

А. В. Литовская

**ОТРЫТАЯ ФОРМА ДРЕВНЕЙ АТТИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ «ВСАДНИКОВ» АРИСТОФАНА)**

Во второй половине XX века понятие «открытой формы» активно 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; 17]. Ф. Клотц и П. Пави обратились к проблеме художественной открытости в контексте истории и теории драматургии [10]. Рассматривая концепцию художественной открытости в контексте истории европейской драматургии, Ф. Клотц увидел в антитезе открытая – закрытая форма два основных «стиля драматического конструирования, с которыми совпадают два способа сценического представления» [10, с. 411]. П. Пави отмечает, что «это различие 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». Как указано в «Словаре театра», противопоставление закрытой формы открытой «частично совпадает с парами ... аристотелевское – неаристотелевское, драматургия классицистическая – театр эпический» [10, с. 410].

Наиболее отчетливо принципы закрытой формы раскрываются 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» [10, с. 411]. Для таких произведений характерна включенность всех действий в «идею, которая совпадает с центральной сюжетной линией» [10, с. 411].

В противоположность закрытой форме открытая форма «представляет собой монтаж не структурированных в целостный ансамбль, а разрозненных и прерывистых мотивов. Сцена или картина образуют базовые единицы, которые, складываясь, производят эпическую последовательность мотивов. Драматург не обязан организовывать эти материалы в соответствии с логикой и порядком, исключая вмешательство случайности» [10, с. 412]. Автор «чередует сцены согласно принципу противоречия или даже остранения», он «не вводит различные интриги в главное действие, а рассчитывает на тематические повторы и вариации и на параллельные действия» [10, с. 412].

Сценическое пространство, свойственное открытой форме, «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» [10, с. 412]. Персонажи являются «драматургическими инструментами, разнообразно используемыми без заботы о правдоподобии и реализме» [10, с. 412–413].

Чаще всего об открытой форме говорят в контексте художественных явлений XX века, возникновение которых обусловлено кризисом устоявшейся

системы ценностей и представлений о мире и человеке. Но мы полагаем, что такие особенности художественной системы, как незавершенность, стремление к многозначности, отказ от структурной замкнутости, ориентация на импровизацию, определяют специфику развития театра и литературы на всех ключевых для становления европейского самосознания этапах смены исторической и культурной парадигмы.

Именно таким переломным моментом в истории Европы стал рубеж V и IV веков до н. э. Ситуация политического и социального кризиса, радикальных перемен в системе философских, этических и эстетических ценностей нуждалась в осмыслении, организующим моментом которой становится литература и, прежде всего, драматургия. Если структурная целостность древнегреческой трагедии была неразрывно связана с периодом расцвета и стабильности полиса, то в комедиях Аристофана открытая драматическая форма оказывается оптимальным средством для отображения и осмысления неоднозначности и противоречивости эпохи Пелопонесских войн и постепенного разрушения греческого полиса.

О специфическом драматическом построении пьес Аристофана писал в начале прошлого века Ф. Ф. Зелинский. Он назвал его «нанизывающим драматизмом» [5, с. 366], которому свойственно то, что «мотивы фабулы нанизываются один на другой нескончаемой вереницей; всякий раз по исчерпанию данного мотива действие кажется оконченным, оно продолжается только благодаря произвольному введению нового» [5, с. 365].

Уже античные авторы указывали на несоответствие комедий Аристофана драматургическому канону, сформировавшемуся в опоре на «Поэтику» Аристотеля. Плутарх, сравнивая древнюю комедию Аристофана и новую комедию Менандра, осуждал Аристофана за отсутствие художественной целостности и последовательности в раскрытии персонажей: «...у него в сочетаниях слов есть трагическое, комическое, гордое, низменное, туманные общие места, возвышенное и величественное, вздор и тошнотворная болтовня. Речь, заключающая в себе такие несогласованности и несоответствия, не бывает характерной для каждого действующего лица в отдельности. ...Аристофан, словно по жребию, распределяет между действующими лицами случайно попавшиеся ему слова, и невозможно узнать, говорит ли сын или отец, крестьянин или бог, старуха или герой» [11, с. 48].

