УДК 821.14’(02)-22Аристофан

***Александра Литовская***

**Принципы художественной открытости в комедиях Аристофана**

*Анотація: Традиційне прочитання комедій Арістофана у контексті драматичного канону, що спирається на „Поетику” Арістотеля, засвідчує композиційну недовершеність давньоаттичної комедії. У статті розглядається можливість потрактування творів давньогрецького комедіографа як таких, що спираються на принципи художньої відкритості і репрезентують відкриту форму драматичної побудови.*

*Ключові слова: античний хронотоп, Арістофан, відкрита форма, закрита форма, художня відкритість.*

Во второй половине XX века проблему художественной открытости произведения разрабатывали такие исследователи, как Г. Вельфлин, У. Эко, Р. Адамс, Г. Лютцер и др., широко используя его при анализе различных явлений культуры и искусства [10]. Ф. Клотц и П. Пави обратились к проблеме художественной открытости в контексте истории и теории европейской драматургии [17; 7]. Ф. Клотц усматривает в антитезе открытая – закрытая форма два основных „стиля драматического конструирования, с которыми совпадают два способа сценического представления” [7, с. 411].

Наиболее отчетливо принципы закрытой формы проявляются в античной трагедии и в классицистической драматургии, где „каждая тема или мотив зависят от общей схемы, которая в свою очередь подчиняется строгой временной и причинно-следственной логике” [7, с. 411]. Для таких произведений характерна включенность всех действий в „идею, которая совпадает с центральной сюжетной линией” [7, с. 411].

В противоположность закрытой форме открытая форма „представляет собой монтаж не структурированных в целостный ансамбль, а разрозненных и прерывистых мотивов. Драматург не обязан организовывать мотивы „в соответствии с логикой и порядком, исключающим вмешательство случайности” [7, с. 412]. Автор „не вводит различные интриги в главное действие, а рассчитывает на тематические повторы и вариации и на параллельные действия” [7, с. 412].

Сценическое пространство при таком способе сценического представления „открыто в направлении публики”, что поощряет непосредственное обращение к зрителям. П. Пави указывает, что „место и смысл сценических предметов постоянно меняются: зрителю предлагается принять их условность” [7, с. 412]. Персонажи являются „драматургическими инструментами, разнообразно используемыми без заботы о правдоподобии и реализме” [7, с. 412–413].

Определяя древнегреческую трагедию как образец закрытой формы, исследователи не рассматривали комедию в контексте оппозиции „открытая – закрытая форма”. Вместе с тем, своеобразие композиции комедии, отличное от трагедии, неоднократно указывалось в качестве характерной черты произведений Аристофана.

Так, в 1908 г. выдающийся филолог-классик Ф. Ф. Зелинский наряду с политичностью, фантастичностью и гротескностью древней аттической комедии выделяет в качестве ее характерной особенности „нанизывающий драматизм”. В отличие от „централизующего драматизма”, свойственного большинству европейских комедий, у Аристофана „мотивы фабулы нанизываются один на другой нескончаемой вереницей; всякий раз по исчерпании данного мотива действие кажется оконченным, оно продолжается только благодаря произвольному введению нового” [4, с. 365].

Как справедливо указывал П. Пави, различие в драматическом построении, в частности антитеза „открытость-закрытость” „имеет смысл лишь в том случае, если можно установить соответствие каждой формы с определенными характеристиками драматургического видения и даже концепции человека и общества, на которую оно опирается” [10, с. 410].

Если структурная целостность древнегреческой трагедии была неразрывно связана с периодом расцвета и стабильности полиса, то перед комедией Аристофана стоит задача отображения и анализа неоднозначности и противоречивости эпохи Пелопонесских войн и постепенного разрушения афинского государства. Новые задачи обусловливают обращение к новым драматическим принципам – принципам художественной открытости.

Теоретическое же осмысление литературного процесса, в частности становления и развития греческой драматургии, начинается в эпоху эллинизма. Этим определяется то, что начиная с Аристотеля и далее в работах александрийских филологов, а также Плутарха и Горация складывается традиция, рассматривая древнюю аттическую комедию в сравнении с новой комедией Менандра, отдавать преимущество психологизму и художественной целостности комедий последнего перед политической остротой и непристойными шутками произведений Аристофана.

Отечественное и зарубежное литературоведение сохраняет традицию изучения всех явлений античной драматургии сквозь призму норм построения драматических произведений, которые опираются на „Поэтику” Аристотеля. Именно поэтому такие исследователи, как В. Н. Ярхо, В. В. Головня, А. Ф. Лосев, С. И. Соболевский и др. [11; 3; 6; 9], в качестве слабых мест в комедиях Аристофана указывали на структурную нецелостность, произвольное расположение эпизодов, непоследовательность автора в развитии характеров, отсутствие причинно-следственной связи между частями комедии.

