

## НАРОДНОСТЬ И НАРОДНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АРИСТОФАНА

### К вопросу о народности античной литературы.

Во вступительной главе автор занимается понятием народности, известным из исследований о современной литературе. Притом он современной специальной литературе предъявляет требование определить точное содержание понятий, поскольку таким образом можно прийти к единой точке зрения и установить наличие в античный период данных понятий, хотя бы в начальной стадии их развития или в аналогах.

Также античная литература исторически обусловлена, и с этим связана историческая обусловленность литературных категорий античной литературы. Анализируя их, необходимо учитывать особенности античной литературы. Сюда относятся следующие факты: 1) В античной литературе отражается непрерывное длительное развитие литературы в рабовладельческом обществе, мировоззрение которого развивалось от наивных представлений к высшим формам идеализма и также материализма задолго до возникновения марксизма. 2) На общество имеет большое влияние религия; это обусловлено тем обстоятельством, что религия является одной из главнейших форм античной идеологии. С развитием общества развивается, конечно, также религия. И этот факт отражается в литературе и, поэтому, насущной задачей литературоведения, занимающегося исследованием античной литературы является изучение того, как античные авторы передавали в своих произведениях религиозные взгляды, как зависели от них и как отталкивались от них, или же как посредством религиозных представлений распространяли более передовое мирозерцание и т. п. 3) В результате того, что античная литература сохранилась в фрагментарном состоянии, мы не можем точно установить внутренние закономерности ее развития. Так напр. показ сцен из жизни античного общества еще не обязательно означает, что поэт отразил современную себе эпоху, поскольку он мог — по тогдашним нормам пользоваться устоявшимися образами.

Анализируя памятники античной литературы, мы пользуемся, как уже было сказано, терминологией современного литературоведения. Но эта терминология не совсем едина, и поэтому переносить ее на понятие античной литературы могло бы привести к полному хаосу. Не подлежит сомнению то, что современное литературное понятие выражает, как правило, завершение или итог тенденций определенного явления, возникавших при разных условиях развития общества в разных эпохах.

Античная литература значительно по времени отдалена от современной эпохи. Поэтому мы не всегда можем сказать, что определенные тенденции, хотя и имели в античный период и в новое время определенные сходные черты, связаны также общей линией развития. Автор работы показывает, что содержание литературных понятий не выяснено и доказывает это на понятии реализма, который исследователи обнаруживают в антике как существующую тенденцию, или только в форме определенных элементов (В. Ярхо) или в наиболее широком смысле (Albin Lesky) или же совершенно исключают из античной литературы (Эльсберг, Асмус).

В дальнейшем автор занимается вопросом об оценке произведений античной литературы и приходит к заключению, что основным критерием всякого литературного произведения (а также его автора) является его отношение к человеческому обществу. Тенденцию к такому рода оценке можно проследить со времени деятельности Аристотеля, который учитывал, каким способом искусство показывает (или же по словам Аристотели „описывает подражая природе“) персонажей, выступающих в произведении. Это отношение очень широко. Это — отношение к людям вообще, к человеку, как отдельному члену человеческого общества. Уже домарксистская эстетика начала пользоваться понятием народности или народной литературы. Но в этом обозначении она усматривала только характерную черту „низших“ видов искусства. Она приходила к такой оценке прежде всего потому, что отрываясь от произвольно составленных схем тогдашней социологии, делившей общество, например, на народ и интеллигентов, между тем как истинного носителя общественного развития, классовую борьбу, она не замечала. Современная немарксистская наука продолжает развивать эти тенденции. Свидетельством этого является выдающаяся, что касается собранного материала и отдельных суждений — книга Виктора Эренберга, *The People of Aristophanes*, London 1951<sup>2</sup>, в которой автор разделяет общество на отдельные социальные группы по собственному усмотрению и ведущей идеей развития общества считает развитие его гения *the general development of mind and intellect* — стр. 253).

Марксистская теория литературы начала заниматься вопросом об отношении литературного произведения к обществу, особенно в период до второй мировой войны. Марксистские исследователи исходят из единой историко-философской основы, согласно которой ведущим принципом развития общества является классовая борьба, т. е. борьба эксплуатируемых против эксплуататоров, и, наряду с этим, из единого эстетического принципа, согласно которому в художественном произведении дано художественное отражение объективной действительности. Художественная ценность произведения обусловлена степенью выполнения автором обоих требований, т. е. художественности и верности отражения действительности. Именно, отражая объективную действительность художественной формой, художественное произведение способствует обществу, а в классовом обществе помогает угнетаемым в их борьбе. Такое отношение литературы к обществу, такое качество литературы мы называем народностью.

Но и наличие этой единой точки зрения не лишает марксистских литературоведов возможности продолжать изучение народности литературы. Даже наоборот, эта единая точка зрения облегчает разрешение данной задачи с целом. Вопросу о народности была в Чехословакии посвящена конференция (1954 г.), но она не пришла к единому заключению. В настоящее время преобладает в чешском литературоведении мнение, что термин „народность“ следует относить к литературе социалистического реализма, авторы которой сознательно опираются на научное мировоззрение и борются за интересы народа. Для произведений древней литературы предлагаются (И. Грабак) термины, как напр. „элементы тенденции к народности в современном смысле“, „отношение древней литературы к народу“, „тенденции к народности“ итп.

\* \* \*

Автор обращает внимание на особенности тенденций к народности в античной литературе, в которой не отражаются главные противоречия античного рабовладельческого общества, а именно противоречия между рабовладельцами и рабами. Это, конечно, не значит, что античная литература была целиком антинародной. В античной литературе отражаются другие общественные противоречия, которые с точки зрения истории, правда, второстепенны, но которые, тем не менее, представителям античного

общества казались главными. Это вытекает из имущественных отношений в античном обществе, из отношения свободных граждан к рабам, которые считались вещами.

