

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО РОССИЙСКОЙ  
АКАДЕМИИ НАУК

*На правах рукописи*

Бузурнюк Екатерина Николаевна

**Структура пролога в комедиях Аристофана**

Специальность 5.9.7 — Классическая, византийская и новогреческая филология  
(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
Б. М. Никольский

Москва

2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	5
Предмет и объект исследования.....	5
Степень изученности вопроса.....	5
Актуальность .....	17
Научная новизна.....	17
Цель и задачи.....	18
Методология .....	19
Теоретическая значимость.....	20
Практическая значимость.....	20
Положения, выносимые на защиту.....	20
Структура работы.....	21
Апробация работы.....	21
<b>ГЛАВА 1. ПРОЛОГ В КОМЕДИИ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ФУНКЦИИ, СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ</b> .....	24
1.1 Пролог в античности.....	25
1.2 Пролог: определение и граница .....	29
1.3 Функции пролога.....	34
1.4 Доля пролога в комедии .....	37
1.5 Структурные элементы пролога: определение.....	39
1.6 Границы между структурными элементами.....	42
Выводы .....	47
<b>ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПРОЛОГОВ</b> .....	48
2.1 Ахарняне (1–203) .....	48
Начальная сцена (1–42).....	51
Экспозиция (43–133).....	55
Реализация (133/175–200).....	60
Представление хора (177–185, 201–203) .....	61
Вывод.....	62
2.2 Всадники (1–246) .....	64
Начальная сцена (1–35).....	66
Экспозиция (36–145).....	68
Реализация (146–222).....	72
Представление хора (222–246) .....	73
Вывод.....	74
2.3 Облака (1–274).....	76
Начальная сцена (1–40).....	79

Экспозиция (41–130).....	81
Реализация (131–262).....	85
Представление хора (263–274).....	86
Вывод.....	86
<i>2.4 Осы (1–229).....</i>	<i>88</i>
Начальная сцена (1–53).....	90
Экспозиция (54–135).....	92
Реализация (136–210).....	96
Представление хора (211–229).....	97
Вывод.....	98
<i>2.5 Мир (1–300).....</i>	<i>100</i>
Начальная сцена (1–42).....	104
Экспозиция (43–295).....	105
Представление хора (296–300).....	112
Вывод.....	113
<i>2.6 Птицы (1–309).....</i>	<i>115</i>
Начальная сцена (1–29).....	117
Экспозиция (30–208).....	119
Реализация (209–266).....	123
Представление хора (268–309).....	124
Вывод.....	124
<i>2.7 Лисистрата (1–253).....</i>	<i>126</i>
Начальная сцена (1–20).....	128
Экспозиция (21–180).....	132
Реализация (181–239).....	139
Представление хора (240–253).....	139
Вывод.....	140
<i>2.8 Фесмофориазусы (1–294).....</i>	<i>142</i>
Начальная сцена (1–24).....	144
Экспозиция (25–212).....	145
Реализация (213–276).....	149
Представление хора (277–294).....	150
Вывод.....	151
<i>2.9 Лягушки (1–322).....</i>	<i>152</i>
Начальная сцена (1–34).....	154
Экспозиция (35–164).....	157
Реализация (165–311).....	161

Представление хора (312–322) .....	162
Вывод.....	162
<i>2.10 Экклезиасты (1–284).....</i>	<i>164</i>
Начальная сцена (1–29).....	171
Экспозиция/реализация (30–279).....	174
Представление хора (279–284) .....	179
Вывод.....	179
<i>2.11 Богатство (1–252) .....</i>	<i>181</i>
Начальная сцена (1–21).....	183
Экспозиция (22–116) .....	185
Реализация (116–221).....	189
Представление хора (222–252) .....	190
Вывод.....	191
<i>Выводы .....</i>	<i>193</i>
<b>ГЛАВА 3. ТИПОЛОГИЯ СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ .....</b>	<b>195</b>
<i>3.1 Начальная сцена: классификация и приёмы .....</i>	<i>197</i>
<i>3.2 Экспозиция: классификация и приёмы.....</i>	<i>208</i>
<i>3.3 Реализация: соотношение с экспозицией .....</i>	<i>220</i>
<i>3.4 Представление хора: приёмы.....</i>	<i>223</i>
<i>Выводы .....</i>	<i>229</i>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>231</b>
<b>СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....</b>	<b>236</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>237</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая диссертация посвящена исследованию прологов в комедиях Аристофана с точки зрения их внутренней организации и места в сюжете и действии пьесы

### Предмет и объект исследования

Предметом исследования является структура, присущая прологам в комедии и воспроизводимая Аристофаном во всех сохранившихся комедиях. Под прологом в диссертации понимается та часть комедии, которая предшествует первой песне хора (пароду). Объектом исследования являются прологи 11 сохранившихся комедий Аристофана, поставленные между 425 г. и 388 гг. до н. э. в Афинах: «Ахарняне», «Всадники», «Облака», «Осы», «Мир», «Птицы», «Лисистрата», «Фесмофориазусы»<sup>1</sup>, «Лягушки», «Экклесиазусы»<sup>2</sup>, «Богатство».

### Степень изученности вопроса

Вторая половина XIX века ознаменовалась увеличением интереса к структурному делению древнеаттической комедии. Вероятно, самой ранней работой, затрагивающей этот вопрос, является вышедшая в 1868–70 гг. книга Франца Неземанна, учителя королевской гимназии в Лиссе, «Zur Formalen Gliederung der altattischen Komödie. I. Prolog»<sup>3</sup>. Самой важной вехой этого периода стал выход в 1885 г. фундаментального диссертационного исследования Фаддея Францевича Зелинского «Die Gliederung der altattischen Komödie»<sup>4</sup>, в котором была установлена и аргументирована принятая ныне структура древнеаттической комедии, которая включает в себя пролог, парод, эпиррематический агон, парабасу и вторую парабасу, ямбические сцены (эписодии), стасимы (хоровые песни), и

<sup>1</sup> Эта комедия, которая в переводе А. Пиотровского известна как «Женщины на празднестве», для краткости будет называться «Фесмофориазусы».

<sup>2</sup> Эта комедия, которая в переводе А. Пиотровского известна как «Женщины в народном собрании», для краткости будет называться «Экклесиазусах».

<sup>3</sup> Об этом сообщает Микеле Наполитано, см. Caciagli, S. Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia / S. Caciagli, M. Napolitano, M. Treu // Lessico del comico. – 2016. – №1. – P. 98.

<sup>4</sup> Zieliński, T. Die Gliederung der altattischen Komödie. – Leipzig: Teubner, 1885. – 401 p.

эксад. В различных частях комедии встречается эфирематическая сизигия, то есть система симметрично расположенных речей. Зелинский полагал, что пролог является самым поздним элементом комедии, который был введён комедиографами в эпоху Перикла. Пролог было невозможно приспособить к законам эфирематической композиции, поскольку в её основе лежит участие хора, а в прологе хор отсутствует. По мнению Зелинского, в прологе присутствовала «наибольшая свобода»: ни форму, ни содержание невозможно ограничить строгими структурными схемами.<sup>5</sup> На этом основании Зелинский исключил пролог из своего структурного анализа.

Собственно прологи аттической комедии (не только древней, но также средней и новой) исследовал в диссертации 1891 г. Вильгельм Франц<sup>6</sup>. Он сосредоточил внимание на связи пролога комедии и трагедии, а также на том, какое влияние оказывали трагедии Еврипида на прологи комедий Аристофана. Франц сделал важное наблюдение, заключающееся в том, что в более ранних и более поздних (после 412 г. до н. э.) комедиях Аристофан использует разные техники, переходя от монологического изложения к диалогическому.

О структуре пролога и связи между прологами в комедии и трагедии также писал Октав Наварр в статье 1911 г. «*Les origines et la structure de la comédie ancienne*»<sup>7</sup>. По мнению исследователя, комический пролог был заимствован из трагедии, в то время как на раннем этапе своего существования комедия пролога не имела и начиналась с парода. Появление «преамбулы» — монолога или диалога — обусловлено усложнением комедии, превращением её в сложный драматический жанр. Наварр также отмечает, что комедийный пролог ощутимо больше прологов трагедий: средняя длина пролога у Аристофана составляет 260 стихов, в то время как у Софокла средняя длина пролога — 120 стихов, у Еврипида — 125. Он предлагает деление пролога комедии на две части. Первая часть — это то, что «точно соответствует трагическому прологу»<sup>8</sup>, простое изложение; вторая часть —

---

<sup>5</sup> Zieliński, T. Die Gliederung der altattischen Komödie. — S. 192.

<sup>6</sup> Frantz, G. De Comoediae Atticae Prologis. Diss. — Augustae Treverorum, 1891. — 72 p.

<sup>7</sup> Navarre, O. Les origines et la structure technique de la comédie ancienne // *Revue des Études Anciennes*. — 1911. — Т. 13, № 3. — P. 245–296.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 268.

обширная, связанная с действием, соответствующая первому эпизоду в трагедии. Наварр отмечал, что в комедии, в отличие от трагедии, хор является деятельным участником пьесы, однако его вмешательство требуется тогда, когда драматическое действие уже получило некоторое развитие — то есть, когда произошла завязка.

На рубеже XIX–XX вв. выходят комментированные издания комедий Аристофана, подготовленные голландским исследователем Яном ван Леуvenом. Он в меньшей степени занимался теоретическими аспектами выделения структуры прологов, но в издательских целях выделял в прологах *сцены*. Сцена — это единица драматического действия, границы которой соответствуют смене числа действующих лиц: то есть выходу персонажей на сцену или их уходу со сцены. Минимальное число сцен, выделяемых ван Леуvenом для пролога — три (в «Лисистрате», «Экклезиастах» и «Богатстве»), максимальное 9 — в «Мире». Среднее значение — 5,5 сцены, медианное значение — 6 (в «Ахарнянах», «Всадниках», «Облаках» и «Фесмофориах»). Структура пролога, основанная на выделении сцен по описанному принципу, может быть важна для решения вопросов постановки, однако ей не хватает соотнесённости с содержанием пролога. Формальный подход к выделению сцен приводит к тому, что в некоторых комедиях сцены имеют непропорциональные размеры: так, в Лисистрате вторая сцена длится 8 стихов, а третья — 175. Тем не менее, выделение структуры пролога, основанной на сценах, останется влиятельной идеей и найдёт отражение в исследованиях второй половины XX века.

Если же говорить о концептуальном осмыслении структуры прологов, то важнейшей работой этого периода стало исследование Поля Мазона «Essai sur la composition des comédies d'Aristophane»<sup>9</sup> (1904). Отмечая недостатки подхода Зелинского, Мазон представил собственный подход к выделению структуры комедий, в котором уделяется большое внимание прологам. В отличие от немецких исследователей, которые занимались преимущественно формой прологов, Мазон выделил структуру, в основе которой лежит «комическая тема» (*le thème comique*). Эта структура включает три части. Первая из них — это шутивная сценка, которая

---

<sup>9</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – Paris: Hachette, 1904. – 182 p.

призвана возбудить любопытство аудитории и которая сопровождается действиями, не связанными с основным сюжетом (то есть темой) пьесы; Мазон использует термин *la parade*, «балаган», связанный с традициями французского уличного театра. Вторая часть пролога представляет собой изложение комической темы. Для обозначения этой части Мазон использует два основных термина: *le boniment* (речь, адресованная зрителю); и *le récit-prologue*, пролог-рассказ. Для комедии характерен неправдоподобный вымысел и бурлеск, поэтому через обращение к зрителям поэт объясняет смысл и значение происходящего. Наконец, в схеме Мазона после рассказа о сюжете следует третья часть пролога: сцена, которая показывает комическую тему в конкретной форме и запускает действие.

Книга Мазона в той части, которая касается прологов, встретила поддержку со стороны Зелинского<sup>10</sup>. Дискуссия продолжилась в 1930-е г. благодаря статьям польского исследователя Владимира Гордзеева<sup>11</sup>, который считал суждения Мазона о прологах сомнительными и полагал, что прологи нельзя свести к определённым рамкам. Гордзеев отказывается от трёхчастного деления, предложенного Мазоном, и заменяет его двухчастным. В прологе «*Фесмофориазус*» он выделяет две части: подлинный пролог (*prologus genuinus*), то есть изложение фабулы, в *Th.* 1–100, и дополнительный пролог (*prologus suppletorius*), который включает действие, в *Th.* 130–208. Две части разделяются песней Агафона. Одновременно с двухчастным делением Гордзеев предлагает ещё одно, связанное с «внешней формой» пролога, то есть его сценической организацией в виде последовательности эпизодиев. В прологе «*Фесмофориазус*» он насчитывает пять эпизодиев (*episodia*) и сопоставляет их с предполагаемыми эпизодиями в прологе «*Лягушек*».<sup>12</sup> Анализируя «*Ахарнян*», Гордзеев отмечает, что подлинный пролог завершается уже к ст. 39, а кроме того, пролог может быть разделён на семь частей. Несмотря на содержательные наблюдения о поэтической технике Аристофана, применяемой в

<sup>10</sup> Zieliński, T. Zur 'Gliederung der altattischen Komödie' (1885): Retractionen // Zieliński T. Iresione: Dissertationes ad comoediam et tragoediam spectantes continens. – Lvov: Societas philologa Polonorum, 1931. – S. 456–468.

<sup>11</sup> Gordziejew, W. De prologo Thesmophoriarum // Eos. – 1937. – Vol. 38. – P. 296–324; Gordziejew, W. De prologo Acharnensium // Eos. – 1938. – Vol. 39. – P. 321–350; Gordziejew, W. De prologo Acharnensium II // Eos. – 1938. – Vol. 39. – P. 449–476.

<sup>12</sup> Gordziejew, W. De prologo Thesmophoriarum. – P. 322.



прологах, исследования Гордзева имеют существенный недостаток: остаётся совершенно неясным, в каком соотношении находятся две предлагаемые им системы деления, и насколько разделение на подлинный и дополнительный пролог характерно для всех сохранившихся комедий Аристофана. Отказываясь от идеи, что прологи имеют схожую структуру, Гордзев всё же обнаруживает, что прологи по крайней мере в двух комедиях могут быть разделены на две части. Также он считал, что замысел (*consilium*) не следует присоединять к изложению сюжета (*expositio fabulae*)<sup>13</sup>. Это разделение сюжетной завязки на замысел, то есть план и проблему, окажется очень продуктивной идеей в исследовании прологов, однако Гордзев не уделил ей достаточно внимания.

В послевоенное время исследователи уделяли не такое большое внимание комедийным прологам. Вопрос исторического развития типов и форм в прологах Аристофана был разработан в неопубликованной диссертации Северина Хесса (1953)<sup>14</sup>. Манфред Ландфестер в своём исследовании сценического действия в ранних комедиях Аристофана<sup>15</sup> (1977) также выделял сцены, но в основу членения помещал динамику отношений между персонажами. Так, в *«Ахарнянах»* он выделил две сцены и одну подчинённую; во *«Всадниках»* и *«Осах»* две сцены; в *«Облаках»* три; в *«Мире»* пять сцен и одну подчинённую.

В диссертации 1953 г., которая была издана в виде книги в 1960-е гг.<sup>16</sup>, Клаус-Дитрих Кох предложил и подробно описал два понятия, которые, по его мнению, ответственны за развитие сюжета комедии и обуславливают единство структуры даже тех комедий, которые считались непоследовательными — это «критическая идея» и «комическая тема». В его понимании комическая тема — это драматургическое ядро Старой комедии, идея, побуждающая героя к действию, «основа, или материал, целого, которая становится активной в процессе развития»<sup>17</sup>. Речь идёт о способе, с помощью которого герой намерен решить

<sup>13</sup> Gordziejew, W. De prologo Acharnensium II. — P. 467.

<sup>14</sup> Heß, S. Studien zum Prolog in der attischen Komödie. Diss. — Heidelberg, 1953.

<sup>15</sup> Landfester, M. Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes. — Berlin: De Gruyter, 1977. — 305 p.

<sup>16</sup> Koch, K. D. Kritische Idee und komisches Thema: Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie. — Bremen: Verlag Friedrich Röver, 1965. — 113 p.

<sup>17</sup> Ibid. S. 65–66.

возникшую у него проблему (ср. *consilium*, план). Претворение в жизнь комической темы становится основой сюжета. Кох выделяет три способа введения комической темы: а) появление только в пьесе («способ рождения»); б) придумывание заранее и изложение во время сценического действия («способ провозглашения»); в) сценическое действие начинается тогда, когда замысел находится в процессе реализации («способ инсценировки»). Критическая идея основана на отношении поэта к некоторой ситуации, представляющей интерес для всего полиса, которая требует какого-то решения.<sup>18</sup> По большому счёту, речь идёт о проблеме, которую намерен решить герой — проблеме социального или политического характера. Критическая идея обуславливает возникновение комической темы, поэтому она также влияет на сюжет, но опосредованно.