На непродуктивность некритического обращения к „Поэтике” Аристотеля при изучении древней аттической комедии указывают современные исследователи наследия Аристотеля М. Хит и М. М. Позднев [16; 8]. М. М. Позднев в монографии „Психология искусства” подчеркивает, что „катарсис комедии гадателен от и до”, а сам Аристотель, „который не видел на сцене пьес, подобных „Птицам”, мало сочувствовал демократическому пафосу „Всадников”, не терпел вульгарности, ценя только интеллигентный смех, похоже, приветствует обновление жанра” [8, с. 659].

Именно поэтому особую актуальность сегодня приобретают работы О. М. Фрейденберг, Вяч. Иванова, М. М. Бахтина, которые, обращаясь к древней аттической комедии, настаивали на необходимости осмысления мировосприятия эпохи ее породившей. При этом подчеркивалось, что это мировосприятие радикально отличается не только от современного, но и от миропонимания эпохи Аристотеля и Менандра.

Так, М. М. Бахтин, характеризуя специфичность античного хронотопа, указывает, что „человек был сплошь овнешнен в человеческой же стихии, в человеческом народном медиуме”. Следовательно „единство этой овнешненной целостности человека носило публичный характер” [2, с. 172].

Публичность была непосредственно связана с площадью: „…античная площадь – это само государство (притом – все государство со всеми его органами), высший суд, вся наука, все искусство, и на ней – весь народ. Это был удивительный хронотоп, где все высшие инстанции – от государства до истины – были конкретно представлены и воплощены, были зримо-наличны. И в этом конкретном и как бы всеобъемлющем хронотопе совершались раскрытие и пересмотр всей жизни гражданина, производилась публично-гражданственная проверка ее” [2, с. 169].

В художественном плане пересмотр всех аспектов жизни человека требует отказа от строгого канона, выхода за сложившиеся рамки, всестороннего изменения установившейся традиции театрального искусства – то есть размыкания закрытой формы. Тенденция к открытости в аристофановских комедиях прослеживается на всех уровнях: от смешения традиций различных жанров до лексики и метрики, где происходит чередование торжественного стиля трагедии с разговорной речью, хоровой мелики с гекзаметром.

Ориентация исследователей творчества Аристофана на выявление доминирующей тематической линии в его комедиях привела к формированию двух основных направлений в аристофановедении. Согласно первому подходу, древняя аттическая комедия является политической сатирой и литературной критикой. Сторонники второго видят в комедиях Аристофана рудименты дионисийских обрядов.

В этом плане особый интерес представляет комедия „Лягушки”. Ряд исследователей, среди которых В. Н. Ярхо, С. И. Соболевский, А. Ф. Лосев, S. Goldhill, D. Konstan, полагают эту комедию образцом литературной критики, направленной против Еврипида [11; 9; 6; 14; 17]. При этом не дается объяснение всего комплекса мотивов, связанных со спуском в Аид, Дионисом, Гераклом, Эаком, образов телесного низа, еды, эпизодам переодевания и избиения. Согласно иного подхода, представленного в работах Н. И. Ищук-Фадеевой, A. M. Bowie, R. Elliot, доминирующей в комедии является ритуальная составляющая, что делает малозначимыми темы литературного спора и обновления Афин через возвращение поэта-трагика из царства мертвых [5; 12; 13].

Еще острее полярность основных подходов к пониманию древней аттической комедии проявляется при обращении к одной из ранних комедий Аристофана „Всадники”. С одной стороны, В. Н. Ярхо называет эту комедию политической сатирой, объектом которой является афинский демагог Клеон, выведенный под маской Пафлагонца. Исследователь не анализирует, какова при этом функция соперника Пафлагонца – Колбасника, прототип которого так и не определен, и каким образом атака на конкретного политического деятеля, которая по логике В. Н. Ярхо исчерпывается финалом агона – поражением Пафлагонца, соотносится с последним эпизодом комедии, где рассказывается о перерождении Демоса-народа после купания в кипятке.

С другой стороны, рассматривая комедии Аристофана как промежуточное звено между обрядом и театром, Н. И. Ищук-Фадеева пишет, что „каждая комедия Аристофана при ближайшем рассмотрении оказывается своего рода художественным воспроизведением отдельных частей ритуала, данных крупным планом” [7, с. 18]. Например, „Всадники” – это „воплощение черной магии ритуала, долженствующей наказать зло”.