В античной литературе отражается также презрительное отношение свободного в юридическом смысле грека или римлянина к варварам или также к свободным гражданам отдаленных или находившихся в состоянии вражды городов, подобно тому как христианская народная литература показывает евреев или древнечешская народная литература — немцев.

Античная литература показывает только противоречия или проблемы класса эксплуататоров или иногда даже только его общественной верхушки. Народность этой литературы заключается в ее отношении к противоречиям, которые имели место в классе свободных граждан, в классе эксплуататоров. Авторы, стоявшие на стороне прогресса, создавали передовые произведения несмотря на то, что они происходили из господствующего класса, т. е. именно так, как в современной литературе; в качестве примера часто приводится Пушкин (Нечкина, Тимофеев).

Такой широкий критерий для тенденции к народности можно применить к многим произведениям античной литературы, в особенности к древней аттической комедии, которая была особенно тесно связана со своей эпохой. Древняя аттическая комедия помогала народу в борьбе за социальную справедливость и за свои права по-разному. Например, в пьесе „Ахарнине“ Аристофан боролся за мир, отвечавший интересам аттических крестьян, и одновременно разоблачал поджигателей войны из рядов разбогатевших членов демократической партии. Здесь, следовательно, народность тесно связана с передовой тенденцией.

Основным критерием для оценки литературного произведения является стремление автора к народности, не только эстетическое воздействие произведения. Между народностью и художественностью у того же художественного произведения могут быть расхождения. Было бы напрасным считать, что в произведении, наиболее совершенном в художественном смысле всегда обязательно должна в наиболее полной мере проявляться народность; примером может служить творчество Платона, в художественном отношении совершенное, но по своим взглядам антинародное.

Народность (а также и тенденция к народности) является исторически обусловленной категорией; это значит, что с течением времени она у одного и того же автора изменяется и развивается. В качестве примера можно привести различное отношение к народу в комедиях Аристофана „Ахарнине“, „Всадники“, „Птицы“ и „Плутос“.

\* \* \*

Древняя аттическая комедия изображала как людей, так и богов в кривом зеркале, что, с одной стороны, должно было вызвать естественный смех у зрителей, а с другой стороны должно было влиять на всех зрителей с точки зрения общественной значимости, в особенности сатирическим способом изображения. Было, конечно, необходимо, чтобы изображаемые фигуры не превращались в застывшие литературные типы, как в римском театре, а являлись носителями определенных общественных взглядов. Благодаря этому, данные фигуры приближаются к окружающей действительности и как они сами, так и пьеса, в которой они выступают, приобретает реалистические элементы. Фигуры древней аттической комедии имели традиционные маски, которые характеризовали их с внешней, формальной стороны как определенный тип, но со стороны внутренней, со стороны содержания они не были таким типом потому, что являлись носителями определенных общественных взглядов: Дикайопол выступал в маске старика, но по своим взглядам он был — несколько анахронически сказано — борцом за мир.

Одной из особенностей античной литературы является то, что не все ее произведения проникают в народ, не говоря уже о рабах. Поэтому гораздо большее значение имели те художественные проявления, с которыми общественность ознакомилась в публичных выступлениях (театр, риторические выступления), так как они заменяли для широких масс запечатленное письмом слово живой речью. Если такое литературное проявление стояло на стороне народа, в особенности в его борьбе за социальные права, то оно приобретало новое, высшее качество и становилось литературным проявлением с тенденциями к народности, литературным проявлением в определенном смысле слова народным. На аналогичные явления в литературе средневековья и нового времени указывает целый ряд других исследователей.

В античный период среди свободных с юридической точки зрения жителей несомненно существовали две различные культуры: одна, от которой у нас в области письменной литературы остались только фрагменты, и другая, от которой у нас еще более скудные следы в виде нескольких колядок, песен или же только подражаний (напр. трудовая песня в песне „Мир“). Оба эти потока культуры часто переплетались; на примере греческого театра мы можем почти последовательно проследить раздвигание из устной поэзии. Тот литературный жанр, который был с точки зрения содержания связан с интересами народа и который был обращен к народу, не мог не обогащаться новыми элементами из фольклора. То же самое можно наблюдать и в случае древней аттической комедии. При этом не имеет значения, что защита интересов народа носит консервативный характер и что она — без учета общественного развития — организуется восхвалением древнего золотого века, или же, с другой стороны, устремлением к идеальному будущему со справедливым общественным устройством, так как в тогдашней ситуации нельзя было найти другого выхода. Отличие между народной литературой и литературой высших общественных слоев состоит в целом ряде особенностей, что касается содержания и формы. Так напр. для народного творчества характерна вера в победу истины, наивно-рационалистическое понимание богов итп. Наиболее легким для автора и наиболее выразительным народным элементом является употребление народного языка, в особенности употребление пословиц, грубых выражений итп. обороты народного языка и вся совокупность народных представлений художественно обогащают произведение. Выявление народных элементов в античной литературе в большинстве случаев более затруднительно, чем анализ современной литературы как это подчеркнул особенно И. Тренчени-Вальдапфель.