Кох сосредотачивается на вычленение единого сюжета в комедиях, и пролог его интересует постольку, поскольку именно в нём закладывается основа сюжета. В пяти ранних комедиях пролог, по его мнению, делится на две основные части: первая — это изначальная ситуация, соответствующая критической идее; вторая включает развитие комической темы.<sup>19</sup> Таким образом, вклад Коха в исследование темы заключается в подробной разработке взаимосвязи критической идеи и комической темы, которые составляют основу сюжета комедии и излагаются в прологе. Тем не менее, выбранные термины не кажутся удачными. В филологии начала XX в. использовалось понятие «комическая идея», которое Кох разделяет на две части, создавая путаницу. Предложенные им термины не прижились в науке.

Новый виток интереса к прологам в комедиях Аристофана произошёл в 1990-е годы. Алан Соммерстин закрепил в научном обороте термин *The Great Idea*<sup>20</sup> — то есть «фантастический проект», замысел, реализация и последствия реализации которого играют существенную роль в структуре пьесы.<sup>21</sup> По сути, термин соответствует «комической теме» Коха.

<sup>18</sup> Koch, K. D. *Kritische Idee und komisches Thema*. – S. 75.

<sup>19</sup> *Ibid.* S. 89.

<sup>20</sup> Aristophanes. *Acharnians* / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1980. – P. 56.

<sup>21</sup> Kloss G. *The Great Idea // The Encyclopedia of Greek Comedy*. Vol. 2 / ed. by A. H. Sommerstein. – Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019. – P. 400.

Помимо сценического действия и динамики сюжета в прологах важную роль играет комическая составляющая: шутки и комедийные приёмы. На их роль и значение именно для начала комедии обратил внимание Уильям Джеффри Арнотт в статье «Comic openings»<sup>22</sup>. Он подчеркнул двустороннюю задачу, стоящую перед поэтом: с одной стороны, лаконично и убедительно представить зрителю сюжет, с другой — завоевать внимание даже равнодушного зрителя. Среди приёмов, с помощью которых Аристофан привлекает и удерживает внимание зрителя, Арнотт выделяет следующие: необъяснимая пантомима до начала действия; неожиданные вступительные реплики, «вербальные взрывы», создаваемые не только с помощью новаторской лексики, но с помощью различных способов высказывания, его направленности или темы; и только после этого «разогрева» начинается экспозиция. Арнотт особенно внимателен к тем языковым средствам, которые Аристофан использует для развлечения аудитории.

Деление прологов на сцены как подход к анализу структуры было вновь применено исследователем Игнасио Родригес Альфахеме в статье 1997 года.<sup>23</sup> Он обосновал деление с помощью двух терминов, ключевых для его анализа прологов. Первый термин — это сцена, «основная единица, сообщающая нам о движении актёров»<sup>24</sup>. Граница между сценами определяется выходом на сцену либо уходом персонажа со сцены. Второй — «последовательность» (*séquence*), «единица действия, более короткая, чем акт, которая может включать одну или несколько сцен»<sup>25</sup>. Для каждой комедии он выделяет некоторое количество сцен (от 2 в «Богатстве» до 22 в «Мире», медианное число — 9, среднее — 10,6), которые объединяет в последовательности (от одной до трёх)<sup>26</sup>. Если говорить о принципе выделения последовательностей, то, кажется, доминирующим является числовой (иногда в сочетании с содержательным). Для каждой сцены Родригес Альфахеме

<sup>22</sup> Arnott, W. G. Comic openings // Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie / Hg. von N.W. Slater und B. Zimmermann. – Stuttgart: M&P. Verlag für Wiss. und Forschung, 1993. – S. 14–32.

<sup>23</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane // Aristophane: la langue, la scène, la cité / ed. P. Thiery & M. Menu. – Bari: Levante Editori, 1997. – P. 43–65.

<sup>24</sup> Ibid. P. 43.

<sup>25</sup> Ibid. P. 44.

<sup>26</sup> Таблицы, составленные исследователем, представлены во второй главе в соответствующем разделе для каждого пролога.

подсчитывает протяжённость в стихах, и затем общую протяжённость — для каждой последовательности (но не для всех комедий). Например, для «Ахарнян» он выделяет 13 сцен и три последовательности. Последовательности имеют следующую протяжённость: 63, 70, 70. Такого рода анализ позволяет ему прийти к следующим выводам:

1) Почти во всех комедиях пролог состоит из трёх сценических последовательностей, в которых короткие интенсивные сцены чередуются с длинными сценами, в которых даётся экспозиция комической темы.

2) Аристофан стремится к балансу между частями (последовательностями) в прологах. Возможно много вариантов: а) примерно равный объём всех частей («Ахарняне»), б) вторая часть короче, но имеет больше сцен («Всадники»), в) первая и третья часть состоят из 1 сцены, а центральная — из множества коротких («Осы»), г) первая и третья состоят из коротких сцен, центральная — из длинных («Мир»)<sup>27</sup>.

3) Пролог является ядром последующего действия — корнем драматического действия, а также пролог задаёт «ритм комедии».

4) Аристофан следует «почти архитектурному принципу, основу которого составляет пролог»<sup>28</sup>. Аристофан ищет симметричную структуру, разделяющую пьесу пополам, либо, в том случае, когда ось симметрии найти невозможно, следует повторяющемуся ритму.

Я солидарна с Микеле Наполитано, который находит подход Родригес Альфахеме избыточным и полагает, что не всякое передвижение актёра, вход на сцену или выход с неё, имеет значение для структуры.<sup>29</sup> Передвижение актёров определено логикой развития сюжета и техническими особенностями постановки, которые уникальны для каждой пьесы. Это приводит к большому разнообразию как количества сцен, так и их объёма в прологах, что не позволяет эффективно сравнивать структуру прологов в разных комедиях.

<sup>27</sup> Однако для всех комедий после «Лисистраты», как следует из анализа, идея о количественном балансе между частями неприменима — никакого баланса там не просматривается. Остаётся неясным, зачем вообще нужен подобный подсчёт протяжённостей сцен (точнее, промежутков между сменами числа актёров на сцене) и последовательностей. Если для ранних комедий этот баланс мог быть частью творческого метода Аристофана, как объяснить то, что впоследствии он от него полностью отказывается?

<sup>28</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. — P. 63.

<sup>29</sup> Caciagli, S. Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia. — P. 105–106.

Самостоятельное направление в исследовании прологов представлено статьёй Жана Иригуэна, который анализирует с точки зрения метров пролог и парод в трёх комедиях: «Ахарняне», «Мир», «Фесмофориазусы».<sup>30</sup> Привлечение колометрии Гелиодора играет важную роль при решении вопросов о сохранности текста, интерполяциях или утраченных стихах, а также для исследований метрики, однако метрический анализ прологов, предложенный Иригуэном, мало способствует расширению нашего понимания структуры прологов. Метрическая композиция каждого из трёх рассмотренных прологов оказывается уникальной, что не позволяет обнаруживать повторяющиеся элементы, характерные для прологов Аристофана.

Наиболее важной теоретической работой, которая синтезирует и дополняет достижения предшествующей традиции является монография Геррита Клосса «Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes»<sup>31</sup> (2001). Клосс обратил внимание на то, что во всех дошедших до нас комедиях Аристофана один или несколько персонажей сталкиваются с проблемой социального характера, которая длится некоторое время, и комедии начинаются в тот момент, когда герои решают принять меры для изменения ситуации.<sup>32</sup> Таким образом, у них возникает цель — решить проблему, и на протяжении пролога разрабатывается способ достижения этой цели, который Клосс обозначает как «план».<sup>33</sup> Обычно план успешно реализуется, пусть и после преодоления ряда препятствий, и во второй половине комедии показываются последствия его реализации. Таким образом, Клосс предлагает трёхчастную структуру: 1) неудовлетворительное положение дел (Mißstand); 2) проблема (= цель+предложения о её достижении); 3) план. Клосс обращает внимание на то, что в комедиях часто присутствует два плана: первый или предварительный (Vorplan), от которого герой впоследствии отказывается, и основной (Hauptplan), который непосредственно реализуется<sup>34</sup>. Связь между этими

<sup>30</sup> Irigoin, J. Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane // Aristophane: la langue, la scène, la cité / ed. P. Thiery & M. Menu. – Bari: Levante Editori, 1997. – P. 17–41.

<sup>31</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes. – Berlin: De Gruyter, 2001. – 317 p.

<sup>32</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 252.

<sup>33</sup> Ibid. S. 253.

<sup>34</sup> Ibid. S. 254.

планами может быть различной. Предложенная Клоссом дихотомия «проблема – план» является удачной заменой для терминов, предложенных ранее Кохом, и я принимаю их для использования в диссертации.

Клосс замечает, что предварительный план всегда сравнительно очевиден, и он должен потерпеть неудачу, чтобы заменить его основным планом.<sup>35</sup> Цель, по которой Аристофан вводит два плана в повествование, заключается в том, чтобы показать, что положение героев не может быть улучшено обычными средствами.<sup>36</sup> От схемы «предварительный план – основной план» Аристофан отходит в четырёх комедиях. В *«Лисистрате»* предварительный план отсутствует, но есть т. н. «дополнительный план», лишь косвенно связанный с реализацией основного — таким дополнительным планом является захват акрополя. В *«Экклезиазусах»* первоначальный план благополучно реализуется, но приход к власти женщин требует концептуального оформления, поэтому в агоне разрабатывается второй план по созданию общества общих благ.<sup>37</sup> В *«Лягушках»*, по мнению Клосса, два плана — катабасис Диониса для вызволения Еврипида и определение лучшего поэта — не связаны друг с другом. Клосс ставит вопрос о том, что между принципом двух планов, который мы находим у Аристофана, и двухчастной структурой (предыстория + сценическое действие) Новой комедии может быть генетическая связь.<sup>38</sup> В целом, Клосс опирается на трёхчастное деление пролога, восходящее к Мазону: вводная часть, призванная «разогреть» зрителей, изложение (экспозиция) и «иллюстративная часть»<sup>39</sup>, которую Клосс называет «кулинарной сценой», заимствуя этот концепт у Бертольда Брехта<sup>40</sup>. Клосс подчёркивает особую «плотность комических моментов», присущих «кулинарным сценам» в прологах.<sup>41</sup> Подход Клосса к анализу структуры прологов характеризуется вниманием к

<sup>35</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 256.

<sup>36</sup> Ibid. S. 257.

<sup>37</sup> Ibid. S. 258.

<sup>38</sup> Ibid. S. 261.

<sup>39</sup> В 2015 г. деление на expository section и illustrative section для пролога *«Ос»* предложили Байлс и Олсон (Aristophanes. Wasps / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. – Oxford: Oxford University Press, 2015. – P. xl), но неизвестно, опирались ли они на Клосса или на кого-то ещё.

<sup>40</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 280. В представлении Брехта «кулинарный» аспект искусства подразумевает смакование, чувственное наслаждение. Используя понятие «кулинарной сцены», Клосс подчёркивает развлекательный характер этой части пролога.

<sup>41</sup> Ibid. S. 284.

речевым формам монолога и диалога, а также к комическим элементам, выраженным в языке. Важным результатом его анализа является выделение таких устойчивых элементов сюжетной структуры как «проблема» и «план», которые прежде отмечались комментаторами отдельных комедий, но не получали полноценного теоретического осмысления. Исследование прологов, сделанное Клоссом, является лишь одним из разделов в его монографии, что ограничивает подробность анализа. Несмотря на подробное описание динамики плана в сюжете комедий, структуре пролога Клосс уделяет не такое пристальное внимание.

В статье 2008 г.<sup>42</sup> Сандрин Коэн-Лонжерэ рассмотрела различные «типы» начала комедии. Под «началом» она понимала всю часть, которая предшествует озвучиванию «идеи-решения» (*l'idée-solution*) героя, то есть плана. То есть речь идёт о начальной сцене, которая предшествует экспозиции. Она выделила три типа: 1) в начале действует один персонаж, произносящий монолог («*Лисистрата*», «*Экклезиасты*» и «*Ахарняне*»); 2) в начале действует пара второстепенных персонажей, которые должны развлечь зрителей, пока не прибудет главный герой («*Всадники*», «*Осы*», «*Мир*»); 3) в начале выводится пара главных героев («*Облака*», «*Птицы*», «*Фесмофориазусы*», «*Лягушки*» и «*Богатство*»). Исследовательница отмечает, что «*Облака*» представляют собой промежуточный вариант между первым и третьим типом. Также Коэн-Лонжерэ исследует вторую часть начала — то есть ту часть, в которой излагается замысел героя. Техника изложения замысла меняется: в ранних комедиях («*Ахарняне*» и «*Всадники*») он появляется сравнительно поздно, однако в последующих пьесах — всё ближе к началу. Исследовательница отмечает, что это связано с тем, что в одних комедиях план решения придумывается в прологе, а в других уже существует на момент начала комедии, но это соображение не получает дальнейшего развития.

В столь маленькой статье, которая посвящена не только прологам, но и концовкам комедии, невозможно было исследовать прологи достаточно подробно. Тем не менее, Коэн-Лонжерэ заключает: Аристофан использует повторяющиеся

---

<sup>42</sup> Coin-Longeray, S. Aristophane: le début et la fin // Commencer et Finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine / ed. B. Bureau, C. Nicolas. — Lyon: Édition CERGR Université Jean Moulin Lyon, 2008. — Т. 3, № 1. — P. 315–322.

модели в начале своих комедий, и использование структуры как элемент поэтической техники менялось от более ранних к более поздним комедиям. Лучше всего, по её мнению, структурированы «центральные» комедии — от «*Всадников*» до «*Лягушек*». Это небольшой, но важный вклад в исследование прологов в комедиях Аристофана.

С начала XX в. появлялись наблюдения о структуре отдельных прологов. Естественным образом они возникали у издателей текста, составлявших комментарии, но были и отдельные статьи, посвящённые прологам: Ф. Аллегра о прологе «*Ахарнян*»<sup>43</sup>, Микеле Наполитано о прологе «*Всадников*»<sup>44</sup>. Среди комментаторов внимательная работа была проведена Дугласом Олсоном и Закари Байлсом, которые выявили трёхчастную структуру в прологе «*Ос*»: expository section (1–135), illustrative section (136–213), preparation for entry of chorus (214–29)<sup>45</sup>.

В отечественной науке, несмотря на интерес к комедиям Аристофана, комедийный пролог не становился предметом самостоятельного исследования. Сергей Иванович Соболевский в своей монографии «Аристофан и его время», уделяя большое внимание теории эфирематической сизигии Зелинского и строению хоровых частей, про пролог пишет лишь следующее: «Пролог комедии значительно длиннее и разнообразнее пролога трагедии. Он содержит не только монолог с изложением сведений, нужных зрителям для полного понимания пьесы, но и целый диалог, являющийся важной частью действия»<sup>46</sup>.

Таким образом, в отечественной и мировой науке не хватает специального обобщающего исследования, посвящённого прологам в комедии и их структуре. Эту нехватку также ощущают современные исследователи комедии. Так, в 2011 г. Бернхард Циммерман в обобщающем обзоре истории древнегреческой литературы указал лишь две работы, в которых рассматривается техника пролога: это

<sup>43</sup> Allègre, F. La composition du prologue des Acharniens // *Revue des Études Grecques*. – 1910. – Т. 23, № 102. – P. 115–130.

<sup>44</sup> См. с. 98–113 в Caciagli, S. Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia / S. Caciagli, M. Napolitano, M. Treu // *Lessico del comico*. – 2016. – №1. – P. 98–134.

<sup>45</sup> Aristophanes. *Wasps* / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. – P. xl.

<sup>46</sup> Соболевский, С. И. Аристофан и его время. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – С. 343–344.



исследование Коха (1968) и Клосса (2001).<sup>47</sup> Пять лет спустя, в 2016 г. итальянский исследователь Микеле Наполитано сетовал, что при изучении комедий Аристофана заслуженное внимание учёных привлекли парабаса, первая и вторая, эпиррематический агон, лирико-хоровые разделы и концовки комедий, в то время как прологам и эпизодам, расположенными после парабасы, должного внимания уделено не было.<sup>48</sup>

### **Актуальность**

Тема «Структура пролога в комедиях Аристофана» является актуальной для диссертационного исследования, так как пролог в комедиях Аристофана является важным элементом драматургической композиции и создания комического эффекта. Изучение пролога как структурного элемента драмы необходимо в свете изучения исторического развития античной трагедии и комедии.

В настоящий момент внимание исследователей, занимающихся Аристофаном, сосредоточено на вопросах, связанных с процессом постановки, природой смешного и со зрительским восприятием комедий. В связи с последними вопросами проблема пролога, его структуры, функции в повествовании и способов воздействия на зрителя оказывается весьма значимой.

Кроме того, даже в традиционной области аристофановедения — в создании филологического комментария — понимание структуры пролога оказывается необходимым, поскольку правильная интерпретация отдельных шуток и пассажей может быть возможна только с учётом специфических задач, которые стоят перед поэтом в каждой части комедии.