Подчеркнем, что и для Ф. Ф. Зелинского, и для Плутарха на первый план выходит произвол, отсутствие причинно-следственной связи в построении фабулы, последовательности эпизодов, распределении реплик. То есть те черты комедий Аристофана, которые не соответствуют нормам построения драматического произведения, принципам развития характеров, логике развития отношений между героями, опирающимся на «Поэтику» Аристотеля, которая легла в основании драматического канона как эпохи эллинизма, так и нового и новейшего времени.

Если «драматическое видение» Аристофана противоречит «драматическому видению» Аристотеля, то концепция человека и общества и драматические средства ее воплощения Менандра полностью отвечает идеалам аристотелевской «Поэтики». Этим обусловлена доминирующая в отечественном и зарубежном литературоведении традиция рассматривать новую аттическую комедию Менандра в качестве точки отсчета становления европейской комедийной традиции [4; 15; 18].

Какова же в таком случае роль Аристофана в истории европейского театра? Оставляя древнюю аттическую комедию «за рамками» становления европейской комедийной традиции, феномен произведений Аристофана исследователи объясняют древностью, «архаичностью» породившего их мышления. Ряд авторов, среди которых В. Н. Ярхо, В. В. Головня, А. Ф. Лосев, С. И. Соболевский, полагают, что Аристофан стоит у истоков политической сатиры и литературной критики [19; 4; 8; 14]. Другие исследователи (Р. Эллиот, Н. И. Ищук-Фадеева, А. М. Боуи) рассматривают комедии Аристофана как промежуточное звено между обрядом и театром и исчерпывают обращение к древнеаттической комедии поисками рудиментов мифа в ее структуре [21; 7; 20].

Представители обоих подходов особое внимание уделяют одной из ранних комедий Аристофана – «Всадники», поставленной в 424 г. до н. э. Эту комедию, с одной стороны, называют образцом сатиры и политической агитации, а с другой – воплощением древнейшего ритуала, связанного со смертью и рождением.

Так, по мнению В. Н. Ярхо, «эта комедия строится как беспощадный сатирический памфлет, направленный против руководителя радикального крыла афинской демократии Клеона» [19, с. 43]. Чтобы выяснить политическую ориентацию Аристофана (подчеркнем, что желание поэта воздействовать на политические воззрения публики или вообще наличие у него политических взглядов не подвергается сомнению), исследователь подробно анализирует спор Колбасника и Пафлагонца, пытаясь определить «на что нападает наш поэт во «Всадниках» [19, с. 47].

Однако главной темой комедии В. Н. Ярхо считает все же тему «взаимоотношений народа и обманывающих его демагогов» [19, с. 50], которая раскрывается лишь с появлением на сцене Демоса. Исследователь справедливо утверждает, что «...Аристофан поставил перед своими современниками проблему более широкого значения, чем критика одного всемогущего демагога: проблему оценки современного состояния афинской демократии, взаимоотношений между народом и его руководителями» [19, с. 44]. Возникает закономерный вопрос: служит ли сатира, направленная против конкретного политического деятеля, средством для постановки и решения столь значительной проблемы?

На наш взгляд, ничто в комедии не свидетельствует о том, что именно «...в образе Пафлагонца Аристофан отражает те явления в жизни современных

ему Афин, которые возникли как результат социального расслоения внутри полиса» [19, с. 53]. Связывать все черты, свойственные демагогам-современникам Аристофана, с образом Пафлагонца, значит игнорировать образ Колбасника и существенно упрощать композицию и проблематику комедии.

Стремление рассматривать агон Колбасника и Пафлагонца как центральную сюжетную линию, с которой так или иначе связаны все эпизоды комедии и в которой воплощается основная идея «Всадников», присуще и тем ученым, которые видят в произведениях Аристофана признаки еще не разорванной связи театра с архаическим ритуалом [7; 20; 21].