В дальнейшем автор обращает внимание на некоторые народные элементы у Аристофана и на внутреннее отношение поэта к народу и к его заботам. О прогрессивном характере Аристофана мы должны судить не с той точки зрения, на чьей стороне стоит поэт, но с точки зрения того, что он критикует и почему. Взгляд поэта на общество при обостренных общественных противоречиях был столь пронизательным, что поэт видел не только разделение на жителей города и деревни, на бедных и богатых, но что он обращал внимание и на некоторые дальнейшие типичные черты, напр. на неустойчивость городского населения (Eq 1125—1130 ~) и т. д. Поэт с любовью относился к деревенскому населению, у которого он находил больше положительных качеств, чем у городского населения (Eq 805 ~). На мотивах голода и сравнения войны с миром можно особенно выразительно наблюдать отрицательный взгляд поэта на воинственно настроенные круги. Большое внимание Аристофан уделяет также сближению интересов городского и деревенского населения, происходило ли это случайно или при постоянном переселении жителей деревни в город (напр. Стреспиад, Бделиклеон). Наконец, интерес поэта к простому народу проявляется во взгляде поэта на разбогатевших выскочек, которых он часто называет словом „пахис“ (Eq 1139, V 288, P 639 ~).

Если исследовать народные элементы как с точки зрения формальной, так особенно, с точки зрения внутреннего содержания, т. е. с точки зрения роли, которую они играли в интересах народа, мы можем установить на основе противоречия народности и не-народности авторов и тенденцию развития литературы определенного народа или эпохи. Под понятием народности мы подразумеваем ту сторону литературного проявления, благодаря которой автор произведения — хотя и несознательно — встал на сторону народа, или же благодаря которой изобразил проблематику жизни народа. Для большей доступности произведений автор часто использовал фольклорные сюжеты. Далее рассматриваются три мотива: 1) боги и их мир, сюжет, в котором народное понимание этого мира и мира богов переплетается, 2) древний золотой век, сюжет вечного народного устремления к общественной справедливости и благополучию, 3) Пордэ — сюжет, о котором все еще можно писать, взятый из той области народного творчества, без которой фольклор стал бы беднее на одну из своих наиболее выразительных сторон.

### **Боги на сцене древнеаттической комедии.**

Каждый, кто прочел хотя бы одну комедию Аристофана, был поражен необычайной смелостью поэта — а в соответствии с сегодняшними представлениями и вольностью — относительно вопросов религии. Однако, эта смелость противоречит тому серьезному тону по отношению к богам, который звучит в приводимых одновременно молитвах и обращениях к богам. Это противоречие часто привлекало внимание исследователей, понимали ли они его как индивидуальный подход Аристофана к богам или же, более правильно, как общее явление, характерное для древней аттической комедии вообще. Ситуация усложнена еще тем, что из древней аттической комедии известны, кроме 11 пьес Аристофана, лишь фрагменты, из которых часто не только нельзя выявить взгляд автора, но даже нельзя установить правильное содержание, так как отсутствует связь с остальными частями текста. Однако и у Аристофана трудно определить его общественные взгляды, что отражается в диаметрально противоположных оценках поэта.

Далее в работе дается критический обзор существовавших до сих пор взглядов на отношение Аристофана к богам и религии вообще.

Высказывания Аристофана о богах и религии мы должны понимать как часть общей тенденции древней аттической комедии. Эта народная основа, проявляющаяся до сих пор в фольклорных произведениях (на территории Чехословакии особенно в Моравской Словакии), однако, пронизана современными философскими взглядами, проявлениями кризиса религии и т. п. Все это при всех обстоятельствах подчиняется стремлению поэта к юмору и шутке во что бы то ни стало.

В комедии выступают боги как действующие лица и о них произносятся на сцене разные взгляды в их отсутствии. Комедийное изображение богов соответствовало современным народным представлениям, развившимся в течение веков, что можно проследить особенно в эпических пародиях и баснях. Поэтому зритель не был возмущен, видя богов на сцене в комических ситуациях, встречающихся в человеческой жизни. Комедия ведь не была ничем другим, чем одним видом народной поэзии, вошедшим довольно поздно в литературу. Проблемы живой религиозной веры оставались вне внимания авторов комедии, и поэтому в комедиях нельзя найти выпады против мистерии или против философов, стремившихся развить и поддержать идею веры в богов.

Антропоморфизация богов, терявшая силу как проявление религиозной веры, продолжала существовать в народных традициях, что создавало возможность показывать богов с комическими человеческими качествами: Зевс лежит в постели, просыпается и посылает в Афины и в Спарту Гермеса (Adesp. fr. 43), Зевс вне себя от злости,

он хочет уничтожить людей, когда те перестают приносить богам жертвы (Pl. 1111) и т. п. Менее часто встречается обратное — высмеивание общих богам качеств, которые переносятся на людей. Так, напр., представление о том, что бог не чувствует боли, Аристофан использовал в „Лягушках“, где при помощи средства, популярного в народном театре, избития героя, устанавливается, кто в самом деле бог, Дионизий ли или раб Ксантиас. Также Дионизий чувствует в этой сцене боль, как и его раб. (Ra 631 сл.).

Другим примером народного отношения к богам, является питание богов. Приготовление блюд и процесс еды играют на сцене древней аттической комедии значительную роль. Здесь принимают участие и боги. Они опять-таки становятся предметом комического в нескольких плоскостях. Так напр. сравнивается пища богов и людей, но гораздо более комично действует, когда переносятся некоторые обороты, касающиеся еды, в другие плоскости, особенно в область половой жизни (P 851—855). Популярной шуткой было также объяснение того, откуда боги приобретают пищу. По мере того как вера в богов ослабевала, становилось возможным все более разрабатывать этот вопрос, известный нам в общем по четырем пьесам („Беглянка“ и „Тираннида“ Ферекрата, „Птицы“ и „Плутос“ Аристофана).