### **Научная новизна**

Научная новизна данного исследования заключается в трёх аспектах.

---

<sup>47</sup> Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit / hrsg. von Bernhard Zimmermann. – München: C.H. Beck Verlag, 2011. – S. 683.

<sup>48</sup> Caciagli, S. Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia. – P. 98–99.

Во-первых, я предлагаю новую теоретическую модель, которая лучше предшествующих схем соответствует структуре аристофановских прологов.

Во-вторых, теоретическая схема даёт возможность сравнивать прологи между собой, обнаруживая в них не только общее, но и индивидуальное. Фиксируя случаи, в которых Аристофан отходит от теоретической модели, настоящее диссертационное исследование показывает вариативность и свободу, доступную поэту при конструировании прологов.

В-третьих, структурный анализ прологов позволяет найти новые аргументы при решении проблемных вопросов интерпретации отдельных комедий. Это касается датировки второй версии «Облаков», единства сюжета «Лягушек» и формы участия хора в «Экклесиазусах».

### **Цель и задачи**

Цель данной диссертации заключается в том, чтобы выявить в прологах Аристофана повторяющуюся структуру и рассмотреть, как эта структура могла варьироваться и меняться в прологах разных комедий.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- 1) дать определение комическому прологу, опираясь на сведения античных памятников и существующую научную традицию, и разграничить пролог и парод;
- 2) выделить основные задачи, которые поэт преследует при создании пролога, и выделить основные функции пролога в древнеаттической комедии;
- 3) определить постоянные структурные элементы пролога;
- 4) выделить структуру пролога в каждой из 11 сохранившихся комедий, обращая внимание как на случаи строгого следования предполагаемой схеме, так и на те случаи, когда Аристофан отходит от этой структуры;
- 5) составить типологию каждого структурного элемента: выделить характерную композицию и приёмы, свойственные каждому структурному элементу, выявить творческий метод Аристофана в конструировании каждого элемента и проследить его развитие.

## Методология

Методология диссертации основывается на историко-филологическом методе анализа текста с особым вниманием к выделению элементов структурного целого и их взаимодействию между собой. В 1960-е г. в Тюбингенском университете действовал исследовательский семинар под руководством Вальтера Иенса, участники которого применяли этот подход к античной драме. Основные итоги были опубликованы в 1971 г. в коллективном труде «Die Bauformen der griechischen Tragödie»<sup>49</sup>. В основе метода лежит представление, что драматург пользовался набором устойчивых элементов и приёмов; задача исследователя заключается не только в том, чтобы определить эти элементы, но и обнаружить меру свободы поэта в установленных пределах. Исследования Тюбингенского семинара сосредотачиваются не столько на форме в чистом виде, сколько на том, как трагический поэт мог менять и приспособлять формальные элементы в соответствии со своими конкретными задачами.

В отечественной классической филологии этот метод был применён Михаилом Леоновичем Гаспаровым в статье «Сюжетосложение греческой трагедии»<sup>50</sup>, впервые опубликованной в 1979 г. Он отметил, что тюбингенские учёные преимущественно описывали отдельные элементы, не показывая, как они взаимосвязаны в системе целого. В своей статье М. Л. Гаспаров применял структурный анализ не к отдельным элементам трагедии, а к сюжету трагедий в целом. Создание такого единообразного описания каждой трагедии — то есть их формализация — позволило ему успешно сравнивать трагедии между собой, делая содержательные выводы об их сходствах и различиях.

Этот метод применялся преимущественно при анализе античной трагедии. В данной диссертации методология, разработанная в Тюбингенском семинаре и

<sup>49</sup> Die Bauformen der griechischen Tragödie / Hrsg. W. Jens. – München: W. Fink, 1971. – 465 p.

<sup>50</sup> Гаспаров, М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Гаспаров М. Л. Собрание сочинений в шести томах. Т. 1: Греция. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – С. 511–544.

дополненная М. Л. Гаспаровым, применяется к комедии и, в частности, к комедийным прологам.

### **Теоретическая значимость**

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в работе предлагается модель структуры прологов в комедии Аристофана. Эта модель универсальная и может быть использована для анализа всех сохранившихся прологов Аристофана. Анализ прологов по единой модели позволяет не только обнаружить сходства в построении структуры, но также зафиксировать и описать в принятой системе координат особенности каждого пролога.

### **Практическая значимость**

Практическая значимость работы заключается в том, что ее выводы и исследовательская стратегия могут применяться при подготовке лекций, спецкурсов и спецсеминаров по античной литературе и истории античной драмы. Также выполненная работа может быть полезна при подготовке комментированных изданий и переводов комедий Аристофана. Выводы, сделанные в диссертации о функции, сюжетной динамике и поэтике пролога, позволят улучшить понимание и интерпретацию отдельных пассажей и шуток в комедиях Аристофана.

### **Положения, выносимые на защиту**

1) Пролог в комедиях Аристофана имеет три функции. Первая функция — сюжетная, которая заключается в изложении сведений, необходимых зрителям для понимания сюжета комедии. Вторая функция — развлекательная, заключающаяся в том, чтобы смешить зрителей с помощью шуток, сатиры и других комедийных приёмов. Третья функция — это функция фокусировки внимания, заключающаяся в эмоциональном вовлечении зрителя в пьесу и удержании его внимания таким образом, чтобы ему не стало скучно.

2) В прологах 11 сохранившихся комедий Аристофана присутствует повторяющаяся структура, состоящая из четырёх элементов: начальной сцены, экспозиции, реализации и представления хора.

3) Первый элемент структуры пролога — это начальная сцена, то есть первая сцена комедии, предшествующая изложению *проблемы*, с которой столкнулся герой, и *плана*, с помощью которого герой намерен *проблему* решить.

4) Второй элемент структуры пролога — это экспозиция, то есть совокупность информации, важной для сюжета, и её изложение. В ней преобладает сюжетная функция, но она реализуется одновременно с развлекательной. Обязательные элементы экспозиции — это *проблема* и *план*, конституирующие сюжет и обуславливающие его динамику.

5) Третий элемент структуры пролога — это реализация, то есть сцена или группа сцен, показывающая в действии воплощение изложенного в экспозиции *плана*. Преобладающей функцией является развлекательная.

6) Четвёртый элемент структуры пролога — это представление хора, то есть небольшая сцена, в которой происходит финальная перемена действия перед пародом и появляется указание на роль, которую в комедии будет исполнять хор.

7) Исследование структуры пролога позволяет высказать новые соображения, касающиеся как техники Аристофана вообще, так и динамики её развития.

8) В результате анализа прологов появляются новые аргументы в решении проблемных вопросов в отдельных комедиях Аристофана.

### **Структура работы**

Диссертация состоит из введения, трёх глав основной части и заключения, а также списка литературы и списка сокращений.

### **Апробация работы**

Предварительные результаты исследования были представлены к обсуждению в докладах на конференциях:

1. Бузурнюк Е.Н. О шутке в стихах 21–23 комедии Аристофана «Женщины в Народном собрании» (Москва, Институт всеобщей истории РАН, Научная конференция с международным участием «Историк и текст», 20–21 декабря 2021 г.);
2. Бузурнюк Е.Н. Пролог как структурный элемент комедий Аристофана (Армения, Ереван, Институт древних рукописей Матенадаран, Международная конференция «Проблемы комментария к античным и средневековым текстам», 1–5 ноября 2022 г.);
3. Бузурнюк Е.Н. Обращение к зрителям как драматический приём в прологах комедий Аристофана (Москва, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Исторический факультет, Кафедра истории Древнего мира Всероссийская научная конференция «XXII Сергеевские чтения», 1–3 февраля 2023 г.);
4. Бузурнюк Е.Н. Поиски и выработка терминологии для описания элементов комического пролога (Москва, ИМЛИ РАН, «Лаборатория комментирования античных текстов», Круглый стол «Проблемы комментирования античной драмы», 24 мая 2023 г.);
5. Бузурнюк Е.Н. Сфиромах, Фиромах, Клеомах: о схолиях к ст. 22 «Женщин в народном собрании» Аристофана (Санкт-Петербург, Институт лингвистических исследований РАН, Конференция «Индоевропейское языкознание и классическая филология XXVII: Чтения памяти И. М. Тронского», 26–28 июня 2023 г.);
6. Бузурнюк Е.Н. Ψυχροὺς προλόγου: «холодные прологи» и «холодность» как термин античной литературной критики (Москва, РГГУ, Институт восточных культур и античности, Всероссийская научная конференция в честь 30-летия Кафедры античной культуры РГГУ «Текст и контекст в изучении античной культуры», 20–22 сентября 2023 г.).

Структура, поэтика и содержание прологов Аристофана рассматривались в статьях, опубликованных в журналах, входящих в перечень ВАК Министерства высшего образования и науки Российской Федерации:

1. Бузурнюк Е.Н. Обращение к лампе в комедии Аристофана «Женщины в народном собрании» (ст. 2): выбор чтения // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7, № 4. С. 74–83.
2. Бузурнюк Е.Н. О шутке в комедии Аристофана «Женщины в народном собрании» (ст. 21–23) // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8, № 2. С. 32–45.
3. Бузурнюк Е. Н. Сфиромах, Фиромах, Клеомах: о схолиях к ст. 22 «Женщин в народном собрании» Аристофана // *Индоевропейское языкознание и классическая филология XXVII (I)* / Гл. редактор Н. Н. Казанский. СПб.: ИЛИ РАН, 2023. С. 202–215.

## **ГЛАВА 1. ПРОЛОГ В КОМЕДИИ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ФУНКЦИИ, СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ**

Данная глава посвящена решению ряда теоретических вопросов, которые касаются пролога и его структурных элементов. Сначала рассматриваются сведения античных памятников, содержащих термин *πρόλογος*, затем даётся определение пролога в комедии, которое будет использоваться в этом исследовании, выделяются функции пролога и в связи с ними определяется различие между прологами в трагедии и в комедии по их объёму относительно текста. Наконец, последние разделы касаются структурных элементов, которые присущи прологам в комедиях Аристофана: им даются определения, а также определяются принципы разграничения между ними.



### 1.1 Пролог в античности

В комедиях Аристофана пролог является объёмной и весьма продуманной частью, которая, как будет показано далее, имеет отчётливую структуру. Создавал ли Аристофан прологи в таком виде по наитию, или уже в V в. до н. э. пролог и его задачи в драме были теоретически осмыслены? В данном разделе я постараюсь найти ответ на этот вопрос.

Главное определение пролога в драме, дошедшее до нас от античности, содержится в «Поэтике» Аристотеля: ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου (Arist. *Poet.* 1452<sup>b</sup>19–20), «пролог — это целая часть трагедии до выхода хора». Но это не первое упоминание термина πρόλογος в античной литературе.

Впервые он появляется в «Лягушках» Аристофана: в той части спора Эсхила и Еврипида, которая касается прологов в трагедиях (*Ra.* 1119–1250).

καὶ μὴν ἐπ’ αὐτοὺς τοὺς πρόλογους σου τρέψομαι,  
ὅπως τὸ πρῶτον τῆς τραγῳδίας μέρος  
πρώτιστον αὐτοῦ βασανῶ τοῦ δεξιῶ.  
ἄσαφής γὰρ ἦν ἐν τῇ φράσει τῶν πραγμάτων.<sup>51</sup> (*Ra.* 1119–1122).

Теперь я обращусь к твоим прологам отдельно,  
Чтобы в первую очередь взвесить  
Первую часть трагедии этого умельца,  
Ведь не был ясен он в изложении вещей (то есть сюжета пьесы. — *Е. Б.*).<sup>52</sup>

Довер заметил, что «многие трагедии начинаются с того, что мы назвали бы “прологом” — с монолога, произносимого одним персонажем до того, как

<sup>51</sup> Текст комедий Аристофана здесь и далее приводится по изданию: Aristophanis Fabulae. T. I–II / ed. N. G. Wilson. — Oxford: Oxford University Press, 2007. — 436, 326 p.

<sup>52</sup> Здесь и далее для комедий Аристофана я использую мои собственные прозаические переводы, а не литературный стихотворный перевод Адриана Пиотровского.

появляется кто-либо ещё»<sup>53</sup>. По его утверждению, все цитируемые Аристофаном фрагменты прологов являются первыми стихами трагедий (за исключением *Ra.* 1240–41, которые, по сообщению схолиаста, не являются первыми стихами<sup>54</sup>). Из фрагментов трагедий, цитируемых в «*Лягушках*», один точно совпадает с текстом сохранившейся трагедии (*Ra.* 1232–33 = *E. IT* 1–2), остальные цитаты являются фрагментами, поэтому их место в прологе соответствующих трагедий не может быть строго определено.

Довер полагает, что Аристофан может употреблять термин «пролог» иначе, чем это делает Аристотель в «*Поэтике*»<sup>55</sup>. Может быть, Аристофан подразумевал только начальные монологи, а не всю часть трагедии, которая предшествует выходу хора. На что же именно была направлена критика в «*Лягушках*»: на монологи, открывающие трагедии, или на всю часть трагедии, предшествующую пароду?

Пролог, по сообщению римского ритора Фемистия (IV в. н.э.), был введён трагиком VI в. до н.э. Феспидом (*Themistius Orat. XXVI* Harduin 316d), который также ввёл в действие первого актёра (*Diog. Laert. Vitae Philosophorum.* III, 56). Если эти сообщения соответствуют действительности и в трагедии VI в. до н. э. появился пролог — «пред-речь», то есть речь, предшествующая хоровой песне, — то пролог мог иметь только лишь монологическую форму, поскольку в это время в драме был задействован только один актёр. По сообщению Аристотеля, Эсхил был первым, кто изменил число актёров с одного до двух, а Софокл ввёл третьего актёра и декорации (*Arist. Poet.* 1449<sup>a</sup>15–19). Введение второго актёра позволило составлять прологи не только в монологической форме, но дополнять монолог диалогом (что вполне характерно для прологов Софокла). Вероятно, в трагедии развитие пролога подразумевало постепенное увеличение его объёма и дополнение монологической формы диалогами.

Таким образом, к моменту постановки «*Лягушек*» (405 г. до н. э.) афинские зрители видели множество трагедий, в которых пролог (то есть часть до выхода хора) не был ограничен только монологом. Я полагаю, что едва ли в это время под

<sup>53</sup> Aristophanes. *Frogs* / ed. by K. Dover. – Oxford: Clarendon Press, 1993. – P. 331.

<sup>54</sup> *Ibid.* P. 342.

<sup>55</sup> *Ibid.* P. 331.

«прологом» понимался только открывающий монолог трагедии, а следующий за ним вплоть до парода диалог из пролога исключался. Тем не менее, наблюдение Довера является весьма разумным, и этот вопрос требует дальнейшего более подробного обсуждения, выходящего за рамки данной диссертации. В целом, относительно доаристотелевской литературной критики остаётся констатировать, что термин *πρόλογος* использовался уже в конце V в. до н.э.<sup>56</sup>, но его содержание установить не представляется возможным.

И Аристофан в «*Лягушках*», и Аристотель в процитированном выше месте «*Поэтики*» касаются прологов *трагедии*, но не комедии. Часть «*Поэтики*», касающаяся комедии, до нас не дошла. Но пролог, по мнению Стагирита, являлся неотъемлемой частью комедий, как следует из небольшого упоминания о том, что неизвестно, кто ввёл в комедию маски, пролог, число актёров и прочее (Arist. *Poet.* 1449<sup>b</sup>4–5).

Кроме того, Аристотель упоминает прологи комедий в шестнадцатой главе третьей книги «*Риторики*». Он рассуждает о предисловиях, прологах и прелюдиях, а также о том, какое значение эти вводные части имеют для разных текстов. Для Аристотеля важно, что любое предисловие раскрывает содержание речи, поскольку без этого *τὸ γὰρ ἀρίστον πλανᾷ* (Arist. *Rh.* 1415<sup>a</sup>14), «неопределённое сбивает с пути». Для драмы это также имеет значение: *καὶ οἱ τραγικοὶ δηλοῦσι περὶ <οὔ> τὸ δράμα, κἂν μὴ εὐθὺς ὥσπερ Εὐριπίδης ἐν τῷ προλόγῳ, ἀλλὰ πού γε, ὥσπερ [καὶ] Σοφοκλῆς “ἐμοὶ πατὴρ ἦν Πόλυβος”. καὶ ἡ κωμῳδία ὡσαύτως.* (Arist. *Rh.* 1415<sup>a</sup>18–22), «А также трагики раскрывают сведения о пьесе, и если не тотчас, как Еврипид, в прологе, то где-либо ещё, как Софокл: “отцом мне был Полиб”. И комедия [поступает. — *Е.Б.*] таким же образом». Вероятно, и Аристофан прекрасно понимал эту задачу, стоящую в прологе перед драматургом.

Ричард Дженко в монографии 1984 г.<sup>57</sup> предпринял попытку показать, что обнаруженный в XIX в. небольшой трактат *Tractatus Coislinianus* связан с утерянной второй книгой «*Поэтики*» и является комментариями к ней или черновиками.