Так, Н. И. Ищук-Фадеева, подчеркивая особое место комедий Аристофана в процессе становления драмы из обряда, пишет, что в комедии «Всадники» «действия как такового нет – оно приравнено к агону, цель которого – выяснить, кто одержит верх. Победителем же выйдет тот, кто окажется искуснее в ругани и бахвальстве» [7, с. 20–21]. Исследовательница полагает, что «каждая комедия Аристофана при ближайшем рассмотрении оказывается своего рода художественным воспроизведением отдельных частей ритуала, данных крупным планом» [7, с. 18]. «Всадники» являются «воплощением черной магии ритуала, долженствующей наказывать зло». Остается не вполне ясным, в чем заключается в данном случае зло и чем победа над ним в ходе театрального действия отличается от ритуала.

О целесообразности поиска альтернативы аристотелевскому пониманию комедии свидетельствует то, что сегодня многие исследователи наследия Аристотеля, например М. Хит, М. М. Позднев, указывают на невозможность создания последовательной концепции комедии на основании аристотелевских трудов, а также на непродуктивность выявления отношения Аристотеля к древней аттической комедии, представителем которой был Аристофан [12; 22]. Более того, М. М. Позднев в монографии «Психология искусства» подчеркивает, что «катарсис комедии гадателен от и до». По мнению исследователя, интерес Аристотеля к трагедии обусловлен тем, что «Развитие трагедии близко к концу», и «хотя бы из антикварного интереса ее хотелось кодифицировать». В то время как «необходимости же спасать для науки комедию вовсе не ощущалось», поскольку «гневная политическая драма давным-давно ушла», 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» [12, с. 659].

О. М. Фрейденберг, Вяч. Иванов, М. М. Бахтин указывали, что специфика древнеаттической комедии определяется особым мировосприятием эпохи ее породившей и что это мировосприятие радикально отличается не только от нашего, но и от миропонимания эпохи Аристотеля и Менандра [16; 3; 6].

Согласно О. М. Фрейденберг, произведения Аристофана представляют допонятийный этап становления мышления, когда нет еще этики и «комедийной комичности». Поэтому комизм воплощается в «мнимости всего

происшедшего. В торжестве гибриста, свергнувшего богов, сокрушившего миропорядок. В победе ложного над настоящим, неправды над правдой». Поверх такого комизма «лег слой современной Аристофану политики и комедийной комичности – слой, однако, самый верхний». «Вся комедия до этого слоя – пародия на 'политическую' утопию – космогонию», поэтому исследовательница характеризует ее как «до-этическую, эсхатологию, в которой особенно выдвинута «гибристомахия», с победой гибриста» [16, с. 107].

Сложно согласиться с полным исключением политической составляющей при трактовке комедий Аристофана. Очевидно, что эту политику следует понимать не в смысле современной политической агитации и противоборства политических партий.

Так, Вяч. Иванов называл комедию Аристофана политической, но не в плане представления конкретной политической программы. В статье «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана» он указывал, что в «высокой» комедии пятого века «действие ... не ограничивается кругом частных отношений, но, представляя их слагаемыми коллективной жизни, обнимает целый, в себе замкнутый и себе довлеющей социальный мирок, символически равный любому общественному союзу и, конечно, отражающий в себе, как в зеркале ... именно тот общественный союз, на потеху и в назидание коего правится комедийное действо» [6, с. 387].

Эту же особенность отмечает М. М. Бахтин, характеризуя специфичность античного хронотопа. По мнению М. М. Бахтина особенность этого хронотопа определяется тем, что «человек был сплошь овнешнен в человеческой же стихии, в человеческом народном медиуме». Следовательно «единство этой овнешненной целостности человека носило публичный характер» [3, 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» [3, с. 169].