Каковы взаимные отношения между миром богов и миром людей? Мир людей, в особенности в период расцвета древней аттической комедии, был полон затруднений и страданий. Несмотря на внешний блеск Афин периода Перикля, ставших центром тогдашнего мира, изобиловавших богатством, постепенно исчезающим в военных расходах, жизнь простого рядового гражданина отнюдь не была блестящей, как явствует из часто встречающихся критических выступлений по отношению Афин и жизни греков вообще. Эти критические выступления, а иногда и какой-то проект идеального пути к исправлению дается на сцене очень часто, а именно через показ отношений обоих миров, божеского и человеческого. Перед комедией ставится цель раскрыть социальную несправедливость и побудить зрителя к поискам другого выхода, чем предлагается в самой комедии.

Действиями богов автор комедии объясняет возникновение несправедливости в человеческом обществе, и поэтому естественно, что он свою критику направляет прежде всего против того, кто управляет судьбами мира, следовательно против Зевса. На него нападают Птицы и обещают людям то, в чем ощущается недостаток при Зевсе: богатство, здоровье, блаженство, жизнь, мир, молодость, танцы, пиры и — птичье молоко, чем все превращается в абсурд (Av. 725—733). Аналогично дело обстоит также в комедии Плутос, где Зевс в гневе на людей лишает зрения бога богатство Плутоса. Тот в результате не в состоянии отличить справедливых, мудрых и хороших людей от недостойных, и поэтому разделяет свои дары несправедливо. (Pl. 88 сл., 1115/6). Вина Зевса в социальной несправедливости выступает еще выразительнее, когда Хремил горько констатирует, что Зевсу поклоняются только хорошие и справедливые люди (Pl. 99). Это плохое отношение богов к людям вовсе не является своеобразием творчеств Аристофана. В общей форме оно проявляется в одном фрагменте Ферекрата, где боги уличаются в коварных и жестоких поступках (фр. 166).

Антропоморфизированные боги наделяются хорошими и плохими качествами. В среду богов переносятся примеры плохого положения в человеческом обществе, хотя и с некоторой сдержанностью (P 847/50). Некоторые суждения высказываемые на сцене в связи с этой проблемой, близки скепсису по отношению к имевшимся взглядам на богов. Но этот скепсис уже уходит от народных взглядов на богов (ср. Av. 577 сл., 582 сл.). Боги наделяются чертами, возникшими в тогдашнем обществе, как напр. беспринципным космополитизмом. Гермес ищет родину везде, где хорошо (Pl. 1151).

Жизнь заставляла людей искать выход из положения, но автор комедии учил искать такой путь, который был фантастическим и для того, кто крепко верил в божеские силы; и поэтому этот путь был комическим. Так напр. Колбасник придает себе силу для выступления в совете, вызывает к помощи бога глупости и бесстыдства (Еф. ~ 634—6), в словесном поединке с Клеоном он ссылается на комически действующий приказ богини, которая-де обещала ему добиться победы бесстыдным хвастовством (Еф. 903), оракулы обещают колбаснику невозможное (Еф. 162—7) и т. п.

Отдельные боги, выступающие на сцене древней аттической комедии или общеизвестны, или созданы автором ради случая. Популярны, в особенности, образцы древних, т. е. больше не почитаемых, божеств, как напр. Зевса, Дионизия, Аполлона, Гермеса, Посейдона, Афины. Но с некоторыми из них мы встречаемся только редко, или в серьезных сценах, напр. с Диоскурами в проклинании Тригая (Р 285).

В дальнейшем дается в работе анализ данных об отдельных богах у Аристофана, которые сравниваются с данными древней аттической комедии. Особое внимание посвящается конкретным проявлениям той народной концепции, о которой говорится в предшествующей главе. Так напр. Дионизий обладает не только чертами и качествами древнего народного бога растительности, вина и веселости, но эти качества могут быть использованы и в более высоком смысле. В „Полководцах“ (Taxiarchoi) Эволида бог радости противопоставляется стратегу Формиону как бог мира. Ролью миротворца наделяется Дионизий более часто: праздник Дионизия входит в картину мирной жизни в „Ахарнянах“ (Ach. 237 сл.) и в „Мире“ (Р 530). Политическую роль защитника деревни против афинских демагогов играет Дионизий в „Вавилонских“ (т. е. рабах — фр. 70—71) Аристофана и у Гермиппа (фр. 35), где он выступает как защитник обедневших (несомненно во время войны).

Если искать причины того, почему было возможно выражаться о богах не всегда с почтением, то необходимо прежде всего исследовать, было ли то, что нам кажется неподходящими и несерьезными сегодня, несерьезным и в древние времена. Очень часто в наше время приглядываем к древней аттической комедии слишком высокие критерии современности. Обычай весело встречать праздник Дионизия нашел отражение в комедиях, сначала в изображении Дионизия, а затем и других богов.

Комическое, как общеизвестно, возникает в результате перенесения ситуации из одной области в другую. Здесь же оно возникает так, что иногда гиперболизированные (а это для комедии типично) ситуации мира людей переносились в мир богов. Как радуется ребенок, играющий в взрослых, так радовался и зритель античной эпохи при виде своих богов, живших так, как он сам, и даже еще более необузданно. Поэтому на сцене он не чувствовал никакого светотатства  $\theta\upsilon\omicron\varsigma$  по отношению к богам, когда судья Филоклеон сравнивал свое положение с положением Зевса, светотатства, которое несомненно чувствовал бы в подобном случае в будней жизни. Конечно, и здесь время уже сделало свое дело. Некоторых богов защищало от осмеивания их положение в городе, как напр. Афины, другие же, наоборот, всячески осмеивались из-за своей новизны, неизвестности или исключительности. Так было особенно до того времени, пока новые божества не распространились за рамки определенного национального или социального коллектива (Сабазий, Бендис, Асклепий). На сцене появляются также олицетворения отвлеченных понятий, которые отчасти воспринимались как божества. Немалую роль в их распространении сыграла тенденция греческой религии к обожествлению, персонализации. Очень важно в данном случае и то, что обожествленные отвлеченные понятия не являются специфическим средством Аристофана (ср. Архипп, фр. 45 Б, Кратин, Фр. 69—70). Божеская сущность этих олицетворений проявляется в том, что герои

на сцене молятся к ним (Nu 265), что клянутся их именам (Nu 267) и приносят им клятвы (L 203).

\* \* \*

Приведенные нами образы богов в аттической комедии — это только одна сторона религиозной жизни Афи, хотя и очень красочная. Но в комедии встречаемся и с другими формами религиозного мышления, которые жители города впитывали в себя со своей молодости. Нет лучшего примера, чем отношение женщин к государству, с которым с детства были связаны религиозными узами (L 649). Отношение государства к религии несколько раз проявляется на сцене. Жители деревни имеют лучшее отношение к религии, чем горожане, презирающие людей и богов (P 1186). Защита родины связана с защитой местных богов (Eq 577) и т. п. Вмешательство богов в жизнь отдельного человека и города признавалось также в комедии. Религиозные образцы служат средством критики отдельных людей, (напр. Эпол. фр. 19) и общественных групп (Pl 945 сл.).

Значение религии проявляется также в часто встречающихся проклятиях, намеках на культ богов и на оракулы. Герои соблюдают пост (Nu 621), приносят жертвы, причем, однако, часто встречаются кражи (Ra 1242), персонажи пьес суеверны *ὄλολοί* (Теопомп, фр. 61, ср. также Ra 196 и др.). Особенно часто встречаются выпады авторов против прорицателей, причем даже и против исторических личностей. Оракулы на сцене народируются, (напр. Av. 963), прорицатели и жрецы подвергаются осмеянию. Так напр. мы узнаем, что Диопейт сумашедший, что Лампон любит поесть, что Гиерокль ворует.

Но и в комедии греки умели отличать мир людей и мир богов, к которому они обращались в молитвах и жертвоприношениях. Но комический элемент проник и в эту область и также молитва могла вызвать смех на сцене. (Напр. V 388—394).

\* \* \*

Взгляды на богов, в особенности на антропоморфизированных богов, не могли, естественно, не поколебаться в период первого расцвета философии. Также на праздниках Дионизия в это время проявляется теперь проблематичность религии и мира богов вообще. Падение веры в богов сказывается в вере в какое-то обезличенное божество — *θεῶν τίς* (V. 733/6, Eq 31, Ra 310—11, Av 1176, 1195); наряду с понятием *θεοί* часто появляется понятие *θεός*, *δαίμων*, *δαίμονες*. Понятию бога сопутствует представление *τύχη*. При этом богу приписывается воля, а судьбе-*τύχη* — счастливое выполнение желаний (P 939/41). Тихе называется также Эвтихия (ср. Nu 512/17). В комедиях идет речь также о Сотере и эпифании.

К вопросу о существовании богов поэты древней аттической комедии не относятся отрицательно. \**Αθεός* в их понимании — плохое качество, стоящее в одном ряду с выражением *πονηρός* (мерзкий), создающее противоположность к *κηρτός* (порядочный). Хремил считает справедливым, чтобы удача сопутствовала честным людям и чтобы безбожники и мерзкие люди терпели неудачу (Pl 489/91) и чтобы бог богатства Плутос не встречал их (Pl 496). Уважение к религии и к богу является по мнению Стрепсиада чертой старой системы воспитания (Nu 988/89), в духе которой, однако, было воспитано поколение марафонских воинов (Nu 986), следовательно, то поколение, в котором Аристофан (а несомненно и другие поэты древней комедии) усматривали свой идеал. Тех, кто потеряли уважение к религии, высмеивали как *ἀσεβείς* (ср. V 418, Архипп фр. 35, Страттис фр. 19 итп.).

Относительно часто мы у Аристофана встречаем шутки, касающиеся религиозных представлений, особенно народных религиозных предметов и частей религиозных



обрядов. Сюда относятся упоминания о ворожбе (напр. Th 533/4), шутки с венком (Ес 122/3, Th 380, Pl 20—23 и др.), шутки с ирисиной (V 398/99), со священным шлемом, при помощи которого женщина прикидывается беременной (L 751) и др.

\* \* \*

Картина мира богов, создающаяся в результате изучения древней аттической комедии, следовательно, очень пестрая. Авторы подбирают темы, обращаясь к народным взглядам или, наоборот, к отвлеченным философским понятиям, со значительным чувством юмора, связанного в большинстве случаев с определенной тенденцией и, тем самым, как следует заостренного. В изменившихся условиях более позднего времени такой юмор уже потерял свою действенность. Он или улетучивался, или воспринимался неправильно, как видно из непонимания „Облаков“ написанных в 423 г., которые в 399 г. отчасти вызвали настроение, желательное судьям Сократа. В дальнейшем, в среднегреческой комедии, появляется трагедия или даже комедия с любовной темой, основанная преимущественно на диалоге. Необузданный фарс перешел в самый народный вид поэзии, в мим.

\* \* \*

### Древний, золотой век.

В результате наблюдения жизни человека, проходящей со времени молодости и силы к старческой дряхлости, и в результате сравнения трудностей жизни в зрелом возрасте с беспечной юностью создалось в народе представление, что жизнь отдельного человека и всего общества развивается от лучшего к худшему. Этот взгляд появился также на сцене театра, где часто идет речь о том, что жизнь раньше была счастливой (*μαχίριος* — Кратин фр. 238, Ар. Еп. 1387). Исходя из взглядов, что жизнь общества аналогична жизни отдельного человека, древние пришли к заключению, что предыдущее поколение было более совершенным также физически. На том же основании возникло также мнение, что лучшего физического состояния можно добиться, если руководствоваться в жизни принципами древних времен (Ар. Nu 1009—23, Ра 1087—88).

Представления о существовании блаженных древних времен распространялись особенно тогда, когда отдельные поколения проходили через периоды войн и общественных кризисов, покидая мирную жизнь. Комедия показывала в кривом зеркале два возможных пути избавления от войн и всеобщего кризиса. Один путь уходил в будущее и показывал народу возможность спастись в действиях (Мир, Лисистрата) или в чудесных свершениях (Плутос), в то время как сторонники другого пути хотели не только покончить с современным кризисом, но и вернуть время, жившее в памяти современников или в преданиях, как эпоха славы Афин. В эти времена, по мнению потомков, и люди должны были отличаться качествами, которые возвышали их над поколением поэта.

Возвращение древних времен связывалось зачастую с возвращением на землю тех выдающихся покойников, чья принесшая пользу Афинам деятельность продолжала жить в памяти потомков („Лягушки“). Это был, конечно, фантастический сюжет, связанный, однако, прочно с другими фантастическими представлениями, конечным смыслом которых было вызвать изменение современного общественного положения. Спуск в подземелье и возвращение отсюда часто встречались в мифологии (Орфей, Тезей, Геракл) а также представления о совершенном обществе и золотом веке были грекам известны. Народные представления о том, что человеческое общество находилось когда-то в лучших и более совершенных условиях, доведены до сказочного абсурда, поскольку в них допускается возможность существования не только более совершенного устройства общества, но и одушевленных продуктов в стране изобилия. Все

варианты данной темы встречаются в древней аттической комедии. Этому способствовала не только небольшая продолжительность времени, прошедшего с той поры, когда комедия превратилась из фольклорной формы в литературную форму, но и общественное положение в Афинах того времени в целом.

В устной народной поэзии встречается ряд изобразительных средств, при помощи которых действительность дается в измененном преломлении. Сюда относятся 1) сравнения, воздействие которых усиливалось тем, что данный предмет сравнивался с несуществующим или с чрезмерно гиперболизированным предметом или представлением. Ср. *ἀδιαίτητα κοιλίσματα* (хвостовство, для которого нужна была бы телега, Кантар фр. 6 Б, ср. Ар. Р 521 сл. и др.), 2) народная фантазия, воспринимающая природу в иррациональном (напр. Клеоним сравнивается с бесполезным, дивным деревом, которое птицы видели во время полета — Ар. Av 1473 сл., ср. также Ach 1056—66, Nu 749—56 и др.), 3) случаи, когда не отличается живая и мертвая природа, как напр. в часто встречающихся обращениях к неодушевленным предметам (напр. Ra 985—6, L 315—6 и др.), которые казались зрителями смешными (сход. Ec 730), что, наконец, находит завершение в сказочной борьбе продуктов.

В комедии встречаются народные элементы часто особенно там, где речь идет о пути на небо, в подземелье, в мир животных или в страну чудес. В дальнейшем в работе дается анализ отдельных отрывков и показывается, чем наши знания стали, благодаря новым открытиям папирологов, со времени Т. Зелинского (*Die Märchenkomedie in Athen* 1885 г.) богаче. Во взгляды Зелинского необходимо внести корректив, особенно там, где он говорит о сказочной пьесе без явной тенденции. Особенно хорошо это явствует из анализа темы прошедшего золотого века в пьесе „Плутос“ Кратина. На основании анализа этой пьесы можно допустить, что также „Золотое поколение“ (*χρυσόων γένος*) — Эпиполида содержало не только описание мнимого идеального времени (ср. фр. 277), но и могло иметь актуальную политическую направленность.

Если сравнить важнейшие мотивы и детали данной темы, то мы убедимся, что они в разных вариациях у нескольких авторов повторяются. Из этого вытекает, что авторы для своих пьес пользовались общеизвестной темой с повторяющимися мотивами. Их индивидуальный вклад состоял в том, в какие связи они включали эти народные мотивы, или же в том, какими дальнейшими связями они обогатили тему. Подобную обработку народной темы можно найти, например, при сравнении Ар. Р 566 (ср. также Ach 978) с „Амфиクションами“ Телеклеида (фр. 1, 2), поскольку в обоих случаях перво-бытное изобилие связывается с общим миром.

По-другому обстоит дело с пьесами Аристофана „Женщины в народном собрании“ и „Плутос“ в которых поэт решал современные ему социальные проблемы. При этом он пользовался средствами комедии и поэтому предлагал осуществить такое преобразование общества, какого до сих пор никто не видел.

В „Женщинах в народном собрании“ должно общество путем обобществления имущества прийти к справедливому благосостоянию. Пьеса оканчивается сценой пышного пира, к которой был зритель подготовлен обещанием Праксагоры, что после устранения бедности все будут обладать всем. (Ec 605, 690). Этот мир, показанный в заключении пьесы, является народным мотивом, поскольку ряд его эпизодов нам известен из других источников, а именно из описаний вариантов т. наз. золотого века или идеального пейзажа. Народное происхождение сцены пира отрицал Соболевский, которому казалось, что часто встречающиеся упоминания об эротических наслаждениях исключают народное происхождение. В противоположность этому утверждению можно сослаться на одно место из Ферекрата (фр. 108, 29), где эротический мотив также связан со сценой пира.

Аристофан же включает действие пьесы в объективную действительность и поэтому он выражается гораздо конкретнее, чем другие авторы. Так напр. Фереkrat говорит о вине неопределенно, как о темном (фр. 108, 30) или как о черном, или как о вине Зевса (фр. 130, 6), а Аристофан говорит о вине совершенно конкретно и обозначает его как тасское вино (Ес 1119) или хийское вино (Ес 1139). Также действие пьесы у Аристофана более близко действительности. Возвращение к действительности выражено призывом к зрителям, чтобы каждый из них взял, после того как услышит фантастическое 77-слоговое название блюда, ложку, а затем, чтобы зачерпнул гороха (Ес 1178). Это такое же разочарование, как птичье молоко в царстве птиц. А здесь кончается также иллюзия зрителя.

„Женщины в народном собрании“ являются кульминацией развития, но и одновременно завершением пьесы на сказочную тему. Все больше стало преобладать в пьесах содержание и поэтому жанр сказочных пьес вышел из литературного обихода. В пьесе „Плутос“, несмотря на аналогичную тенденцию, другая направленность.

В „Плутосе“ мы имеем дело с какой-то трагедией божества, которая полностью развилась только в среднегреческой комедии. Поэт здесь пародировал несколько мотивов, напр. мотив посещения мест религиозного культа, известный из Эврипида, а затем использовал более древние народные элементы в описании блаженства людей в условиях изобилия, создавшегося после того, как к Плутосу вернулось зрение (Р1 802—820). Но и этот мотив был поэтом, хотя и в народной устной поэзии, доведен до абсурда. Эпизодом исцеления Плутоса пьеса не кончается, а именно этим она отличается от „Женщин в народном собрании“. „Плутос“ кончается водворением Плутоса в правление вместо Зевса, следовательно какой-то пародией тогда вошедших в моду эйситерий, т. е. торжественного введения культа нового божества. Поэт, сохраняя верность своим изблуженным приемам, высмеял новые религиозные формы. Несмотря на эту новую концепцию, „Плутос“ не стал основой дальнейших пьес. Среднегреческая комедия исходила уже из совершенно других традиций.

\* \* \*

После толкования мест в произведениях Аристофана, в которых настоящее сравнивается с прошлым, автор настоящей работы показывает, что у Аристофана более разработана идея возможности возвращения к старым временам, что, по мнению Аристофана, означало бы улучшение положения в государстве и в жизни отдельных людей. В „Облаках“ обещается, что в результате устранения Клеона Афины вернуться к старым хорошим временам (Nu 591/4), хор крестьян надеется, что после того, как пройдут трудности войны, крестьяне опять воспрянут телом и станут моложе (Р 351—3), потому что — как можно прочесть в другом месте (Р 336) — бежать от военной службы приносит людям больше пользы, чем торопить старость. Итак, мотив прошедшего золотого века и мотив омоложения после того, как люди избавятся от военных тягот, стал прямо антивоенным лозунгом. Это было наиболее благодарным и наиболее народным — в смысле борьбы за благо самых широких масс, их использованием поэтами. Путь развития этих мотивов практически у Аристофана кончается; сначала эти мотивы служили к выпадам против отдельных лиц, а затем были использованы на защиту интересов широчайших масс всего общества.

#### Порда

Также греческое общество имело свои нормы, обязательные для всех членов и содержавшие некоторые запреты. Эти нормы создавались в течение общественного развития; в результате у жителей городов создались более передовые взгляды по сравнению с консервативной деревней, на которую горожане начали смотреть сквозь пальцы.

Человека грубого поведения обозначали словом ἄρσοιός т. е. житель деревни, что носило такую же эмоциональную окраску, как напр. русское дорев. „деревня“, используемое по отношению к одному лицу (эх ты, деревня), и др. В этом значении мы находим выражение ἄρσοιός у Альямана. Проявления характерные для человека, обозначенного как ἄρσοιός находились в городском обществе под запретом неписанных законов, между тем как в деревне они продолжали неизменно существовать. Городские общественные нормы требовали от людей воздержание в области половой жизни или в отношении физических отправления, которые могли у окружающих вызвать отвращение. Такое общественное табу было в городском обществе наложено также на выпускание кишечных газов, чего однако не было в деревне, как явствует из „Плутоса“ Аристофана (Ар. Pl 705), где жители деревни характеризуются выпусканьем газов и другими непристойностями; особенно показательна в этом отношении семейная сцена из пьесы „Ахарняне“ (Ach 254 сл.), из которой видно, что в упомянутом акте жители деревни не видят ничего предосудительного.

Если выпускание газов было нарушением общественной нормы, то использование его на сцене прерывало необыкновенным способом напряженность действия и могло вызвать у зрителя как раз контрастное настроение (напр. при нарушении напряженной тишины). В такой ситуации проявлялась комичность действия, которая вызывала смех зрителя. Комичность увеличивалась особенно тем, что выпускание газов в такой ситуации — не только необыкновенное средство, но что оно, сверх того, близко к половой сфере. Эту сферу городское общество считало низкой и поэтому на нее было наложено общественное табу.