<sup>56</sup> Caciagli, S. Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia. – P. 114.

<sup>57</sup> Janko, R. Aristotle on comedy: Towards a reconstruction of Poetics II. – Berkeley, L. A.: University of California Press, 1984. – 294 p.

Трактат в том числе содержит перечисление четырёх частей комедии: пролог, хоровая часть, эписодий и эксод, и прологу даётся следующее определение: πρόλογός ἐστιν μόνιον κωμῳδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ (*Tractatus Coislinianus* 17), «пролог — это часть комедии до входа хора». Разные тексты, входящие в *Prolegomena de Comoedia*, включают схожие формулировки: в *De partibus*: πόσα μέρη κωμῳδίας; πρῶτον· πρόλογος τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ μέρος... (*Prol.Com.* Xd Koster); во введении Иоанна Цеца: μέρη τῆς κωμῳδίας εἰσὶ τέσσαρα· πρόλογος, μέλος χοροῦ, τρίτον ἐπεισόδιον καὶ τέταρτον ἔξοδος. καὶ πρόλογος μὲν ἐστὶ τὸ μέχρι τοῦ χοροῦ τῆς εἰσόδου... (*Prol.Com.* XIaI 106–108 Koster); в трактате *Anonymus Crameri II*: ἔτι ἰστέον, ὅτι κατὰ Διονύσιον καὶ Κράτητα καὶ Εὐκλείδην μέρη κωμῳδίας εἰσὶ τέσσαρα πρόλογος, μέλος χοροῦ, ἐπεισόδιον καὶ ἔξοδος. καὶ πρόλογος μὲν ἐστὶ τὸ μέχρι τοῦ χοροῦ τῆς εἰσόδου... (*Prol.Com.* XIc 61 Koster). Таким образом, составные части трагедии, которые были предложены Аристотелем в «Поэтике», античными учёными были распространены и на комедию, а в качестве определения пролога было принято аристотелевское определение: пролог — это часть комедии до выхода хора.

Аристотель, исследуя в «Поэтике» трагедию как жанр, приводит примеры из драмы V в. до н. э. Говоря о комедии в «Поэтике» и «Риторике», подразумевает ли он также комедию V в. до н. э., или говорит о текстах IV в. до н. э.? В поддержку первого высказывается Н. П. Гринцер в статье, посвящённой взглядам Аристотеля на комедию<sup>58</sup>, и мне предложенные аргументы кажутся достаточно убедительными.

Итак, что же близкая по времени к Аристофану литературная критика могла знать о прологе комедии? Во-первых, пролог предшествует появлению хора; это верно для трагедии, и, предположительно, также для комедии. Во-вторых, пролог был призван сообщить зрителям важную информацию о сюжете пьесы (по крайней мере, такой вывод сделал Аристотель, изучая построение комедии). К сожалению, других сведений теоретического характера о прологе от V–IV вв. до н. э. не сохранилось.

<sup>58</sup> Гринцер, Н.П. Аристотель о комедии // Ad virum illustrem. К 70-летию Михаила Леонидовича Андреева. – М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2021. – С. 53–76.

## 1.2 Пролог: определение и граница

В случае переноса определения, данного Аристотелем трагическому прологу, на пролог комический, у нас возникает ряд трудностей. «Пролог — это часть комедии перед выходом хора». Идёт ли речь просто о *техническом* выходе хора, то есть о его постепенном появлении в оркестре, или это термин, используемый для описания первой песни, исполняемой хором?

Геррит Клосс предложил другое определение: пролог — это «первая часть комедии со всеми речевыми и песенными частями до полного появления хоревтов того хора, который выступает в оркестре на протяжении остальной части пьесы»<sup>59</sup>. Это определение также не лишено недостатков, поскольку дошедший до нас текст не всегда позволяет нам надёжно определить момент, когда все хоревты уже вышли.

Вероятно, решение вопроса об определении пролога в комедии Аристофана было бы проще, если бы появление хора происходило единообразно. В ряде комедий первая реплика хора принадлежит корифею, который говорит, пока хор выходит («Ахарняне», «Всадники», «Осы», «Мир», «Лисистрата», «Фесмофориазусы», «Экклесиазусы»). В других случаях корифей вступает в диалог с персонажами пролога («Птицы», «Богатство»). Наконец, иногда хор вступает сразу с песней («Облака», «Лягушки»), а вступительную реплику вместо корифея произносит персонаж пролога.

Проведение границы между прологом и пародом необходимо в представленном исследовании для того, чтобы ограничить исследуемый предмет, однако для Аристофана в его поэтической практике эта граница, как кажется, не была строгой. Кроме того, наши знания ограничены сохранившимися текстами, и мы не обладаем полнотой представления о том, как текст соотносился с драматическим действием.

Для ряда комедий проведение границы не представляет трудности: в этом случае все издатели и исследователи, обращавшие внимание на прологи, единодушны в том, где проводить границу. Так, например, в «Ахарнянах» пролог заканчивается на

---

<sup>59</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 240. Впрочем, как будет показано ниже, Клосс не всегда последователен в применении собственного определения.

ст. 203; в «*Осах*» на ст. 229; в «*Лисистрате*» на ст. 253; в «*Фесмофориазусах*» на ст. 294; в «*Богатстве*» на ст. 252.

Небольшие различия касаются «*Экклесиазус*»: большинство исследователей заканчивают пролог на ст. 284, в то время как Мазон считает, что пролог продолжается до ст. 477. Это разночтение связано с необычной драматической организацией: хор женщин, исполнив песню, покидает сцену после ст. 310, после чего следует эпизодий, и хор возвращается после ст. 477. Несмотря на эту особенность, у нас нет оснований считать, что пролог может продолжаться *после* первой хоровой песни — это противоречит принятому определению и не подтверждается параллелями из других комедий.

Ряд различий в проведении границы связан с тем, что перед выходом хора нередко ямбы сменяются другими стихотворными размерами. Так, во «*Всадниках*» ст. 242–246 написаны трохеическими тетраметрами, но произносятся одним из рабов, участвовавшим в прологе. Ян ван Леувен и Адриан Иванович Пиотровский полагают, что пролог длится до ст. 246, т.е. включая трохеические тетраметры, а Поль Мазон, Томас Гельцер, Игнасио Родригес Альфахеме и Геррит Клосс полагают, что пролог завершается на ст. 241. Аналогичную проблему встречаем в «*Облаках*»: ст. 263–274 написаны анапестическими тетраметрами, что побудило большинство исследователей (ван Леувена, Мазона, Гельцера, Клосса) отнести этот фрагмент уже к пароду. Однако Пиотровский и Родригес Альфахеме полагают, что пролог заканчивается на ст. 274. Похожим образом решается вопрос со ст. 299–300 в «*Мире*»: два стиха, написанных трохеическими тетраметрами, Пиотровский и Клосс исключают из состава пролога, а ван Леувен, Мазон, Гельцер и Родригес Альфахеме, напротив, включают в пролог.

Я полагаю, что в тех случаях, когда изменение метрики происходит в речи персонажа, который участвовал в прологе, нам следует относить этот фрагмент к прологу. Вероятно, рассмотренные «спорные» стихи звучат как раз в то время, когда хор совершает выход на сцену; трохеические метры, отражающие быстрое движение и волнение, дополнительно указывают на такую возможность<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> Aristophanes. *Clouds: A Commentary* / ed. by S. D. Olson. — Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021. — P. 131.

Следовательно, при таком подходе пролог заканчивается тогда, когда хор полностью вышел на сцену.

Наиболее сложные случаи, требующие особого обсуждения, — это прологи «*Птиц*» и «*Лягушек*».

В случае «*Птиц*» на границе пролога и парода мы встречаем песню, исполняемую Удодом для призыва птиц на собрание. После того, как Писфетер адресует Удоду просьбу (ст. 208), Удод призывает Прокну с помощью анапестов (ст. 209–222), Писфетер и Эвельпид обмениваются ямбическими репликами (ст. 223–226), Удод призывает птиц, пользуясь различными лирическими метрами (ст. 227–262), Писфетер и Эвельпид вновь обмениваются ямбическими репликами (263–266). Наконец, в ст. 267 появляется первый хоревт, одетый в костюм экзотической птицы.

Гельцер, Данбар и Окал проводят границу по ст. 208 — то есть исключают все лирические части, исполняемые Удодом. Ван Леувен атрибутирует чирикание в ст. 260–262 хору, что позволяет ему завершить пролог в ст. 259. Пиотровский завершает пролог в ст. 262, с последним стихом лирической части Удода. Мазон и Клосс полагают, что пролог завершается в ст. 266 — перед тем, как звучит чириканье (ст. 267) и Писфетер указывает на появление новой птицы (ст. 268). Наконец, Родригес Альфахеме завершает пролог в ст. 293 — именно после этой реплики появляются остальные птицы, на что мы находим указание в самом тексте.

Удивительно, что Клосс обозначает конец пролога «*Птиц*» вопреки собственному определению. Он полагает, что пролог длится до «полного появления (vor dem vollzähligen Erscheinen) хоревтов того хора, который будет присутствовать на оркестре на протяжении остальной части комедии»<sup>61</sup>. В «*Птицах*» окончательный выход хоревтов, вероятно, происходит после ст. 293, но Клосс заканчивает пролог на ст. 266. Со ст. 268 метр меняется на трохеические тетраметры, что, по мнению Гельцера, «показывает аудитории, что парод начался»<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 240.

<sup>62</sup> Gelzer, T. Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the "Birds" // Bulletin of the Institute of Classical Studies. – 1976. – №. 23. – P. 8.

Первая реплика хора звучит в ст. 310<sup>63</sup>, и после него уже нет сомнений, что пролог окончен — хор деятельно включается в действие и вскоре исполнит первую песню. В конечном счёте необходимо разрешить вопрос, к какому структурному элементу следует отнести индивидуальное представление хоревтов — уникальный фрагмент для аристофановского корпуса. Длинная сцена (ст. 268–309), в которой герои пролога описывают необычные птичьи костюмы, отпускают шутки и пугаются количеству прибывающих птиц, написана преимущественно трохеическими тетраметрами, которые длятся до ст. 326. Во «*Всадниках*» и «*Мире*» трохеические метры, исполняемые персонажем хора, было решено относить к прологу; для сохранения последовательности в определении границы между прологом и пародом ст. 268–309 «*Птиц*» следовало бы также отнести к прологу. Однако в большинстве комедий выход хора на оркестру всё же сопровождается словами корифея, которые в «*Птицах*» заменены комментированным индивидуальным выходом хоревтов.<sup>64</sup> Как совершенно верно было замечено Нэн Данбар, парод в «*Птицах*» показывает, «как много свободы имели Аристофан и другие комедиографы, изменяя традиционные формы таким образом, чтобы они соответствовали конкретному замыслу»<sup>65</sup>. Традиционно ст. 267сл. исследователи относят к пароду, однако, возможно, следует продлить пролог до ст. 309. В любом случае, следует помнить, что представление хора таким способом, как это происходит в «*Птицах*», не имеет параллелей в сохранившихся комедиях.

Вторая комедия, в которой также существует сложность с определением верхней границы пролога, — это «*Лягушки*». Дионис и Ксанфий, прибывшие к роще инициированных, слышат звуки флейт и чувствуют запах горящих факелов (ст. 312–313). В ст. 316–317 они слышат восклицания хора (ἴακχ', ὦ ἴακχϵ), но до ст. 322 включительно разговаривают ямбами. Песня хора начинается со ст. 323.

Довер полагает, что парод начинается со ст. 312, когда герои впервые слышат музыки, и в ст. 312–322 происходит приближение хора.<sup>66</sup> Дель Корно также считает,

<sup>63</sup> По крайней мере, по мнению большинства издателей.

<sup>64</sup> В «*Лисистрате*» и «*Экклезиастах*» похожий комментированный выход группы персонажей, исполняемых актёрами без реплик или хоревтами, происходит после начальной сцены.

<sup>65</sup> Aristophanes. *Birds* / ed. by N. Dunbar. — Oxford: Clarendon Press, 1998. — P. 167.

<sup>66</sup> Aristophanes. *Frogs* / ed. by K. Dover. — P. 232.



что парод начинается со ст. 312<sup>67</sup>. Гордзеев указывает, что ст. 312–315 «подготавливают парод»<sup>68</sup>, полагая, что он начинается со ст. 316 — с первого восклицания хоревтов, слышимого героям и зрителям; так же считает и Гельцер<sup>69</sup>. Согласно наиболее распространённому мнению, пролог завершается на ст. 322, то есть участие хора лягушек и исполняемая им песня не является пародом; этого мнения придерживаются Мазон<sup>70</sup>, Пиотровский<sup>71</sup>, Sommerstein<sup>72</sup>, Родригес Альфахеме<sup>73</sup> и Клосс<sup>74</sup>. Ван Леувен полагает, что парод начинается со ст. 351<sup>75</sup>, то есть он относит к прологу исполняемые хором строфу (ст. 323–335) и антистрофу (ст. 340–352), что кажется мне неверным. Я полагаю, что пролог заканчивается на ст. 322, и парод начинается с песней инициированных.

Итак, учитывая рассмотренные сложности в разграничении между прологом и пародом, я предлагаю следующее определение. Пролог — это первая часть комедии, включающая пантомиму, предшествующую первому стиху, а также все разговорные и лирические части, предшествующие первой реплике корифея того хора, который будет принимать участие в дальнейшем развитии сюжета комедии, или первому стиху первой хоровой песни того хора, который будет принимать участие в дальнейшем развитии сюжета комедии. Исключение из этого определения составляет только пролог *«Богатства»*, где после появления хора первая реплика произносится не корифеем, а Карионом, побуждающим хор поспешить.

<sup>67</sup> Aristofane. *Le Rane* / ed. by D. Del Corno. — Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2006. — P. 173.

<sup>68</sup> Gordziejew, W. *De prologo Thesmophoriazuserum*. — P. 323.

<sup>69</sup> Gelzer, T. *Aristophanes* // *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Supplementband XII. — Stuttgart, 1971. — 1391–1570.

<sup>70</sup> Mazon, P. *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. — P. 141.

<sup>71</sup> Аристофан. *Комедии. Фрагменты* / пер. А. Пиотровского, ред. М.Л. Гаспаров. — М.: Науч.-изд. Центр «Ладомир»: Наука, 2000. — С. 641.

<sup>72</sup> Aristophanes. *Frogs* / ed. by A. H. Sommerstein. — Warminster: Aris & Phillips, 1996. — P. 184.

<sup>73</sup> Rodríguez Alfageme, I. *La structure scénique du prologue chez Aristophane*. — P. 55–56.

<sup>74</sup> Kloss, G. *Erscheinungsformen...* — S. 249–50.

<sup>75</sup> *Aristophanis Ranae* / ed. J. van Leeuwen. — Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1896. — P. 64.

### 1.3 Функции пролога

Как уже было замечено, выявление строгой границы между прологом и пародом и вытекающее из этого разграничения определение едва ли имели существенное значение для Аристофана, который мог оформлять переход от пролога к пароду разными способами. Гораздо важнее для данного исследования понять суть пролога с функциональной точки зрения.

Сюжеты трагедий основаны на мифологических сюжетах, поэтому зритель уже в достаточной мере осведомлён о том, как будет развиваться история. Для понимания завязки античному зрителю было достаточно нескольких ключей (имя, место, событие), которые трагический поэт помещал в сравнительно короткий пролог. Таким образом, после лаконичной экспозиции происходил довольно быстрый переход к хоровой песне и к главному действию трагедии. Напротив, в комедии показываются герои и события, совершенно не известные зрителю, и поэт должен своевременно сообщить ему всю необходимую информацию.<sup>76</sup> Под «необходимой» информацией я подразумеваю «сюжетно значимую информацию», то есть те сведения, которые позволят зрителю легче следить за развитием сюжета. Об этой функции пролога писал уже Аристотель в «Риторике» (Arist. *Rh.* 1415a18–22).

К сюжетно значимой информации я отношу следующее:

1) Сведения о герое — возраст, характер, склонности. Персонажи комедии представляют собой либо определённый «тип», задаваемый маской (раб, старик, молодой человек, старуха, свободная женщина и др.), или сатирически изображаемого реального человека или божество (Клеон во «*Всадниках*», Еврипид в «*Фесмофориазусах*», Дионис в «*Лягушках*» и др.). Часть информации о герое уже содержится в его маске и костюме, однако для понимания сюжета этого недостаточно.

---

<sup>76</sup> Это противопоставление сюжетов трагедии, которые заданы изначально, и сюжетов комедии, которые поэт должен придумать сам, комически обыгрывается во фрагменте из пьесы *Ποίησις* Антифана, поэта средней комедии (Antiph. *fr.* 189 K–A).

2) *Проблема*, с которой сталкивается герой, и способ, с помощью которого он намерен эту *проблему* решить. *Проблема* и *план* — это основа для развития сюжета в комедиях Аристофана, и зрителю необходимо обязательно их усвоить.