Для указанного М. М. Бахтиным хронотопа характерно соседство смерти и смеха, еды, питья и испражнений и т. д. Вероятно, здесь следует оговорить отличие такого хронотопа от канона «классической античности», т. е. «эстетики готового, завершенного бытия» [2, с. 32]. Напомним, что к «неклассической античности» М. М. Бахтин причислял и Аристофана [2, с. 37]

Эпохе эллинизма свойственно постепенное выделение и последующее доминирование в картине мира частной жизни. Как пишет М. М. Бахтин, при этом «утрачивается объемлющее и смерть, и смех, и еду, и половой акт целое торжествующей жизни. Жизнь и смерть воспринимаются только в пределах

замкнутой индивидуальной жизни (где жизнь неповторима, а смерть — непоправимый конец), притом жизни, взятой во внутреннем субъективном аспекте» [3, с. 233]. Поэтому комедийные формы и смех эпохи эллинизма кардинально отличаются от смеха и драматического построения древней аттической комедии. Именно поэтому, ни Аристотелю, ни Плутарху смех Аристофана не близок.

Анализ комедии «Всадники» подтверждает, что принцип художественной открытости, реализуемый на различных уровнях произведения (фабула, организация театрального пространства, персонажи) в наибольшей степени соответствовал хронотопу «неклассической», по определению М. М. Бахтина, античности и задаче пересмотра всех аспектов жизни гражданина и полиса в совокупности.

Театральное пространство во «Всадниках» не замкнуто: зрители являются непосредственными участниками действия. Так, хор всадников появляется на сцене после того, как звучит призыв о помощи, обращенный к всадникам-зрителям: «Есть всадников неустрашимых тысяча, / Они-то уж помогут нам наверное; / Да лучшие из граждан нам союзники, / Да зрители разумные и честные...» [1, ст. 225–230].

Обещая Колбаснику власть над всеми Афинами, Демосфен показывает на зрителей: «Погляди сюда! / Внизу людей ты видишь сотни, тысячи?», обещает «Всеми будешь ты владеть / И рынком, и Собранием, и гаванью. / Вертеть Советом будешь и стратегов брить, / Судить, рядить и девок в Пританей водить». На недоуменный вопрос Колбасника «Все я?» Демосфен отвечает: «Все ты! Да видишь ты не все еще! / Сюда, повыше, на лоток вскарабкайся! / Теперь ты видишь море, острова на нем?» и, указывая на корабли, Карию и Карфаген: «...Тобою будет все это распродано!» [1, ст. 162–175].

Аристофан неоднократно нарушает театральную иллюзию. 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» [1, ст. 225–232].

Стремлением быть справедливым в глазах зрителей объясняет Демос свою нерешительность при выборе победителя: «Но по каким приметам рассужу я вас, / Чтоб правосудным показаться зрителям?» [1, ст. 1210].

Время комедии не является «замкнутым». Аристофан свободно им манипулирует, то ускоряя, то растягивая. Но именно во «Всадниках» мы можем наблюдать еще близкое «закрытой форме» трагедии вынесение ряда эпизодов «за пределы» сценического действия. Так о столкновении в Совете и перерождение Демоса мы узнаем со слов Колбасника [1, ст. 625–682; ст. 1315–1324].

Не является замкнутой структурой и агон, на анализе которого сосредотачивают внимание почти все исследователи при рассмотрении «Всадников». Столкновение заканчивается либо дракой, либо предложением

обратиться к иной инстанции или судить по иному критерию (кто больше блага принес государству, кто может легче обмануть Демоса, 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: 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» [1, ст. 1225–1231]. Только тогда, когда выявляется соответствие Колбасника оракулу, Пафлагонец признает свое поражение.

Необходимо отметить, что, помимо предсказаний, исход агона ничем не объясняется. Оба персонажа стоят друг друга – каждый пытается хитростью и лестью оказать влияние на Демоса. Сам Пафлагонец понимает, что его победил «не больше вор, а разве что счастливее» [1, ст. 1235–1252].