Все концепции, предполагающие выявление основной идеи аристофановских произведений, едины в рассмотрении агона как логического центра комедии, где сталкиваются противоположные взгляды, то есть реализуется конфликт. На наш взгляд, против такой интерпретации свидетельствует многовариантность не только соотнесенности содержания агона с основными тематическими пластами комедии, но и вариативность позиции агона в композиции комедии и количество агонов в пьесе.

Так, во „Всадниках” Пафлагонец-Клеон и его противник Колбасник выступают с практически тождественных позиций, желая лестью и обманом завладеть влиянием на Демос-народ. Пафлагонец указывает, что его победил „не больше вор, а резвее что счастливее” (Всадники, ст. 1235–1252). Идентичность персонажей подчеркивается финалом комедии, где Колбасник, заняв место Пафлагонца, в качестве наказания назначает соперника на свое прежнюю должность торговца колбасами у афинских ворот. Самих же агонов – два, причем спор продолжается в эписодиях, формально к агону не относящихся [1]. В комедии „Плутос” агон механически прерывается, когда Хремил кулаками прогоняет со сцены Бедность, с которой дискутировал о роли богатства в жизни афинян [1]. В „Лягушках” агон также прерывается – требованием Плутона определить победителя в состязании трагических поэтов [1].

Важно подчеркнуть, что сам агон не является замкнутой структурой. Во „Всадниках” столкновение Пафлагонца и Колбасника заканчивается либо дракой, либо предложением обратиться к иной инстанции или судить по иному критерию (кто больше блага принес государству, кто сделает Демосу лучший подарок, у кого лучшие предсказания, кто обильнее угостит Демоса). Даже то, что Демос присуждает победу Колбаснику, не является для Пафлагонца причиной отдать венок победителя. На требование Демоса: „Снимай венок живее! Я отдам его / Вот этому” Пафлагонец отвечает: „А вот и нет! Дано мне прорицание. / В нем сказано о том, кто победит меня” (Всадники, ст. 1225–1231]. Только тогда, когда выявляется соответствие Колбасника оракулу, Пафлагонец признает свое поражение.

Композиционная открытость дополняется ориентацией Аристофана на нарушение театральной иллюзии. Например, при выходе на сцену актера, изображающего Клеона-Пафлагонца, Демосфен успокаивает Колбасника: „Да ты не бойся, не походит маскою / Актер на пафлагонца: испугался он! / Но все равно, узнают все и так его: / Ведь зрители у нас народ понятливый” (Всадники, ст. 225–232). А Дионис из „Лягушек”, испугавшись мифического чудовища Эмпусы, ищет защиты у своего собственного жреца, сидящего на почетном месте среди зрителей: „О жрец мой, защити же божество свое” (Лягушки, ст. 298). Таким образом усиливается вовлеченность публики в изображаемое действие и подчеркивается значимость затрагиваемых вопросов для всех зрителей-граждан полиса.

Благодаря такому построению комедии спор домашних рабов за влияние на хозяина во „Всадниках”, идея вернуть поэта-трагика из царства мертвых в „Лягушках”, фантастический захват женщинами власти в „Женщинах в народном собрании” становятся средствами для постановки и поиска решения глобальной проблемы самоопределения афинских граждан в сложный период политических и мировоззренческих преобразований, что затрагивает все аспекты жизни: быт, религиозные взгляды, внешнюю и внутреннюю политику, искусство, мораль, экономику, воспитание молодежи – в их совокупности и взаимопроникновении.

Однако многоаспектность этой проблематики и ее значимость для пересмотра картины мира не могла бы быть раскрыта вне комплекса образов и мотивов, имеющих мировоззренческое значение: смерть и рождение, смех, еда, телесный низ, сексуальная свобода, драки и брань. Значимость этого переосмысления места человека в меняющемся мире для всех граждан и каждого афинянина в отдельности подчеркивается созданием такого театрального пространства и времени, где действие размыкается в направлении реальных Афин, окружающих театр Диониса.

Так, вместо аристотелевских идеалов причинно-следственной логики и психологической мотивированности у Аристофана мы сталкиваемся с многообразием мотивов, свободой в их организации и объединении, многочисленными повторами и параллельными действиями, открытостью в направлении публики, произвольным чередованием лексических и метрических средств различных литературных жанров – то есть чертами „открытой драматической формы” в определении Ф. Клотца и П. Пави.