3) Роль, которую в развитии действия будет играть хор, и его отношение (дружелюбное или враждебное) к герою.

Функцию пролога, заключающуюся в сообщении сюжетно значимой информации зрителю, можно назвать **сюжетной функцией**.

Вторая функция пролога (как и всей комедии) — это функция **развлекательная**, то есть использование различных юмористических приёмов для развлечения зрителей и вызова всеобщего смеха.

Сюжетная и развлекательная задачи, стоящие перед поэтом, находятся в диалектической связи: долгое изложение сюжетных сведений может привести к скуке, но юмор, лишённый сюжетного каркаса, утомляет и оставляет зрителей в недоумении. В прологе «*Мира*» сохранилось указание на то, Аристофан вполне осознавал риски, связанные с утратой внимания зрителя в результате несвоевременного изложения важной для сюжета информации. После сценки с кормлением жука, открывающей комедию, поэт вкладывает в уста одного из персонажей следующие слова:

43 Οἱ β: Οὐκοῦν ἂν ἤδη τῶν θεατῶν τις λέγοι

44 νεανίας δοκησίσοφος: «Τόδε πρᾶγμα τί;

45 Ὁ κάνθαρος δὲ πρὸς τί;» (*Рак* 43–45)

И вот к этому моменту из зрителей может сказать какой-нибудь

Юноша высокого о себе мнения: «А в чём пьеса-то?

К чему навозный жук?»

Таким образом, самое начало комедии требовало от Аристофана соблюдения баланса между тем, чтобы заинтриговать зрителя, но не чрезмерно утомить его. Диалектика развлечения и развития сюжета создаёт в самом начале комедии

напряжение, происходящее из неопределённости. Пока зритель не обладает сюжетно значимой информацией, поэт может играть с его ожиданиями: удивлять, смешить, вызывать любопытство. Как только сюжетно значимая информация раскрыта, начинается развитие действия, и зритель уже знает (в общих чертах), чего можно ожидать от комедии. Изменение баланса между известным и неизвестным, смешным и сюжетно значимым позволяет поэту завладевать вниманием зрителей через их эмоции (веселье, удивление, любопытство). Завладеть вниманием, вызвать эмоциональную вовлечённость в происходящее на сцене — эффективная стратегия, помогающая поэту добиться от зрителя благосклонного интереса к комедии и, как следствие, получить высшую оценку судей. Уже после того, как эмоциональная вовлечённость создана, можно переходить к изложению сюжетно значимой информации. Я хотела бы обозначить эту функцию пролога (которая реализуется в самом его начале) как **функцию фокусировки внимания**.

Помимо трёх основных функций, описанных выше, стоит также отметить, что в прологах зачастую содержится «мотивный репертуар комедии»<sup>77</sup>, то есть те темы и мотивы, которые получают развитие в последующих частях пьесы.

Многообразие функций, выполняемых прологом в комедиях Аристофана, свидетельствует о том, что пролог являлся существенным элементом пьесы, конструированию которого уделялось значительное внимание. Микеле Наполитано справедливо отмечает, что уже к моменту постановки *«Ахарнян»* — то есть на раннем этапе творческого пути Аристофана, — «пролог предстает как развернутый, артикулированный, вполне зрелый организм и в то же время как структура, необходимая для общей экономики драмы»<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Caciagli, S. Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia. — P. 112.

<sup>78</sup> Ibid.

#### 1.4 Доля пролога в комедии

Тот факт, что комический пролог выполняет сразу несколько функций, также обуславливает увеличение его объёма в сравнении с размером пролога в трагедии. В комедии пролог намного длиннее и занимает от 1/6 до 1/4 всей пьесы.

Октав Наварр отметил, что комедийный пролог ощутимо больше прологов трагедий: средняя длина пролога у Аристофана составляет 260 стихов<sup>79</sup>, в то время как у Софокла средняя длина пролога — 120 стихов, у Еврипида — 125<sup>80</sup>.

Дополню вычисления Наварра собственными. Сравнение абсолютных величин само по себе показательно, поскольку среднее значение длины пролога у Аристофана в два раза больше соответствующих величин у трагиков. Мне показалось интересным сравнить долю прологов относительно объёма пьес в целом. Надо отметить, что такого рода количественные вычисления будут иметь неизбежную погрешность, обусловленную как текстологическими спорами (например, касающиеся исключения или включения стихов в состав комедии), так и неопределённостью в формальном разграничении пролога и парода. Но даже с грубыми округлениями вычисление долей показательно.

Доля прологов в трагедиях Софокла колеблется от 6,5% (в «*Эдипе в Колоне*») до 9,8% (в «*Царе Эдипе*»). Среднее значение — 8,19%. То есть пролог — часть трагедии до появления хора — занимает меньше десяти процентов от всей трагедии.

Доля прологов в трагедиях Еврипида колеблется от 3,32% (в «*Просительницах*») до 12,21% (в «*Электре*»). Среднее значение — 8,58%. В шести трагедиях Еврипида пролог занимает долю в 10% и более (до 12,21%) от всего объёма трагедии.

Доля прологов в комедиях Аристофана по подсчётам разных исследователей колеблется в следующих пределах: от 11,25% в «*Птицах*» до 24,01% в «*Экклесиазусах*» в подсчётах Владимира Гордзеева<sup>81</sup>; от 11,7% в «*Птицах*» до

<sup>79</sup> По моим подсчётам — 268 стихов.

<sup>80</sup> Navarre, O. Les origines et la structure technique de la comédie ancienne. — P. 267.

<sup>81</sup> Gordziejew, W. De prologo Acharnensium. — P. 324.

23,9% в «Экклесиазусах» по вычислениям Милослава Окала<sup>82</sup>; от примерно 15% в «Осах» и «Птицах» до 24% в «Экклесиазусах» и «Фесмофориазусах» в подсчётах Геррита Клосса<sup>83</sup>. В тех границах, в которых прологи определяются в данной диссертации, их доля варьируется в тех же значениях, которые определил Клосс, за исключением увеличения доли пролога в «Птицах» (17,51%).

Как уже было сказано, увеличение доли пролога связано с тем, что пролог в комедии выполняет сразу несколько функций.

*Таблица 1 Доли прологов в комедии*

<b>Произведение</b>	<b>Размер пролога (в стихах)</b>	<b>Размер пьесы (в стихах)</b>	<b>Доля пролога</b>
<b>АХАРНЯНЕ</b>	203	1234	<b>16,45%</b>
<b>ВСАДНИКИ</b>	246	1408	<b>17,47%</b>
<b>ОБЛАКА</b>	274	1510	<b>18,15%</b>
<b>ОСЫ</b>	229	1537	<b>14,90%</b>
<b>МИР</b>	300	1359	<b>22,08%</b>
<b>ПТИЦЫ</b>	266	1765	<b>17,51%</b>
<b>ЛИСИСТРАТА</b>	253	1318	<b>19,20%</b>
<b>ФЕСМОФОРИАЗУСЫ</b>	294	1231	<b>23,88%</b>
<b>ЛЯГУШКИ</b>	322	1533	<b>21,00%</b>
<b>ЭККЛЕСИАЗУСЫ</b>	284	1183	<b>24,01%</b>
<b>БОГАТСТВО</b>	252	1209	<b>20,84%<sup>84</sup></b>

<sup>82</sup> Okál, M. Prológy Aristofanových komédií // Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis. Series archaeologica et classica. – 1991. – Vol. 4. – P. 111. В «Птицах» Окал проводит границу пролога по нижней черте – по стиху 208. Обсуждение этой проблемы см. выше.

<sup>83</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 238.

<sup>84</sup> Текст «Богатства», вероятно, дошёл до нас не полностью: без большинства хоровых частей. Поэтому для данной комедии подсчёт доли является условным.

### 1.5 Структурные элементы пролога: определение

Я полагаю, что трёхчастное деление пролога, предложенное Полем Мазоном, соответствует истине, поэтому я беру его схему в качестве основы. Тем не менее, она требует существенной доработки: с одной стороны, требуется выбрать новые термины (или использовать те, которые устоялись в научной традиции), а с другой — необходимо более ясно сформулировать, в чём состоит задача каждого структурного элемента и зачем он нужен внутри пролога. В целом, схему Мазона повторяет Геррит Клосс, но он намного больше внимания уделяет двухчастной экспозиции, состоящей из *проблемы* и *плана*. Наблюдения Клосса об устройстве экспозиции мне кажутся верными, поэтому я также включаю их в ту модель структуры, которой буду пользоваться при исследовании прологов. Новым элементом, который я добавляю к структуре, является последняя часть пролога, служащая переходом к пароду. Я обозначаю её как «представление хора».

Таким образом, предлагаемая мной схема включает четыре элемента структуры в прологах Аристофана: начальную сцену, экспозицию, реализацию и представление хора. Экспозиция, в свою очередь, включает два главных элемента: *проблему* и *план*. Далее будут даны определения каждому понятию.

**Начальная сцена** — первая сцена комедии, предшествующая изложению *проблемы* и *плана* героя. Начальная сцена мало сообщает о сюжете и его развитии, но в ней показывается место действия, представляются действующие лица и задаётся мотивный репертуар комедии<sup>85</sup>. Кроме того, начальная сцена характеризуется высокой концентрацией юмора. В начальную сцену я также предпочитаю включать «немую сцену» — те действия актёров, которые предшествуют первой произнесённой реплике.

**Экспозиция** — совокупность информации, значимой для сюжета, и её изложение. В отдельных комедиях экспозиция ограничивается одной сценой (монологом), но, как будет показано далее, в большинстве комедий экспозиция несводима к одной сцене, поскольку поэт излагает необходимую информацию на

---

<sup>85</sup> Ср. употребление в литературоведении термина «экспозиция» для первой части произведения.

протяжении ряда сцен. Главные элементы экспозиции — это *проблема* и *план*, конституирующие сюжет и обуславливающие его динамику. Кроме того, могут присутствовать дополнительные элементы: детали *плана*, предыстория, указание на исполнителя *плана*, препятствия к реализации *плана*, история его придумывания и др. Эти элементы не являются обязательными.

**Проблема** — некое обстоятельство, вызывающее у героя обиду, неудовольствие или другие негативные эмоции. *Проблема* обуславливает возникновение конфликта: герой не может мириться с существованием *проблемы*, она требует решения. Как верно заметил Геррит Клосс, действие комедии начинается в тот момент, когда герой уже осознал наличие *проблемы* и готов предпринять действия для её решения<sup>86</sup>.

**План** — замысел, включающий последовательность действий для преодоления *проблемы*. Он ложится в основу действия: сразу после того, как *план* изложен, герой переходит к его реализации, а процесс и последствия реализации *плана* будут показаны в последующих частях комедии. Клосс использует несколько дополнительных терминов: *предварительный план* — первая идея, которая терпит неудачу; *основной план* — *план*, который приходит на смену предварительному и запускает действие; *дополнительный план* — побочный *план*, без исполнения которого невозможна реализация *основного плана*. Я в целом поддерживаю наблюдения Клосса за динамикой *плана* в комедиях, поэтому пользуюсь предложенной им терминологией.

**Реализация** — сцена или группа сцен, показывающая в действии воплощение изложенного в экспозиции *плана*. Мазон указывал, что в этой части начинается, собственно, действие<sup>87</sup>. Сцена реализации как структурный элемент пролога в качестве преобладающей функции имеет функцию развлекательную: она очень мало даёт сведений о развитии сюжета. Тем не менее, сцена реализации служит важной связкой между экспозицией и включением в действие хора во время парода.

<sup>86</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 252.

<sup>87</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 172.



**Представление хора** — сравнительно небольшая сцена, в которой происходит перемена действия перед выходом хора и указание сценической роли, в которой хор выступит. Это сцена-связка, сглаживающая переход между прологом и пародом.

### 1.6 Границы между структурными элементами

Существуют ли определённые и фиксированные границы между структурными элементами пролога? Следует констатировать, что Аристофан не пользуется какими-либо устойчивыми указаниями на переход от одного структурного элемента к другому. Структура, основанная на сюжетной динамике пролога, находится на другом уровне по сравнению с драматическим действием и его логикой, и она не всегда отчётливо проявлена, поэтому проведение границ между элементами основывается преимущественно на содержательном принципе.

Тем не менее, мы находим некоторые случаи, когда граница между структурными элементами совпадает с границами сцен. Например, в тех комедиях, где начальная сцена представлена в монологической форме, мы можем провести границу между начальной сценой и экспозицией по *смене формы с монолога на диалог*. Появление нового персонажа (или первая реплика персонажа, который уже присутствует на сцене — как в «Облаках» и «Богатстве») является органической границей между структурными элементами. Исключением из этого является начальная сцена «Лисистраты»: монолог Лисистраты составляет всего 5 стихов, после чего появляется Калоника и начинается диалог, всё ещё являющийся частью начальной сцены.

Ещё одно специфическое разграничение, характерное для перехода от начальной сцены к экспозиции, связано с *обращением к зрителям или их упоминанию*. Присутствует в четырёх комедиях: 1) во «Всадниках»: βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω; (Eq. 36), «Хочешь ли, я скажу о деле зрителям?». Примечательно, что если следовать традиционному распределению реплик, то ст. 35 и 36 произносит один и тот же раб. Это вновь показывает отсутствие строгой демаркации между структурными элементами — структура лежит на более глубоком уровне, чем диалогическое развитие повествования; 2) в «Осах»: φέρε νυν κατέλω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον (V. 54), «Давай-ка теперь я обращаю слово к зрителям»; 3) в «Мире»: οὐκοῦν ἂν ἤδη τῶν θεατῶν τις λέγοι... (Pax 43), «Тогда уже кто-то из зрителей может сказать...»; 4) в «Птицах»: ἡμεῖς γάρ, ὄνδρες οἱ παρόντες ἐν λόγῳ... (Av. 30), «Делом в том, что мы, о, присутствующие при этой речи...».

Анализ типа экспозиции, который вводится таким образом, будет дан в главе третьей данной диссертации, поэтому сейчас следует лишь отметить, что во всех упомянутых случаях и начальная сцена, и экспозиция являются диалогическими. Кроме того, количество участников диалога не меняется, то есть переход между элементами маркируется исключительно языковыми средствами. Таким образом, обозначение границы между элементами таким способом может преследовать прагматическую цель: сосредоточить внимание зрителей на том факте, что далее последует изложение экспозиции.

Важным маркером, указывающим на смену структурных элементов, может являться *выход или уход персонажей со сцены*. В «Ахарнянах» этот принцип характерен для границы между начальной сценой и экспозицией (*Ach.* 40)<sup>88</sup>, а также между экспозицией и реализацией (*Ach.* 175), и в обоих случаях вводится с помощью ἀλλ' ... γὰρ<sup>89</sup>. Во «Всадниках» границей между экспозицией и реализацией служит выход Колбасника (ἀλλ' ὁδὶ προσέρχεται, *Eq.* 146, «но вот он подходит»). В «Экклезиастах» после монолога Праксагоры выходит группа женщин (ἀλλ' ὁρῶ τονδὶ λύχνον | προσίοντα, *Есс.* 27–28, «но я вижу вот эту приближающуюся лампу»)<sup>90</sup>.

В «Осах» переход от экспозиции к реализации происходит в тот момент, когда в действие включается Бделиклеон (ὦ Ξανθία καὶ Σωσία, καθεύδετε; *V.* 136, «Ксанфий и Сосий, вы спите?»), который до этого видим зрителям (он находится на крыше), но не принимает участия в действии. Похожим образом происходит переход от монологической начальной сцены к диалогу с персонажем, который присутствует на сцене с самого начала, но остаётся молчаливым, в «Облаках» (первая реплика Фидиппида — *Nu.* 25) и «Богатстве» (первая реплика Хремила — *Pl.* 22).

<sup>88</sup> Где именно заканчивается начальная сцена и начинается экспозиция? В тот ли момент, когда Дикеополь словесно констатирует прибытие пританов (40), или когда он завершает монолог (42)? Последние стихи монолога необходимы, чтобы заполнить то время, когда на сцену выходят немые актёры, изображающие пританов и, возможно, афинских граждан, намеревающихся занять места. Логика драматического действия берёт верх над строгостью разграничения между структурными элементами: начальная сцена органично перетекает в последующие сцены, и у нас нет необходимости обязательно отыскать строгую границу, задуманную Аристофаном.

<sup>89</sup> Подробнее см.: Denniston, J. D. *The Greek Particles* / J. D. Denniston, K. J. Dover. — Oxford: Oxford University Press, 1954. — P. 103.

<sup>90</sup> Как и в «Ахарнянах», последние стихи монолога соответствуют выходу на сцену новых персонажей, но весь монолог я предпочитаю относить к начальной сцене.