На значение оракула указывала О. М. Фрейденберг: «"Всадники"» представлены, как развернутое пророчество. В них и через них непрерывно проходит мотив оракула. Один мир сменяется другим, один властитель падает, нарождается другой». Исследовательница приходит к выводу, что «эта комическая теогония совершенно апокалиптична. Ее именно такой характер подчеркивается конечной потерей Колбасника с воскресением, преображением Народа» [16, с. 108]. По-мнению О. М. Фрейденберг, то, что помимо «пророчества о приходе спасителя», в комедии есть и «предсказание, что народ будет царствовать над всей землей и морем, и будет судить; есть видение о помазании Народа елеем и амвросией», является признаком мессианского жанра. «Народ, Демос, генетически включен в этот жанр и не в реальном политическом значении, а тоже как один из компонентов визионарной образной системы, как носитель чаяний и воплощение мессианства, его инкарнация» [16, ст. 109].

Нам представляется, что непосредственным обращением к Демосу со сцены, размыканием сценического пространства театральных Афин в реальные Афины автор показывает включенность Демоса и Всадников, Колбасника и Клеона в художественную систему комедии не только в ритуальном смысле, но и в смысле вовлеченности зрителей – реальных всадников, народа-демоса, демагогов – в афинскую действительность конца V – начала IV веков до н. э. Агон, занимающий в комедии центральное место, не служит пространством столкновения противоположных идей. Спор Пафлагонца и Колбасника на протяжении всей комедии не является борьбой старого и нового. Победа Колбасника не обуславливает перерождение Демоса, но сам агон, образы еды, купание Демоса в кипятке, ругань – единый комплекс, который позволяет раскрывать глобальную, космическую и всеобщую проблему кризиса миропорядка.

Ситуация показана на всех уровнях: домашний (конфликт рабов), государственный (споры в совете) и космический (речь с пролога комедии идет о предсказании, в котором определяется, что Колбасник займет место

Пафлагонца). Еще масштабнее неразрывная связь локального конфликта с законами, на которых зиждется весь миропорядок, еще неотделимыми от мифа, раскрывается в обновлении Демоса после купания в кипятке.

Комедии Аристофана свойственна «открытость» и на жанровом уровне. Эту специфическую черту аристофановских произведений часто называют «пародийностью», а саму комедию нередко определяют как «паратрагедию» [9]. Однако комедиограф обращается не только к опыту трагедии, но и использует стиль Одиссеи [1, ст. 75–78], лирики [1, ст. 1264–1266], пародирует речи софистов [1, ст. 1373–1380] и торжественный стиль пророчеств [1, ст. 197–201; ст. 1015–1068]. Все возможные словесные формы осмысления мира сталкиваются, смешиваются в комедии, ведь только таким образом можно охватить все аспекты бытия в их неразрывной взаимосвязи.

Комедия, возникшая в период политического кризиса, постепенного распада полиса, отделения личной жизни индивидуума от жизни полиса, не укладывается в схему замкнутой формы аристотелевского театра. Открытость и незавершенность пронизывают всю комедию. Однако это не столько средство борьбы с устоявшимся литературным каноном или оружие в политической борьбе, но наиболее подходящая и необходимая форма для осмысления сложности и противоречивости меняющегося здесь и сейчас мира.

Литература

1. Аристофан. Всадники / Аристофан // Комедии. Фрагменты : 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. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1990. – 541 с.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 121–290.
4. Головня В. В. История античного театра / В. В. Головня. – М. : Искусство, 1972. – 400 с.
5. 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.
6. Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана / Вяч. Иванов // Собр. соч. : в 4 т. – Брюссель, 1987. – С. 387–398.
7. 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).
8. Лосев А. Ф. Аристофан и его мифологическая лексика / А. Ф. Лосев // Ученые зап. МГПИ. – М., 1965. – № 234. – С. 232–326.