Устоявшиеся театральные жанры, достигшие на рубеже V–IV вв. до н. э. вершины своего развития, не могли охватить всю неоднозначность и сложность кризиса представлений о мире и места человека в мире. Именно поэтому комедия, с ее необычайной свободой как в художественной технике, так и тематике, становится оптимальным средством постановки вопросов и поиска ответов, возникающих при смене исторической и культурной парадигмы.

Мы полагаем, что выявление принципов художественной открытости древней аттической комедии и понимание ее как открытой драматической формы выявляет перспективы в переосмыслении не только художественной формы и идейной направленности комедий Аристофана, но и их места в становлении и формировании европейской комедийной традиции.

Список литературы

* 1. Аристофан. Комедии. Фрагменты / Аристофан ; пер. Адр. Пиотровского; изд. подгот. В. Н. Ярхо : отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Ладомир, Наука, 2008. – 1033 с. – (Сер. „Литературные памятники”).
	2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 121–290.
	3. Головня В. В. История античного театра / В. В. Головня. – М. : Искусство, 1972. – 400 с.
	4. Зелинский Ф. Ф. Происхождение комедии / Ф. Ф. Зелинский // Из жизни идей : в 4 т. ; Репринт. изд. 1911, 1916 гг. – М. : Ладомир, 1995. – Т. 1 – 900 с.
	5. Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд : пособие по спецкурсу / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 81 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования).
	6. Лосев А. Ф. Аристофан и его мифологическая лексика / А. Ф. Лосев // Ученые зап. МГПИ. – М., 1965. – № 234. – С. 232–326.
	7. Пави П. Словарь театра : пер. с фр. / Патрис Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
	8. Позднев М. М. Психологя искусства. Учение Аристотеля / М. М. Позднев. – М. – СПб. : Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. – 816 с.
	9. Соболевский С. И. Аристофан и его время / С. И. Соболевский – М. : Изд-во АН СССР, 1957. – 421с.
	10. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко. – СПб. : Академ. проект, 2004. – 384 с.
	11. Ярхо В. Н. Аристофан / В. Н. Ярхо. – М. : Худож. лит., 1954. – 134 с.
	12. Bowie A. M. Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy / A. M. Bowie. – Cambridge university press, 1993. – 328 p.
	13. Elliot R. The power of satire: magic, ritual, art / R. Elliot. – Princeton U. P., 1960. – 300 p.
	14. Goldhill S. The Poet’s Voice: Essays on Poetics and Greek Literature / Simon Goldhill. – Cambridge, 1991. – 369 p.
	15. Heath M. Aristotelian Comedy [Electronic resource] / Malcolm Heath // Classical Quarterly. – 39 (1989). – P. 344–354. – Mode of access: http://eprints.whiterose.ac.uk/522/1/heathm17.pdf.
	16. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama / Volker Klotz. – München : Carl Hanser Verlag, 1973. – 264 s.
	17. Konstan D. Greek Comedy and Ideology / David Konstan. – NY : Oxford University Press, 1995. – 246 p.
	18. Platter Ch. Aristophanes and the Carnival of Genres / Charles Platter. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007. – 258 p.

**Principles of artistic openness in Aristophanes’ comedies**

Summary: Traditional approach to reading of Aristophanes’ comedies in the context of dramatic canon based on Aristotle’s Poetics indicates imperfection of composition of Old Attic Comedy. In the article possibility of treatment of ancient comic’s texts as those, which are based ob principles of artistic openness and represent opened form of dramatic construction.

Key words: ancient chronotope, Aristophanes, artistic openness, closed form, opened form.

**Принципы художественной открытости в комедиях Аристофана**

Аннотация: Традиционное прочтение комедий Аристофана в контексте драматического канона, опирающегося на „Поэтику” Аристотеля, свидетельствует о композиционном несовершенстве древнеаттической комедии. В статье рассматривается возможность трактовки произведений древнегреческого комедиографа как таких, которые опираются на принципы художественной открытости и репрезентуют открытую форму драматического построения.

Ключевые слова: античный хронотоп, Аристофан, закрытая форма, открытая форма, художественная открытость.

**Принципи художньої відкритості у комедіях Арістофана**

Анотація: Традиційне прочитання комедій Арістофана у контексті драматичного канону, що спирається на „Поетику” Арістотеля, засвідчує композиційну недовершеність давньоаттичної комедії. У статті розглядається можливість потрактування творів давньогрецького комедіографа як таких, що спираються на принципи художньої відкритості і репрезентують відкриту форму драматичної побудови.

Ключові слова: античний хронотоп, Арістофан, відкрита форма, закрита форма, художня відкритість.