*Императив или иной способ выражения долженствования* иногда оказывается маркером, указывающим на переход между элементами. Стрепсиад, завершив изложение придуманного им *плана*, утверждает необходимость отправиться в Мыслильню: ἰτητέον (*Nu.* 131), «надо идти», и это начинает сцену реализации. Переход к представлению хора, который в «*Облаках*» имеет форму молитвы, также начинается с указания: εὐφημεῖν χρῆ τὸν πρεσβύτερον καὶ τῆς εὐχῆς ἐλακούειν (*Nu.* 263), «Нужно, чтобы старец благоговейно молчал и слушал молитву»<sup>91</sup>.

Приглашение прийти, адресованное хору, вполне отчётливо маркирует заключительную часть пролога, даже если не начинает её. Так происходит во «*Всадниках*» (παραγένεσθε, *Eq.* 242, «встаньте рядом с нами»), в «*Облаках*» (ἄρθητε, φάνητ', ὃ δέσποιναι (*Nu.* 266), «присоединитесь, явитесь, владычицы»; ἔλθετε (*Nu.* 269), «прибудьте»; ὑπακούσατε (*Nu.* 274), «откликнитесь»), в «*Мире*» (δεῦρ' ἴτ', ὃ πάντες λεῶ (*Rax* 298), «придите сюда, все народы») и «*Птицах*» (ἴτω ἴτω | ἴτω τις ὃδε τῶν ἐμῶν ὀμοπτέρων (*Av.* 228–229), «Пусть приходит, пусть приходит, пусть приходит кто-нибудь из тех, кто имеет такое же как у меня оперенье»; ἀνύσατε (*Av.* 241), «прибудьте»; δεῦρ' ἴτε (*Av.* 252), «сюда придите»).

В «*Фесмофориазусах*» все три границы (между начальной сценой и экспозицией, между экспозицией и реализацией, между реализацией и представлением хора) обозначены императивами, которые Еврипид адресует Свойственнику: βάδιζε δευρὶ καὶ πρόσεχε τὸν νοῦν (*Th.* 25), «иди сюда и обрати внимание»; ἄγε νῦν ... ἀλόδουθι τοῦτι θοϊμάτιον (*Th.* 213), «давай теперь ... сними этот гиматий»; ἔα σπεῦδε ταχέως (*Th.* 277), «эй, поскорее поспеши»<sup>92</sup>. Роль императивов в прологе «*Фесмофориазус*» подчёркивает неравенство героев: Свойственник — всего лишь исполнитель *плана*, который полностью придуман и срежиссирован Еврипидом. Неравенство статуса характерно также для героев «*Лягушек*», где наличие императивов вполне объяснимо отношениями между хозяином и его рабом. Переход к экспозиции — то есть прибытие к дому Геракла — маркируется приказом Ксанфию: κατάβα,

<sup>91</sup> Заметим, что наряду с «*Птицами*» это единственная комедия, в которой представление хора делается не ямбическими триметрами. Сама по себе смена метрики обычно не является маркером смены структурных элементов.

<sup>92</sup> В последнем случае помимо императива также указывается на возникновение сигнала: ὡς τὸ τῆς ἐκκλησίας | σημεῖον ἐν τῷ Θεσμοφορείῳ φαίνεται (*Th.* 277–278), «так как появляется знак собрания в Фесмофорионе».

πανοῦργε (*Ra.* 35), «спускайся, негодник»; также и переход от экспозиции к реализации: σὺ δὲ τὰ στρώματ' αὖθις λάμβανε (*Ra.* 165), «А ты снова возьми поклажу». При переходе от реализации к представлению хора Хремил также даёт указание Кариону в «*Богатстве*»: ἀλλ' ἴθι σὺ μὲν ταχέως δραμῶν ... τοὺς ξυγγεώργους κάλεσον (*Pl.* 222–223), «А ты иди поскорее бегом ... позови наших товарищей-земледельцев».

Более мягким вариантом являются вопросы-предложения, также приглашающие к действию. Так в «*Осах*» раб предлагает Бделиклеону вздремнуть: ἄγε νυν ... τί οὐκ ἀλεκομήθημεν ὅσον ὅσον στίλην; (*V.* 211–213), «Давай-ка ... отчего нам не вздремнуть вот столь немножко?», и это предложение приводит к представлению хора стариков. В «*Лисистрате*» главная героиня предлагает совершить клятву, что обуславливает переход к реализации *плана*: τί δῆτα ταῦτ' οὐχ ὡς τάχιστα, Λαμπιτοῖ | ξυνωμόσαμεν; (*Lys.* 181–182), «Так отчего бы, о Лампито, как можно скорее нам принести совместно клятву?». В «*Экклезиастах*» переход к весьма краткому представлению происходит через призыв: ἡμεῖς δέ γε | προῖωμεν αὐτῶν (*Ecc.* 279–280), «А мы давайте пойдём вперёд них».

Наконец, ещё одним видом границы можно назвать перемену действия, на которое указывают определённые реплики. Так в «*Лисистрате*» переход к представлению хора происходит в тот момент, когда Лампито указывает на шум (может быть, воображаемый, может быть, слышимый зрителями): τίς ὠλολυγία; (*Lys.* 240), «что за крик?». В «*Лягушках*», когда Дионис и Ксанфий прибывают к роще (то есть происходит переход от реализации к представлению хора), они указывают на новый звук (возможно, слышимый зрителям) и даже запах:

312 ΔΙ. Οὗτος. ΞΑ. Τί ἐστίν; ΔΙ. Οὐ κατήκουσας; ΞΑ. Τίνος;

313 ΔΙ. Αὐλῶν πνοῆς. ΞΑ. Ἔγωγε, καὶ δάδων γέ με

314 αὔρα τις εἰσέπνευσε μυστικωτάτη (*Ra.* 312–314).

ΔΙ. Эй. ΞΑ. Что такое? ΔΙ. Не слышишь? ΞΑ. Чего?

ΔΙ. Дуновение флейт. ΞΑ. Я-то слышу, и факелов

Какое-то дуновение мистерийное на меня подуло.

С помощью «οὗτος. τί ἐστίν;» в «*Птицах*» Аристофан после экспозиционного монолога привлекает внимание к странному поведению птиц (Аν. 49), то есть использует формулу с той же целью, что и в «*Лягушках*»: сосредоточить внимание зрителей на чём-то, что будет важно для дальнейшего развития действия.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Ещё два случая употребления «οὗτος. τί ἐστίν;» в прологах имеют другую окраску: раздражённое одёргивание, и они никак не маркируют смену структурных элементов. Так Война торопит Смятение принести пестик (Ραχ 268), и Писфетер делает замечание Эвельпиду, чтобы тот замолчал и не мешал слушать Удада (Аν. 225).

### Выводы

Итак, в первой главе был рассмотрен ряд теоретических вопросов. Определение пролога, данное Аристотелем в «Поэтике» («пролог — целая часть до парода»), относится к трагедии, однако уже в античности оно было распространено и на пролог в комедии. Применение этого определения к прологам Аристофана сталкивается с некоторыми трудностями, поскольку не во всех случаях ясно, где именно следует проводить границу между прологом и пародом. Наиболее противоречивые случаи мы находим в «Птицах» и «Лягушках». В соответствии с принятым для данного исследования определением пролога, были определены следующие границы пролога: 1–309 для «Птиц» и 1–322 для «Лягушек».

Также были выделены три функции пролога: сюжетная, развлекательная и функция фокусировки внимания. Наличие трёх задач, стоящих перед поэтом при создании пролога, приводит к тому, что в комедии доля пролога существенно выше, чем в трагедии.

Наконец, были выделены четыре структурных элемента пролога: начальная сцена, экспозиция, реализация и представление хора, а также два элемента экспозиции — *проблема* и *план*. Каждому элементу было дано определение. Наконец, был рассмотрен вопрос о том, где должны проводиться границы между структурными элементами. Аристофан не проводит строгих и чётко обозначенных границ, поэтому в качестве основного принципа выделения структурных элементов принимается принцип содержательный.

## ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПРОЛОГОВ

В данной главе будет представлен анализ прологов в 11 сохранившихся комедиях Аристофана в соответствии с предложенной схемой.

### 2.1 Ахарняне (1–203)

Исследователи выделяют следующую структуру пролога в «Ахарнянах».

Мазон<sup>94</sup>:

1–42	монолог со всеми чертами, характерными для трагического монолога
43–174	длинная экспозиция из двух групп симметричных сцен. Между двумя сценами — отъезд Амфитея в Спарту.
175–203	настоящая экспозиция, раскрытие комической темы; самая важная часть, которая заканчивает экспозицию и начинает действие

Ван Леувен<sup>95</sup>:

1–42	scena prima (Dicaeopolis solus)
43–64	scena secunda (Dicaeopolis, Praeco, Amphitheus)
65–97	scena tertia (Dicaeopolis, Praeco, unus e Legati)
98–134	scena quarta (Dicaeopolis, Praeco, Legatus, Pseudartabas, dein Amphitheus)
134–173	scena quinta (Dicaeopolis, Praeco, Theorus)
174–203	scena sexta (Dicaeopolis, Amphitheus)

Иригуэн<sup>96</sup>: 200 ямбических триметров. Ст. 43, 61 и 123 являются не триметрами и служат для деления пролога на 4 части. Первая и последняя из этих частей равны

<sup>94</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 14–17.

<sup>95</sup> Aristophanis Acharnenses / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1901. – P. 7–43.

<sup>96</sup> Irigoin, J. Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane. – P. 28–29.



соответственно второму (42 [12 + 25 + 5]) и первому (80) элементу пролога *Мира*. Сумма второй (17) и третьей (61) частей — то есть 78 — равна 13 x 6.

1–42	Монолог Дикеополя
44–60	Глашатай приказывает объявить прибытие послов
62–122	61 стих от прибытия послов до конца вопросов, адресованных Дикеополем Псевдартабу
124–203	Последняя часть пролога

Аллегр выделяет следующие сцены или группы сцен<sup>97</sup>:

1–43	Монолог Дикеополя
44–60	Выход на сцену пританов и людей, речь Амфитея и его изгнание
60–125	Посольство от персидского царя, Псевдартаб, разоблачение лжепослов
125–135	Второе появление Амифитея и выдача ему поручения
136–174	Посольство Феора, разоблачение одомантов
175–203	Третье появление Амфитея, он представляет Дикеополю три варианта мира, тот выбирает и отправляется готовиться к празднованию Дионисий

Старки<sup>98</sup>:

99	Монолог
----	---------

<sup>97</sup> Allègre, F. La composition du prologue des Acharniens. – P. 121–122.

<sup>98</sup> The Acharnians of Aristophanes / ed. by W. J. M. Starkie. – London: Macmillan, 1909. – P. 6.

<sup>99</sup> Здесь и далее в тех случаях, когда исследователь не указывает точные строки, соответствующие тому или иному структурному элементу, первый столбец остаётся пустым.

	Длинная экспозиция, составленная из двух перемежающихся групп симметричных сцен
	Быстрая сцена, которая раскрывает тему пьесы, за которой следует начало действия

Родригес Альфахеме<sup>100</sup> выделяет 13 эпизодов, которые группируются на примерно равные по длительности эпизоды. Границы между эпизодами маркированы появлением и уходом Амфитея. Итого сцен: 4 + 5 + 4, итого стихов: 63 + 70 + 70.

№ сцены	Стихи	Содержание
1	1–39	Дикеополь в одиночестве (монолог)
2	40–44	прибытие пританов и граждан
3	45–55	прибытие Амфитея
4	56–63	первое изгнание Амфитея
5	64–93	выход πρέσβεις
6	94–109	выход Псевдартаба
7	110–124	πρέσβεις покидают сцену
8	125–128	Псевдартаб покидает сцену
9	129–133	второй выход Амфитея
10	134–155	выход Феора

<sup>100</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 45–47.

(11)	156–173	выход одомантов
12	174	одоманты и граждане покидают сцену
13	175–203	третий выход Амфитея; бутылочки мира

Клосс<sup>101</sup>:

1–42	монолог Дикеополя, в ст. 37–39 излагает первый план
43–203	последовательность из 5 диалогических сцен: 1) Амфитея уводят, вмешательство Дикеополя не приносит плодов, провал первого плана (45–60); 2) выслушивают афинского посланника и делегацию персов (61–125); 3) разработка главного плана (128–132); 4) посольство Феора, прерывание собрания (134–173); 5) Амфитей приносит Дикеополю частный мир из Спарты.

«Ахарняне» — самая ранняя из дошедших до нас комедий Аристофана, которая была поставлена в 425 г. до н.э. В отличие от прологов более поздних комедий («Всадники», «Осы» и др.), которые обладают отчётливо выраженной структурой, пролог «Ахарнян» устроен иначе. Границы между структурными элементами размыты, и композиция пролога строится не вокруг них, а вокруг народного собрания. Рассмотрим устройство пролога более подробно.

#### Начальная сцена (1–42)

Ещё до первой реплики актёра зрители становятся свидетелями того, как герой выходит на сцену и садится. Вероятно, герой некоторое время сидит в молчании, изображая тягостное ожидание — как позднее узнает зритель — начала народного собрания.

<sup>101</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 245–246.

Начальная сцена состоит из монолога пожилого<sup>102</sup> афинянина, который на протяжении всего пролога остаётся безымянным. Его имя — Дикеополь — впервые прозвучит только в ст. 406). Монолог в качестве начальной сцены мы также встречаем в «Облаках» и «Экклезиазусах». Монолог Дикеополя похож на рассуждения вслух, призванные скрасить герою долгое ожидание; хотя Дикеополь напрямую не обращается к зрителям (как это делают рабы во «Всадниках», «Осах» и «Птицах»), тем не менее содержащаяся в его монологе сюжетно значимая информация обращена, несомненно, к зрителям.

Первые 16 стихов монолога представляют собой последовательное симметричное изложение двух радостей и двух горестей Дикеополя. Герой сообщает, что количество испытанных несчастий не сосчитать, а радовался он очень мало — всего четыре раза (ст. 1–3). Впрочем, герой называет всего два случая радости, и каждый из них уравнивается одной горестью.

Первая радость — когда Клеон изbleвал пять талантов, что, вероятно, было сценой некой комедии<sup>103</sup>. Уравнивающая горесть — когда вместо трагедии Эсхила, которую Дикеополь ждал и предвкушал, была представлена пьеса Феогида. Вторая радость — когда вслед за неумелым кифаредом Мосхом вышел более талантливый Дексифей. Её уравнивает случай горести, связанный с выступлением кифареда Хэриса.

Кульминационной точкой каталога становится величайшая горесть: должно состояться утреннее народное собрание, но Пникс пуст (17–22). Тон становится серьёзнее: пустая суэта опаздывающих пританов, борющихся за лучшие места (23–27), противопоставляется серьёзной озабоченности Дикеополя, который, из-за войны вынужденный жить в городе, тоскует по своему дему (28–36). Это уже является первым указанием на *проблему* героя.

Доминирующим приёмом, который поэт употребляет в начальной сцене, является паратрагедия. Несмотря на предположение Старки о том, что монолог

<sup>102</sup> Aristophanes. *Acharnians* / ed. by S. D. Olson. — N. Y.: Oxford University Press, 2004. — P. 64.

<sup>103</sup> Макаров И. А. Горести и радости Дикеополя: Аристофан «Ахарняне» 1–16 / И. А. Макаров, Б. М. Никольский // *Studia Litterarum*. — 2021. — Вып. 6, № 4. — С. 97–100.

Дикеополя мог быть пародией на начало «Телефа» Еврипида<sup>104</sup>, обнаруженные позднее фрагменты трагедии показывают, что прямой связи нет, и единственной цитатой может быть ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι («ведь [это] достойное для Греции») в ст. 8<sup>105</sup>. Гораздо теснее с «Телефом» связана защитная речь Дикеополя перед хором ахарнян.

И всё же, начальная сцена имеет паратрагический характер. Монологи редко встречались в древней комедии, а там, где они появлялись, в них зачастую использовался паратрагический стиль.<sup>106</sup> Хелен Фоли замечает, что сама форма монолога могла предполагать связь с трагедией.<sup>107</sup> Дикеополь в монологе использует отдельные слова и выражения высокого поэтического стиля, а также часть монолога (1–22) по своей структуре представляет собой приамель<sup>108</sup>. Гвендолин Комптон-Энгл, сравнивая трансформацию трагической приамели в прологе «Циклопа» Еврипида и прологе «Ахарнян», показала, что Аристофан расширяет классическую трагическую приамель, добавляя к перечислению трудов (πόνοι) также радости, что приводит к тому, что кульминационная горесть оттеняется не только прежними горестями, но и радостями.<sup>109</sup> Противопоставление горестей и радостей — это мотив, который, будучи заданным в самом начале пролога, будет иметь значение на протяжении всей пьесы. Комптон-Энгл обратила внимание на то, что далее в комедии радость Дикеополя контрастирует с бедами других — Ламаха, мегарца, беотийца, земледельца Деркета.<sup>110</sup> Кульминацией становится параллельная подготовка Ламаха к войне, а Дикеополя — к пиру, что приводит героев к противоположному исходу (1070–1234).

<sup>104</sup> The Acharnians of Aristophanes / ed. by W. J. M. Starkie. — P. 6.