9. Макаревич Е. В. Пародия в комедиях Аристофана : автореф. ... канд. филол. наук ; спец. 10.02.14 классич. филология / Елена Владимировна Макаревич. – М., 1990. – 16 с.
10. Пави П. Словарь театра : пер. с фр. / Патрис Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
11. Плутарх. Сравнение Аристофана с Менандром / Плутарх // Памятники поздней античной научно-художественной литературы II–V века. – М. : Наука, 1964. – С. 47–50.
12. Позднев М. М. Психология искусства. Учение Аристотеля / М. М. Позднев. – М. – СПб. : Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. – 816 с.
13. Радциг С. И. История древнегреческой литературы / С. И. Радциг. – М. : Высшая шк., 1977. – 551 с.
14. Соболевский С. И. Аристофан и его время / С. И. Соболевский – М. : Изд-во АН СССР, 1957. – 421 с.
15. Тронский И. М. История античной литературы / И. М. Тронский. – М. : КомКнига, 2005. – 464 с.
16. Фрейденберг О. М. Комическое до комедии // Миф и театр: Лекции. – М., 1988. – С. 74–127.
17. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко. – СПб. : Академ. проект, 2004. – 384 с.
18. Ярхо В. Н. Античная драма: технология мастерства : [учеб. пособие] / В. Н. Ярхо. – М. : Высш. шк., 1990. – 144 с. – (Б-ка преподавателя).
19. Ярхо В. Н. Аристофан / В. Н. Ярхо. – М. : Худож. лит., 1954. – 134 с.
20. Bowie A. M. Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy / A. M. Bowie. – Cambridge university press, 1993. – 328 p.
21. Elliot R. The power of satire: magic, ritual, art / R. Elliot. – Princeton U. P., 1960. – 300 p.
22. 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>.

Аннотация

Литовская А. В. Открытая форма древней аттической комедии (на материале «Всадников» Аристофана)

В статье поднят вопрос о художественной открытости древней аттической комедии. Традиционно рассматриваемая в рамках канона аристотелевского театра древнеаттическая комедия трактовалась либо как образец политической сатиры, либо как переходный этап от обряда к драме. В таких трактовках упускались существенные особенности как драматической формы, так и идейного многообразия аристофановских комедий. Анализ комедии Аристофана «Всадники» показал, что принципы открытой драматической формы: структурная незавершенность, многозначность,

разомкнутость театрального пространства – явились оптимальным инструментом для осмысления сложности и противоречивости эпохи смены исторической и культурной парадигмы в Афинах рубежа V и IV вв. до н. э.

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

Анотація

Литовська О. В. Відкрита форма давньої аттичної комедії (на матеріалі «Вершників» Аристофана)

У статті піднято питання про художню відкритість давньої аттичної комедії. Традиційно розглядаєма у межах канону аристотелівського театру давньоаттична комедія трактувалася або як зразок політичної сатири, або як перехідний етап від обряду до драми. У таких трактуваннях втрачалися суттєві особливості як драматичної форми, так і ідейного багатоманіття аристофанівських комедій. Аналіз комедії Аристофана «Вершники» виявив, що принципи відкритої драматичної форми: структурна незавершеність, багатозначність, розімкненість театрального простору – постали оптимальним інструментом для осмислення складності та суперечливості епохи зміни історичної та культурної парадигми у Афінах межі V і IV ст. до н. е.

Ключові слова: Аристофан, закрыта форма, комедія, відкрита форма, сатира, хронотоп, художня відкритість.

Summary

Lytovskaya A. V. The opened form of Old Attic Comedy (based on «Knights» by Aristophanes)

The question of artistic openness of Old Attic Comedy is raised in the article. Traditionally considered within canon of Aristotelian theatre Old Attic Comedy was treated or as example of politic satire, or as transitional stage from ritual to drama. Under such interpretations essential features of dramatic form as well as of diversity of ideas were lost. Analysis of Aristophanes' comedy «Knights» revealed that principles of opened dramatic form: incompleteness of structure, multiple meaning, openness of theatrical space – became the optimal tool for perception of complexity and contradictoriness of the epoch of change of historical and cultural paradigm in Athens at the turn of V and IV centuries B. C.

Key words: Aristophanes, artistic openness, closed form, comedy, opened form, satire, chronotop.

Статья прорецензирована и рекомендована к печати канд. филол. наук, доц. Жадановым Юрием Анатольевичем (Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина).