателя в состояние иронического ужаса, обычные и незаметные слова таят в себе множественность смыслов – и этим смыслом не могут управлять ни герои, ни зрители театра. Софокл демонстрирует, что у человека отсутствует контроль над повествованием и языком, который зачастую приводит к самообману. Эта нестабильность понимания смыслов сама по себе является условием возможности критического разногласия, которое и становится тем, что в дальнейшем и определяли как «трагическое». «Подобно софокловскому персонажу, перед каждым читателем встает вопрос о том, как далеко зайти» (Goldhill, 2012, p. 48).

Отсутствие контроля над словами и происходящими событиями Голдхилл соотносит с политическим измерением, ибо аудитория афинского театра – центральный элемент афинской демократии, суверенный орган граждан. Демократия неразрывно связана с тем, как граждане оценивают события, происходящие перед ними, обсуждают или предсказывают ход повествования представления. В театральных постановках критически осмыслились известные мифологические сюжеты, и трагики перед зрителями ставили вопросы, на которые граждане самостоятельно должны были найти ответ. «Трагедия задает вопросы зрителям о самом себе. И ироническая трагедия Софокла задает болезненный вопрос о самоуверенном “я” демократии первого тысячелетия. Там, где большая часть просветительства первого века, особенно в жаждущей решений демократии, озабочена получением ответов, Софокл снова и снова напоминает своей аудитории, что в человеческом мире найти надежные решения гораздо сложнее» (Goldhill, 2012, p. 37).

Помимо языка существует еще важная часть драматических постановок – само место, где представления воплощаются в жизнь. Афинский театр – место зрелища, где присутствуют самые значимые для полиса граждане, и вместе с этим театр можно рассматривать как арену, где реализуется гражданственность жителей. Сами граждане не остаются в стороне от действий, даже когда находятся на зрительских местах. С увеличением количества актеров трагики выводят на сцену и саму аудиторию. Трагедия – своеобразный жанр сценического диалога, где даже монологи произносятся перед хором, и вместе с этим в диалоге открывается множественность голосов и противоречивость понимания этических позиций. Действия на сцене являются сердцем общественной жизни, где отображаются внутренние конфликты гражданского общества. Трагедия говорит на языке полиса, формирует его, вовлекая зрителей и давая возможность услышать множественность голосов.

Неоднозначность и многообразие нравственных установок можно проследить и в трагедии Софокла «Аякс», в которой разворачивается сцена, где Одиссей буквально спорит с Афиной; он предстает в образе критического наблюдателя, который не просто следует указаниям богини, а имеет собственный взгляд на происходящее. То есть мы прослеживаем существование нескольких точек зрения, не забывая о том, что еще есть хор, который также имеет свой голос и свою позицию. «Разница между взглядом Афины и Одиссея на сцену создает пространство для зрителей, чтобы обнаружить свою собственную критическую дистанцию по отношению к жестоким и экстремальным словам на сцене» (Goldhill, 2012, p. 47).

Мы упомянули, что помимо героев и зрителей существует еще и хор, который является к тому же наиболее архаичной формой трагедии. У хора также есть своя роль. Для начала следует уделить внимание тому факту, что участие в хоре не оплачивалось, для гражданина оно воспринималось как долг и часть его гражданских обязанностей (Arnott, 2003, p. 23). К тому же в хоре, как правило, участвовали юноши, для которых причастность к театральному представлению являлась своеобразным переходом в коллектив полноправных граждан. О. В. Кулишова подчеркивает одну из особенностей сценической функции хора: «Во время представления хор в определенные моменты действия сам оказывался зрителем внутри спектакля и в некотором смысле становился ориентиром для публики уже настоящей» (2014, с. 254). Хотя мы также не должны забывать о том, что зачастую хор изображает сообщество, которое никак не связано с афинским полисом (например, в трагедии Еврипида «Медея» хор представляет жительниц Коринфа, а в «Агамемноне» Эсхила – жителей Аргоса).

Изначально хор играл главную роль в трагедии, по мере увеличения количества актеров на сцене акцент с хора смещался, однако все еще его роль оставалась ключевой. Именно хор являлся своеобразным голосом полиса, который участвует в политической жизни. Голдхилл приводит цитату псевдо-Аристотеля о хоре: «Хор – неактивное заинтересованное лицо, ведь он указывает лишь дружелюбие тем, кто на сцене» (Goldhill, 2012, p. 109). Термин *kêdeutes* (в данном случае автор трактует его как «заинтересованная сторона») переводится одновременно как «защитник» или «тот, кто заботится», и часто подразумевает того, кто оберегает мертвых – и именно это одно из ключевых определений хора, который часто является свидетелем смерти героя. Хор в трагедии фигурирует на протяжении всего действия, он является полноправным партнером при диалоге и с героем, и со зрителем.

## Заключение

Проведенное исследование достигло поставленной цели – установить роль языка античной трагедии в контексте социально-политических трансформаций древнегреческого общества – путем решения конкретных задач, сформулированных во введении. Результаты подтверждают центральные тезисы о трагедии как продукте диалектики мифа и полиса и ее ключевой роли в становлении политической коммуникации и гражданской идентичности.

1. В ходе **сравнения подходов С. Голдхилла и Р. Сейфорда к языку трагедии** было установлено следующее:

- теория Голдхилла о «лингвистической нестабильности» и «ироническом ужасе» (на материале Софокла) раскрывает язык трагедии как механизм деконструкции политической уверенности и демократической рефлексии. Ирония (например, в «Царе Эдипе») обнажает иллюзию контроля над знанием и смыслом, ставя под сомнение догмы власти;
- концепция Сейфорда об «извращенном ритуале» демонстрирует, как трагедия трансформирует архаические мифо-ритуальные структуры (на примере «Антигоны») в нарративы гражданской ответственности, маркируя переход от сакрального к политическому дискурсу. Это переосмысление формирует основу для новой полисной солидарности.

Синтез этих подходов подтвердил, что язык трагедии стал дискурсивным механизмом перехода от архаического мифа к осмыслению политического конфликта и кризисов власти.

2. **Политическое измерение трагедии** раскрыто через анализ ее языка и символики. Исследование языка Софокла (на примере иронии в «Царе Эдипе») и риторики Еврипида продемонстрировало, как трагедия стала прообразом политической коммуникации. Слова героев, насыщенные множественностью смыслов, не только отражали конфликты полиса, но и формировали дискурс, ставящий под сомнение догмы власти. Язык трагедии становится инструментом рефлексии над фундаментальными политическими вопросами (справедливость, закон, ответственность), вовлекая зрителя в процесс критического осмысления.

3. **Эволюция от эпической взаимности к полисному конфликту** прослежена через сравнение гомеровского эпоса с трагедиями V в. до н. э. Если у Гомера социальный порядок держался на личных обязательствах, то трагедия перенесла конфликт в публичное пространство, противопоставив индивидуума коллективу. Например, в «Антигоне» Софокла столкновение семейного долга и государственного закона маркировало кризис архаических ценностей и необходимость новых форм солидарности.

4. **Роль театра как дискурсивного пространства** (на материале анализа работ Голдхилла): афинский театр функционировал как ключевое дискурсивное пространство для формирования публичной критики и гражданской идентичности; хор выступал голосом полисного коллектива и создавал пространство для критической дистанции зрителя; сценический диалог (включая взаимодействие с хором) и сама архитектура театра моделировали множественность точек зрения и публичный характер обсуждения, делая зрителя активным участником политической рефлексии. Ирония и риторика работали именно в этом пространстве публичности.

Таким образом, выполнение поставленных задач доказало, что язык античной трагедии (его стратегии, семантика, функционирование в пространстве театра) был не отражением, а активным фактором социально-политических трансформаций. Он обеспечил дискурсивный механизм для переработки архаического мифа в нарратив гражданской ответственности, создания прототипа политической коммуникации и формирования критической рефлексии, лежащей в основе афинской демократии V в. до н. э.

Перспективы дальнейших исследований видятся в углубленном анализе конкретных языковых механизмов (метафоры, термины власти/закона) у разных трагиков в свете выявленной политической функции, а также в компаративном изучении роли языка трагедии и современных форм политического дискурса/искусства.

## Источники | References

1. Баженов М. В. Стыд как демаркация видимого и невидимого: античность и средние века // Аналитика культурологии. 2008. № 1 (10).
2. Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. М.: Прогресс, 1988.
3. Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000.
4. Кулишова О. В. Хор в древнегреческой драме: социально-политический контекст // Мнемон. Исследования в публикации по истории античного мира. СПб., 2014. Вып. 14.
5. Надь Г. Греческая мифология и поэтика. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
6. Ярхо В. Н. Семь дней в афинском театре Диониса. М.: Лабиринт, 2004.
7. Arnott P. D. Public and Performance in the Greek Theatre. L. - N. Y.: Routledge, 2003. <https://doi.org/10.4324/9780203129401>
8. Goldhill S. Sophocles and the Language of Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 2012. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199796274.001.0001>
9. Hansen M. H. Polis. An Introduction to the Ancient Greek City-State. Oxford: Oxford University Press, 2006. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199208494.001.0001>
10. Seaford R. Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State. Oxford: Oxford University Press, 1994. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198149491.001.0001>
11. Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Mythe et tragédie en Grèce ancienne: en 2 vol. P.: Librairie François Maspero, 1972. Vol. I.

## Информация об авторах | Author information



Дрозденко Анастасия Сергеевна<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Саратовский государственный университет



Anastasiya Sergeevna Drozdenko<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saratov State University

<sup>1</sup> [nstaheewa201@yandex.ru](mailto:nstaheewa201@yandex.ru)

## Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.05.2025; опубликовано online (published online): 22.06.2025.

**Ключевые слова (keywords):** ирония Софокла; извращенный ритуал; язык трагедии; С. Голдхилл; Р. Сейфорд; Sophocles' irony; inverted ritual; language of tragedy; S. Goldhill; R. Seaford.