<sup>105</sup> Ar. Ach. 8 = E. Fr. 720; Dover, K. J. Lo stile di Aristofane // Quaderni Urbinati di Cultura Classica. — 1970. — № 9. — P. 14; Foley, H. P. Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians // The Journal of Hellenic Studies. — 1988. — Vol. 108. — P. 35. (fr. 720 Nauck = 128 Austin)

<sup>106</sup> Rau, P. Paratragoedia: Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes. — München: C.H. Beck, 1967. — S. 37–8.

<sup>107</sup> Foley, H. P. Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians. — P. 35.

<sup>108</sup> «Приамель — это поэтическая/риторическая форма, которая в основном состоит из двух частей: «фона» (foil) и «кульминации» (climax). Функция фона заключается в том, чтобы ввести и выделить главный элемент: после перечисления или обобщения ряда «прочих» примеров, предметов, случаев, мест или обстоятельств на первый план выступает конкретный элемент, больше всего интересующий или представляющий наибольшее значение.» (Race, W. H. The Classical Priamel from Homer to Boethius. — Leiden: Brill, 1982. — p. ix).

<sup>109</sup> Compton-Engle, G. Mock-Tragic Priamels in Aristophanes' «Acharnians» and Euripides' Cyclops // Hermes. — 2001. — Bd. 129, H. 4. — S. 560.

<sup>110</sup> Ibid. S. 561.

С паратрагедией соседствует политическая сатира (против Клеона в первую очередь, но также и против официальных лиц полиса в целом) и сатира, направленная против культурных деятелей: трагика Феогида и кифареда Мосха. Комедийные приёмы<sup>111</sup>, используемые Аристофаном, за исключение мотива горести/радости, имеют незначительное отношение к сюжету «Ахарнян» и служат тому, чтобы рассмешить зрителей, а также вызвать сочувствие к Дикеополю и раздражение в адрес пританов, пренебрегающих своими официальными обязанностями.

Кроме того, первые 36 стихов представляют зрителям главного героя: это афинский гражданин, старомодный и консервативный<sup>112</sup>, принимающий деятельное участие в работе полисных институтов (народное собрание; театральные представления, происходящие во время религиозных праздников; соревнования музыкантов). Возможно, он несколько простоват и наивен, обладает деревенскими манерами<sup>113</sup>, однако это выгодно отличает его ленивых, не радеющих о городе пританов, опаздывающих на открытие народного собрания и тем самым откладывающих его до полудня (οἱ πρυτάνεις ... μεσημβρινοί, 40, «пританы ... полуденные»).

В ст. 37–39 Дикеополь сообщает своё намерение:

37 νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος

38 βοᾶν, ὑποκρούειν, λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας,

39 εἰάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ.

Итак, нынче я пришёл, безыскусно подготовленный

Кричать, перебивать, бранить ораторов,

Если кто-то скажет что-то иное, кроме как о мире.

<sup>111</sup> Для анализа комических языковых средств, используемых Аристофаном в прологе, см. Arnott, W. G. *Comic openings*. – S. 18–21.

<sup>112</sup> Aristophanes. *Acharnians* / ed. by S. D. Olson. – P. 69.

<sup>113</sup> Compton-Engle, G. From Country to City: The Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' "Acharnians" // *The Classical Journal*. – 1999. – Vol. 94, № 4. – P. 360. В этой статье Комптон-Энгл показывает, как меняются роли Дикеополя на протяжении пьесы: от земледельца к герою трагедии Еврипида, оратору, торговцу и повару, то есть к человеку преимущественно городского образа жизни.

Здесь вновь повторяется *проблема* героя — отсутствие мира, и излагается, по терминологии Клосса, *предварительный план* (Vorplan), который потерпит неудачу и будет заменён *основным планом* (Hauptplan). Обратим внимание, что для тех комедий, которые начинаются с монолога, характерно то, что сюжетно значимая информация появляется уже в конце начального монолога. С одной стороны, изложение *проблемы* — это способ сосредоточить внимание зрителей, которое могло рассеяться из-за смешного, но статичного монолога. С другой стороны, это необходимо, поскольку сразу после окончания монолога сцену заполняют другие актёры и массовка, и сразу начнётся заседание, во время которого не будет места для изложения *проблемы*.

На протяжении ст. 40–44, предположительно, на сцену выходят глашатай, пританы<sup>114</sup>, скифские лучники, которые позже уведут Амфитея, и, возможно, актёры массовки, изображающие афинских граждан<sup>115</sup>. Начальная сцена, с одной стороны, ограничивается монологом Дикеополя, однако его последние реплики (40–42) уже отражают перемену действия и переход к следующей части пролога.

Неметрическая реплика в ст. 43, произносимая вестником, (πάριτ' εἰς τὸ πρόσθεν) отделяет начальную сцену от экспозиции.<sup>116</sup>

### Экспозиция (43–133)

Главная функция экспозиции в прологе — изложить зрителям *проблему* героя и *план*, с помощью которого герой намерен её решить свою. В «Ахарнянах» на первый

<sup>114</sup> Олсон считает, что пританы скорее всего не появляются на сцене, и зрителям следует вообразить их поведение, основываясь на словах Дикеополя (Aristophanes. Acharnians / ed. by S. D. Olson. — P. 80, ad 40–2). Достигается ли достаточный развлекательный эффект, если Дикеополь сначала прогнозирует, что пританы будут толкаться за место в первом ряду (24–25), но потом это визуально не представляется на сцене? Олсон полагает, что можно допустить, будто в конце монолога (εἰς τὴν προεβρίαν πᾶς ἀνὴρ ὡστίζεται, 42, «всякий муж проталкивается к первым местам») Дикеополь намекает на зрителей, которые в эту минуту опаздывают в театр, но это является чистой фантазией.

<sup>115</sup> Сцены, имитирующие народное собрание, которые мы встречаем в «Фесмофориязусах» и «Экклесиазусах», предполагают наличие хоревтов, которые создают ощущение массовости. По аналогии я полагаю, что и народное собрание в прологе «Ахарнян» должно проходить не при пустой сцене. Возможно, в данном случае роль «экклесиастов», то есть заседающих в собрании, играют зрители, находящиеся в театре; см. подробнее об этой интерпретации в «Ахарнянах» Steen, G. A. H. van. Aspects of «Public Performance» in Aristophanes' Acharnians // L'Antiquité Classique. — 1994. — Т. 63. — P. 211–224.

<sup>116</sup> «Ахарняне» — единственная комедия, в которой неметрические (то есть не написанные ямбическими тетраметрами) реплики совпадают с границами структурных элементов.

взгляд отсутствует экспозиция в форме «пролога-рассказа», то есть в виде некоторого монолога, адресованного зрителям, в котором излагается вся необходимая информация, что позволило, например, Аллегру констатировать, что выделить собственно экспозицию невозможно<sup>117</sup>. Как уже было отмечено, хотя монолог Дикеополя отличается от монолога-рассказа во «*Всадниках*», «*Осах*» и «*Птицах*», он всё же адресован зрителям.

Я понимаю экспозицию не как чётко оформленную драматическую форму, а как изложение зрителям сюжетно значимой информации. Поэтому в «*Ахарнях*», несомненно, экспозиция присутствует, но она разделена на несколько частей. Во-первых, *проблема* — то есть отсутствие мира — констатируется Дикеополем ещё в начальной сцене (ст. 32–33, отчасти также 39), ближе к концу начального монолога. Это задаёт вектор дальнейшего развития действия, помогает зрителям сфокусировать внимание и задаёт интригу: пойдёт ли в собрании речь о мире, сможет ли Дикеополь реализовать своё намерение? Похожую затравку с отложенным разрешением интриги мы находим, например, в «*Лисистрате*», где в начальной сцене Лисистрата абстрактно обещает «великое дело»: спасение Греции с помощью женской красоты и сексуальности, а раскрытие *плана* происходит 100 стихов спустя. Структура экспозиции «*Ахарнян*» оказывается схожей: начальная сцена заканчивается на ст. 42, и лишь в ст. 128–133 происходит раскрытие *плана*.

Дикеополь прибывает на Пникс, не имея чёткого представления, как он будет добиваться мира, но есть некоторое намерение (добиться мира с помощью полисных институтов), и в процессе экспозиции он придумывает новый *план*, более детализированный (добиться мира частным образом для себя и своей семьи). Процесс придумывания *плана* зрителям не показывается и не описывается, *план* возникает неожиданно и сразу в готовом виде (так же и в «*Облаках*», в отличие, например, от «*Всадников*»). Клосс полагает, что существует два плана: *предварительный план* Дикеополя заключается в том, чтобы попытаться убедить народное собрание в необходимости отправить посольство в Спарту для

---

<sup>117</sup> Allègre, F. La composition du prologue des Acharniens. – P. 122–123.



переговоров о мире<sup>118</sup>, и после его неудачи герой придумывает *основной план*: добиться частного мира для себя и своей семьи. Мне кажется, что первоначальное намерение Дикеополя слишком абстрактное, чтобы назвать его полноценным *планом*, но последовательность «первоначальное намерение терпит неудачу — придумывается новый *план*, который будет воплощён», несомненно, здесь присутствует. Неудача первоначального намерения объясняется тем, что *проблему* невозможно решить традиционным образом (то есть через полисные институты), поэтому герой вынужден придумать фантастическое решение возникшей у него *проблемы*.

На самом деле, функциональное значение экспозиции (и пролога в целом), пусть и имеет важное значение, не является единственным. Развлекательная функция — то есть представление пародий, шуток, буффонады, смешных действующих лиц — здесь (и вообще во всех комедиях) играет столь же важную, если не доминирующую, роль. Рассмотрим, как композиционно устроена вторая часть пролога «*Ахарнян*».

Примечательно, что Дикеополь практически не излагает предыстории возникновения *проблемы*. Это должно было быть очевидно для большинства зрителей комедии и не требовало отдельного проговаривания. Но почему, если *проблема* очевидна, она не решается? В Афинах, показанных в комедии, для этого есть препятствия политического характера, и Аристофан вводит последовательность сцен, изображающих порочность и лживость полисных институтов. Таким образом, препятствия, мешающие герою достичь своей цели, не излагаются в виде повествования, а показываются драматическими средствами.

Композицию той части пролога, которая следует за начальной сценой, можно представить следующим образом:

0. Выход пританов и других участников собрания.
1. Представление Амфитея.
2. Приём первого посольства.
3. Дикеополь даёт Амфитею поручение.

---

<sup>118</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 255.

4. Приём второго посольства и роспуск собрания.

5. Возвращение Амфитея<sup>119</sup>.

Развитие действия связано с передвижениями Амфитея, который действует только в прологе, исчезая после ст. 203.<sup>120</sup> Развитие сюжета происходит в сценах с участием Дикеополя и Амфитея, и между ними находятся сцены приёма посольств. Клосс обратил внимание, что в «Ахарнянах» два комплекса — экспозиция/планирование и иллюстрация/развлечение — не расположены последовательно, что характерно для других комедий, но развиваются параллельно.<sup>121</sup> В прологе «Ахарнян», в отличие от прологов почти всех других комедий, композиция определяется не последовательной сменой структурных элементов, а последовательностью развлекательных сцен и сцен, в которых сообщается сюжетно значимая информация.

Первая сцена — речь Амфитея об отправке мирных переговорщиков в Спарту, после которой его уводят лучники (45–58). Это важная часть, представляющая Дикеополю (и зрителям) потенциального союзника, который для Дикеополя станет *исполнителем* в реализации *плана*, поскольку именно Амфитей отправится в Спарту по поручению героя. Одновременно Амфитей является шарлатаном: он утверждает своё божественное происхождение (ἀθάνατός εἰμι', 51, «я бессмертен») и единоличную способность устроить мир со Спартой (52) только лишь с одной целью — получить деньги, в которых ему отказывают пританы (53–54). Дикеополь раздражён тем, что Амфитею не дали говорить, поскольку Амфитей поднял вопрос о мире, но пока герой не отказывается от первоначального намерения: добиться, чтобы в собрании стали говорить о мире.

Вторая сцена — приём первого посольства, допрос Псевдартаба и разоблачение евнухов (61–125). Послы, вернувшиеся из Персии, насмеваются над городом (ἄρ' αἰσθάνει τὸν κατάγελλον τῶν πρέσβεων, 76, «понимаешь ли ты насмешку послов?») и обманывают афинян (ἐξαπατάμεθ' ὑπὸ τῶν πρέσβεων, 114, «нас обманывают

<sup>119</sup> Я отношу это событие к сцене реализации.

<sup>120</sup> Edmunds, L. Aristophanes' Acharnians // Aristophanes. Essays in Interpretation / ed. Jeffrey Henderson. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 3.

<sup>121</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 284.

послы»), что вызывает гнев Дикеополя, настолько сильный, что герой готов повеситься (125 с комм. ван Леувена). Это становится последней каплей: Дикеополь отказывается от того, чтобы решить свою *проблему* традиционным образом (κᾶλειτ' ἐγὼ δῆτ' ἐνθαδὶ στραγγεῦομαι, «и после этого я, в самом деле, здесь остаюсь...», 126) и придумывает новый *план* (ἀλλ' ἐργάσομαι τι δεινὸν ἔργον καὶ μέγα, «но совершу кое-какое дело великое и достойное удивления», 128). В ст. 128–133 Дикеополь поручает Амфитею заключить мир для него и для его семьи и даёт ему восемь драхм на дорогу.

Здесь — как в более поздних комедиях — мы могли бы ожидать перехода к сцене реализации *плана*. На самом деле переход происходит: Амфитей уже отправился в Спарту, то есть *план* начал реализовываться, — но только происходит это за сценой. Тем временем на глазах у зрителей происходит приём посольства Феора, приведшего «войско» одомантов из Фракии (134–173). Цель этой сцены — третьей в ряду — такая же, что и у двух предыдущих: показать совершенную нравственную непригодность послов и официальных лиц, а также их нежелание решать вопрос о мире. Однако с содержательной точки зрения нет необходимости ещё раз иллюстрировать эту мысль, ведь Дикеополь уже принял решение заключить мир в обход собрания, и посольство ничего не меняет в его намерении. Таким образом, значение этой сцены, продолжающейся 39 стихов, скорее функциональное — она заполняет время, которое требуется Амфитею, чтобы добежать до Спарты и вернуться с мирными соглашениями.<sup>122</sup>

На мой взгляд, в этом заключается своеобразие композиции пролога «Ахарнян». Пролог содержит две очень похожие сцены приёма послов, которые служат одной и той же сюжетной цели, и поэтому вторая сцена кажется избыточной. Однако если предположить, что функция этих сцен преимущественно развлекательная, то проблема избыточности исчезает: да, в обоих случаях высмеивается ложь послов, но поскольку посольства отправлялись в разные места, то материалом для юмора становятся этнические стереотипы, относящиеся к разным народам.

<sup>122</sup> Allègre, F. La composition du prologue des Acharniens. – P. 129–130.

Сразу после того, как изложен *план*, в большинстве комедий происходит переход к сцене реализации. В «Ахарнянах» реализация *плана* подразумевает путешествие Амфитея в Спарту и возвращение обратно с частным миром для Дикеополя. Однако первый этап (путешествие) на сцене не показывается, и вторая сцена приёма послов призвана заполнить то драматическое время, которое требовалось Амфитею для совершения путешествия. В конце концов, показать на сцене путешествие Амфитея и его переговоры в Спарте было бы намного сложнее. Возможно, это объясняет, почему Аристофан предпочёл заменить её ещё одной сценой преимущественно развлекательного характера.

Итак, следует заключить, что экспозиционная часть в этом прологе очень лаконичная, лишённая значительной части элементов, которые будут характерны для более поздних комедий. Поэт не сообщает ни того, как именно герой находит способ решения, ни предысторию, ни каких-либо подробностей о реализации *плана*: как именно Амфитей должен заключить мир? С кем именно в Спарте? В «Ахарнянах» отсутствуют любые подробности о том, как именно мирные соглашения будут заключены, и это делает экспозицию несколько менее продуманной, чем в большинстве остальных комедий. Некоторые из названных элементов экспозиции уже будут присутствовать во «Всадниках», поставленных годом позже.

#### Реализация (133/175–200)

Собрание распущено, Дикеополь остаётся на сцене один — и около ст. 175 на сцене вновь появляется Амфитей (ἀλλ' ἐκ Λακεδαίμονος γὰρ Ἀμφίθεος ὀδί, «А вот Амфитей из Лакедемона», 175). Как уже было отмечено выше, формально мы могли бы определить начало реализации со ст. 133 — когда Амфитей отбывает с поручением, но на сцене реализация *плана* начинается со ст. 175. При этом она сливается также и с последней частью пролога — представлением хора (177–185).

Непосредственно реализация *плана* (186–200) представляет собой выбор из трёх вариантов мирных соглашений, представленных фляжками с вином (поскольку слово *σπονδαί* «соглашения» — это развитие обычного значения *σπονδή*

«возлияние»): пятилетней, десятилетней и тридцатилетней выдержки. Разумеется, Дикеополю приятнее всего тридцатилетний мир: он пахнет амброзией и нектаром (196), а не ожиданием вызова на войну (197).