Самоцельный комизм, вызванный таким дешевым эффектом, конечно, скоро потерял силу воздействия и устарел. Поэты древней аттической комедии пользовались этим средством в своих общественно-политических сатирах только с целью вызвать смех зрителя. У Аристофана, однако, мы наблюдаем, что это сценическое средство используется не только внешне словесно, а также носит определенную функцию и тенденцию. Выпускание газов включалось у Аристофана в более широкие связи действия, ход которого имел не только значение для дальнейшего развития ситуации на сцене, а прежде всего определенный социальный характер. Грубо-комическое выпускание газов, связанное с незапамятных времен с именем бога плодородия Дионизия, получило новое содержание: смех зрителя вызывался не только одним звуковым эффектом или рассказом о нем, а прежде всего, преимущественно, его социальной обусловленностью, что присуще комизму (W. Kayser). Таким образом — сколько можно установить — на основании неполностью сохранившихся данных — Аристофан в сравнении со своими предшественниками и современниками усовершенствовал использование старых сценических средств, сообщив им новое содержание и новую направленность. Смех и плач — проявления личности, которые в той или другой ситуации могут казаться естественными, но выпускание газов, которым то или другое лицо нарушает общественные нормы, осуждается обществом. В античном театре, где единство сцены и зрителя было более тесным, чем в современном театре, зритель „осудил“ героя, выпустившего газы, гораздо больше, чем современный зритель или современный читатель, который „не живет“ непосредственно с артистом, а является скорее наблюдателем, в прямом смысле слова „зрителем“. Тем самым античная комедия более близка нашему народному театру, чем современная комедия.

Такой „нарушитель“ общественных условностей на сцене, конечно, обществом не карается и не презирается другими. Но общество смеется над ним, поскольку ясно, что нарушение общественных условностей произошло в результате его физической слабости, неспособности владеть собой. Первобытное чувство превосходства зрителя

над недостаточностью героя вызывается комизмом на сцене, у зрителя возникает потребность смеха, который обладая социальным острием, достигает предназначенной автором цели.

Во время Аристофана было выпускание кишечных газов на сцене сценическим средством всех авторов древней аттической комедии. Но поскольку мы знаем современников Аристофана только по очень скудным фрагментам, то мы не можем заключить, развил ли или снизил Аристофан это средство. Поэтому имеют суждения о технике работы отдельных авторов, высказываемые современными исследователями, только относительную ценность.

В противоположность этому можно сказать, что Аристофан придал выпусканию газов, как сценическому средству, более глубокое значение вообще и что ограничил самоцельное употребление его только к достижению юморного эффекта. Это явно из вводной сцены „Лягушек“, где Дионизий выступает как проповедник известной эстетической нормы, отрицая старую самоцельную шутку с выпусканием газов. Конечно, и Аристофан не всегда отказывался от этого средства комизма. (Ср. P 87, Av 68, Ra 221/2).

I) Громким выпусканием газов как функциональным сценическим средством авторы пользовались особенно в следующих ситуациях:

- а) боязливый герой пьесы выпускает газы со страха;
- б) тишина, к которой кто-нибудь призывает или которой требует ситуация, прерывается громким звуком;
- в) в связи с игрой слов.

В противоположность этому Аристофан устранил эту шутку со сцены там, где речь шла не о комизме ситуации, а только о грубости или устарелой двусмысленной шутке. Так обстоит дело особенно в старых известных двусмысленных шутках, особенно тогда, когда герой пьесы снимает с себя или несет тяжесть. (Ср. Ra 8—10 и др.) Аристофан, однако, последовательно отказывался от этих шуток там, где они касались среди, реально существующей вне рамок сцены театра. В такой среде эти шутки были атрибутами только низших слоев — паралов, которых Аристофан устами Дионизия упрекает в устаревшей грубости и скабрзных шутках.

II) Вторую категорию употребления анализируемого приема составляют случаи, когда зритель только непрямо узнает, как действие произошло. Случаев данной категории несравненно больше. Но необходимо предпочесть механическому сравнению обеих групп оценку их художественной обработки. Вторая категория несравненно выше не только что касается разнообразия тематического содержания и его обработки, а также, главным образом, и что касается их идейной направленности. Выпускание газов, как проявление чего-то мелочного, противопоставлено обычно „высоким материям“ рассуждений, которые, таким образом, высмеиваются и снижаются. Но не обязательно это во всех случаях рассуждения. Снижается каждый факт, который поэт тем или другим способом связывает с выпусканием газов. Естественно, что суть замысла поэта нередко отодвигалась комизмом действия на задний план. В некоторых сценах комическая черта стала преобладающей и поэт использовал ее впоследствии просто как комический элемент в целях усилить комизм в отдельных сценах. В результате этого также объяснение выпускания кишечных газов вернулось к первоначальной старой грубо-комической функции этого действия на сцене. Это объяснение было конечно обычно связано с соответствующими мимическими движениями и жестами артиста, напр. вертением, оборачиванием и т. п.; все это могло сопровождаться — особенно если объяснение касалось лица присутствующего на сцене или сценической ситуации, также звуковыми эффектами. Но те были не обязательны. Приведенным способом

представлялись артистами, по всей вероятности, вступительные сцены „Лягушек“ и „Облаков“.

Комментарием к выпусканию газов, как правило, пользовались:

- а) когда говорящий хотел выразить или свою беззаботность или страх собственный или кого-нибудь другого;
- б) желая высмеять любой факт;
- в) выражая презрение;
- г) комически отмечая какое-нибудь конкретное или вымышленное событие, относящееся к какой-нибудь из приведенных категорий сценического приема выпускания кишечных газов.

Из приведенного анализа явствует, что анализируемый прием был в пьесах Аристофана действенным сценическим средством, подходящим для самых разных ситуаций. Некоторые способы его использования были широко известны, в других же случаях, напр. при высмеивании философских доктрин, речь идет об оригинальном использовании. Это средство заимствовали авторы древней аттической комедии из древнейших народных форм сценического искусства. После деятельности Аристофана этот прием исчезает со сцены и появляется только в миме.

*Перевели: Я. Буриан-С.Жажа*