Из-за того, что в экспозиции отсутствуют подробности *плана*, его реализация оказывается простой и прямолинейной — Амфитей, якобы пользуясь своим божественным происхождением и благоволением богов, чудесным образом заключает мир, а Дикеополю остаётся лишь выбрать наиболее приятный для него вариант.

#### Представление хора (177–185, 201–203)

Амфитей сообщает о том, что его преследуют ахарняне, сразу после своего появления, в ст. 177–185. Таким образом, представление хора *предшествует* сцене реализации, что не встречается более ни в одной комедии Аристофана. Представление как структурный элемент описывает некоторые характеристики хора, а также их отношение — дружественное или враждебное — к героям, задействованным в прологе. В случае с хором ахарнян, это отношение сначала враждебное.

Хор в комедии появляется в тот момент, когда действие уже получило некоторое развитие. Возвращение Амфитея с мирными соглашениями будоражит и вызывает гнев у ахарнян, которых Аристофан описывает следующим образом:

180 Ἀχαρνικοί, στίλποὶ γέροντες, πρίνινοι,

181 ἀτεράμονες, Μαραθωνομάχαι, σφενδάμνινοι.

Ахарняне, крепкие старики, дубовые,

Жестокие, воители Марафона, стойкие.

Уже со ст. 177–185 появляется напряжение, вызванное страхом перед суровыми ахарнянами. Дикеополя они совершенно не волнуют (οἱ δ' οὖν βοῶντων, «значит, пусть кричат» 186), поэтому перед самым выходом хора он, довольный

заклѹчѣнным миром, спокойно уходит со сцены через одну из дверей. В то же время Амфитей явно обеспокоен преследованием ахарнян: ἐγὼ δὲ φευξοῦμαι γὰρ τοὺς Ἀχαρνέας, «что касается меня, то я буду избегать ахарнян» (203).

### Вывод

Итак, на основании проведенного анализа, я предлагаю следующее деление пролога комедии на структурные элементы.

1–42	начальная сцена, представленная монологом Дикеополя
43–133	экспозиция
133/186–200	реализация (слитая частично с представлением хора)
177–185, 201–203	представление хора, частично включѣнное в сцену реализации

Следует отметить, что в прологе «Ахарнян» композиция определяется не последовательной сменой структурных элементов, а последовательностью сцен народного собрания. Народное собрание длится 132 стиха — то есть 65% всего пролога. Сопоставимый объѣм имеет сцена реализации в «Облаках». Как уже было замечено, речь Амфитея и две параллельные сцены приѣма посольств, пусть и являются иллюстрацией невозможности достичь мира традиционным способом, всё же несут мало сюжетной нагрузки и являются преимущественно развлекательными. Сюжетные сведения сосредоточены в очень небольших фрагментах: в монологе Дикеополя, предшествующем собранию, в процессе собрания (изложение *плана*) и после роспуска собрания (возвращение Амфитея).

Если мы вновь обратимся к принятым в первой главе определениям, то заметим, что в структуре пролога есть часть, для которой характерно полное преобладание развлекательной функции над сюжетной: это сцена реализации. В прологе «Ахарнян» нет смешной и длинной реализации, которая показывает в действии придуманный *план* (как происходит в «Облаках» или «Фесмофориазусах»), но

вместо этого есть последовательность смешных сцен в народном собрании. Мы могли бы обозначить это явление как «перенос сцены реализации в другую часть пролога» — нечто похожее произойдёт в «*Мире*». Однако сцена реализации, которая *не* следует за изложением *плана*, не является сценой реализации по определению. Я полагаю, что изобразить народное собрание сценически было сложнее, чем простые сцены с участием 2–3 актёров, поэтому Аристофан использовал в полной мере развлекательный потенциал, содержащийся в сценах народного собрания, уделив им большой объём пролога. Это было сделано за счёт того, что структурные элементы (экспозиция и реализация) были сокращены и расположены так, чтобы они не нарушали логику развития народного собрания. Схожим образом организован также пролог «*Экклесиазус*», где показывается репетиция народного собрания.

Тем не менее, структурные элементы поддаются выделению и, как во всех остальных прологах, подготавливают появление хора и развитие действие в последующих частях пьесы. Экспозиционные сведения излагаются двумя частями: *проблема* в конце начальной сцены, *план* между двумя приёмами посольств. Однако последовательность элементов в конце пролога нарушена: представление хора в первый раз совершается до начала сцены реализации. Это единственный случай подобного нарушения структуры в сохранившихся комедиях.

Сосуществование параллельно структуры, обусловленной сюжетной динамикой, и композиции, построенной вокруг народного собрания и обусловленной задачей поэта по развлечению аудитории, побуждает меня констатировать особое своеобразие пролога «*Ахарнян*».

## 2.2 Всадники (1–246)

Исследователи выделяют следующую структуру пролога во «Всадниках». Различия в определении места, где кончается пролог (на ст. 241 или на ст. 246), были рассмотрены в первой главе.

Ван Леувен<sup>123</sup>:

1–100	scena prima (Servus prior (Nicias), mox Servus alter (Demosthenes))
101–114	scena secunda (eidem)
115–149	scena tertia (eidem)
150–154	scena quarta (eidem, Isiciarius)
155–234	scena quinta (Demosthenes, Isiciarius)
235– <b>246</b>	scena sexta (eidem, Paphlago)

Мазон<sup>124</sup>:

1–40	открывающий диалог, необычная и приятная сцена
40–72	рассказ, подлинный пролог
73–145	новый диалог между Демосфеном и Никием
146– <b>241</b>	начало действия, которое вводит комическую тему: Клеон может пасть только будучи сражённым человеком, подобным ему и даже превосходящим его во всех пороках

Родригес Альфахеме<sup>125</sup> выделяет 9 сцен, разбитых на 3 последовательности. Итого сцен: 2 + 4 + 3, итого стихов: 96 + 49 + 96.

<sup>123</sup> Aristophanis Equites / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1900. – P. 5–48.

<sup>124</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 34–36.

<sup>125</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 47–48.



№ сцены	Стихи	
1	1–5	жалобы Демосфена
2	6–96	жалобы Никия и Демосфена
3	97–100	кража вина
4	101–112	вино приносит гениальную идею
5	113–114	кража пророчества
6	115–145	раскрытие секрета
7	146–154	входит Колбасник
8	155–234	Демосфен пытается его убедить
9	235– <b>241</b>	выход Пафлагонца

Клосс<sup>126</sup>:

1–35	предварительный диалог: рабы обсуждают план решения проблемы, которая ещё не известна зрителям
36–70	монологическая экспозиция
71–146	продолжение поиска плана, выработка нового плана
146–233	появление Колбасника, развитие плана
234– <b>241</b>	появление Пафлагонца

Наполитано<sup>127</sup>:

<sup>126</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 242.

<sup>127</sup> Caciagli, S. Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia. – P. 108.

1–35	от начала пьесы до монолога; замысел Аристофана — простое развлечение зрителей
36–149	монолог и остальной диалог двух рабов
150–234	выход Колбасника
235–	появление Пафлагонца

Пролог «*Всадников*» имеет все четыре структурных элемента, выделенных в первой главе. Структурные элементы последовательно сменяют друг друга, что разительно отличает пролог «*Всадников*» от пролога «*Ахарнян*». Четырёхчастное деление было предложено также Микеле Наполитано (см. таблицу выше). Рассмотрим структуру пролога подробнее.

#### Начальная сцена (1–35)

Комедия открывается короткой инвективой первого раба против Пафлагонца, которая имеет паратрагический характер, задаваемый предметом, выбором лексики, а также цитатой из «*Ипполита*» Еврипида в ст. 16. Роберт Нил предполагает, что ст. 2–5 могут быть цитатой или пародией на какой-то фрагмент трагедии, на что указывает ритм<sup>128</sup>. Примерно к концу этого монолога на сцене появляется второй раб, произносящий ст. 6 и подхватывающий жалобы. Жалобы в ст. 1–10 завершаются плачем  $\mu\upsilon\mu\iota$  в ст. 10.

Жалобы направлены против Пафлагонца, имя которого появляется уже в ст. 2 и который будет незримой угрозой присутствовать вплоть до появления на сцене в конце пролога (234). Зрители сразу узнают, что Пафлагонец — также раб, который был куплен недавно (2 τὸν νεώνητον κακόν, «недавно купленное зло»), и главная претензия к нему (на данный момент) — это то, что он бьёт слуг (5). Это смешная жалоба, поскольку для рабов в комедии (и, вероятно, не только) быть поколоченными — вещь вполне естественная. В целом, с самого начала комедии

<sup>128</sup> The Knights of Aristophanes / ed. by R. A. Neil. – Cambridge: University Press, 1901. – P. 7.

формируется пугающий образ противника, борьба с которым станет предметом всей остальной комедии, и появляются первые намёки на *проблему* героев.

В ст. 11–12 один из рабов<sup>129</sup> утверждает, что вместо плача следует поискать спасение от Пафлагонца. Ст. 13–29 содержат перебранку о том, кто из них двоих произнесёт слово-табу «давай убежим», произнесение его и отбрасывание этого *плана* как невозможного. В ст. 30–35 рабы рассматривают ещё один вариант: необходимо обратиться за защитой к богам, но и это не подходит. Вторая половина начальной сцены полна шуток, которые не связаны с развитием сюжета (ни один из вариантов «спасения» не получает дальнейшей разработки), но которые способствуют приведению зрителей в весёлое расположение духа<sup>130</sup>.

Клосс полагает, что побег — это некий *предварительный план*, который невозможно реализовать, поэтому герои его отбрасывают и впоследствии придумывают новый<sup>131</sup>. Я не считаю, что перечисленные рабами варианты являются «предварительными» *планами*. На мой взгляд, эти рассуждения не имеют никакой сюжетной функции и служат лишь развлекательной функции: каждый вариант оказывается невозможным по бессмысленной или невозможной причине, а это создаёт отличные поводы для шуток. Последовательный отказ от возможных решений (начатый в начальной сцене и продолженный в следующей части) также иллюстрирует безвыходность ситуации для героев, необходимость обратиться к фантастическому (в данном случае — происходящему от божества) *плану*.

Таким образом, в начальной сцене Аристофан представляет главных героев, показывает их крайнее отчаяние и безвыходность ситуации (ни одно из приходящих в голову решений не подходит) и вводит одну из ключевых фигур пьесы — Пафлагонца, от которого и исходят беды героев. Невыносимость жизни под властью тирана в лице Пафлагонца — главная тема комедии.

<sup>129</sup> Распределение реплик между двумя рабами является дискуссионным, но для обсуждения структуры пролога этот вопрос не имеет решающего значения. Подробнее об этом вопросе см. Dover, K. J. Aristophanes, Knights 11–20 // The Classical Review. – 1959. – Vol. 9, № 3. – P. 196–199; Harder, R. E. Zur Personenverteilung in Aristophanes' 'Rittern' // Hermes. – 1996. – Bd. 124, H. 1. – P. 29–44.

<sup>130</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 266–67.

<sup>131</sup> Ibid. S. 255.

## Экспозиция (36–145)

После разогрева аудитории шутками в начальной сцене поэт переходит к изложению сюжетно значимой информации. Экспозиция начинается с фразы, нарушающей сценическую иллюзию — будучи героями пьесы, рабы показывают свою осведомлённость о том, что за ними наблюдают зрители:

36 βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω;

Желаешь ли, чтобы я рассказал о деле зрителям?

В начале экспозиции герои просят зрителей ясно выразить (ἐπίδηλον) «нам, маскам», то есть персонажам, «радуются ли [нашим] словам и игре» (ἐπίδηλον ἡμῖν τοῖς προσώποισιν ποεῖν, | ἦν τοῖς ἔλεσι χαίρωσι καὶ τοῖς πράγμασιν, 38–39).

Для пролога «*Всадников*» актуальна проблема, касающаяся театральных масок: создавались ли маски с портретным сходством, и были ли маски портретными конкретно во «*Всадниках*». Первый аспект этого вопроса заключается в том, были ли маски рабов портретными и воспроизводили ли они черты реальных политиков<sup>132</sup>. Второй вопрос касается часто цитируемых стихов из конца пролога, касающихся маски Пафлагонца:

230 Καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γὰρ ἐστὶν ἐξηκασμένος·

231 ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν

232 τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι. Πάντως γε μὴν

233 γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.

Однако не бойся; ведь он не представлен маскою;

Ведь от страха не хотел никто

<sup>132</sup> Уже античные филологи идентифицировали рабов как Демосфена и Никия, что позволило некоторым исследователям предположить, что рабы носили портретные маски этих политических деятелей. Довер относится к вопросу скептически и полагает, что нет никаких оснований связывать второго раба с личностью Никия и что нет ни одной шутки в прологе, понимание которой требовало бы знание реальных характеров (Dover K. J. *Aristophanes, Knights* 11–20. – P. 199) Микеле Наполитано не согласен с этим (Caciagli, S. *Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia*. – P. 108).

Из создателей масок делать его изображение. Во всяком случае  
Он будет узнан; ведь это искусный театр.

Как мы понимаем из текста, Пафлагонец не обладал портретной маской, но в прологе многие намёки отчётливо показывают зрителям, что Пафлагонец — это Клеон. Довер, размышляя о том, чего именно боялись создатели масок, предполагает, что Аристофан мог наделить Пафлагонца страшной маской, выражая тем самым своё отношение к нему как к политическому оппоненту.<sup>133</sup> Это позволяет Аристофану юмористически обыграть ситуацию: та страшная маска, которую видят зрители, не настолько страшна, как портрет Клеона, который мастера делать испугались.

Что же касается предполагаемых Никия и Демосфена, то Довер утверждает, что если у них не было каких-либо примечательных особенностей внешности, то их «портретные» маски едва ли могли отличаться от обычных масок.<sup>134</sup> Также он обращает внимание, что идентификация рабов как Демосфена и Никия, не обнаруживаемая в Равеннской рукописи, является «теорией комментатора», не имея под собой оснований в традиции.<sup>135</sup> Тем не менее, Довер не исключает, что на личности рабов могли указывать какие-либо указания вне текста.

Оставляя в стороне вопрос о том, с какими историческими персоналиями могут быть отождествлены рабы в прологе *«Всадников»*, отмечу, что упоминание маски Клеона, которая не воспроизводит личных черт, может как раз указывать на то, что маски рабов были портретными.<sup>136</sup> В пользу этого также свидетельствует просьба героев, адресованная зрителям, «сделать явным для нас, масок, приятны ли слова и [актёрская] игра» (37–39). Такое заострение внимания на масках мне кажется неслучайным. Я полагаю, что во внешности актёров и/или их манере поведения<sup>137</sup>

<sup>133</sup> Dover, K. J. *Portrait-Masks in Aristophanes* // *Aristophanes und die alte Komödie* / ed. H.-J. Newiger. – Darmstadt, 1975. – S. 23.

<sup>134</sup> *Ibid.* S. 24.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> К этому же выводу приходит В. Таммаро, см. Tammaro, V. *Demostene e Nicia nei «Cavalieri»?* // *Eikasmos*. – 1991. – Vol. 2. – P. 143–152.

<sup>137</sup> О манере поведения Пафлагонца и, в более широком смысле, о том, какими способами поэт мог передавать сходство с реальным человеком, см. Cannatà, F. *La resa scenica del Paflagone nei "Cavalieri" di Aristofane* // *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. – 1995. – № 35. – P. 117–133.

вполне могло быть что-то, что позволяло аудитории определённо идентифицировать героев с афинскими политиками V в. до н. э.

Вернёмся к обсуждению экспозиции.

Ст. 40–45 — изложение *предыстории* возникшей *проблемы*, а именно — глуховатый и упёртый хозяин (Демос) купил раба-кожевника Пафлагонца, «страшного мошенника и разбойника» (πανουρότατον καὶ διαβολώτατόν τινα, 45).

Ст. 46–70 — подробное обсуждение сути *проблемы*. Что побуждает персонажей обратиться к поиску решения? Узнав характер хозяина, Пафлагонец стал его обхаживать (46–52), присваивал заслуги других рабов (52–57), не подпускал к хозяину рабов и ораторов (58–60), распускал клевету про слуг, что приводило к тому, что их наказывали (61–65), вымогал у слуг взятки (65–70) — то есть Пафлагонец серьёзно портил жизнь всем домочадцам Демоса.

Далее рабы возвращаются к начатому ранее обсуждению: как лучше всего избавиться от Пафлагонца, то есть, как было обозначено в начальной сцене, ζητεῖν τινα σωτηρίαν, «найти какое-нибудь спасение» (11–12).

Ст. 71–86 — *поиск способа достижения цели*. Следует отметить, что «*Всадники*» — это единственная комедия, в которой процесс поиска решения излагается настолько подробно. Это требуется, безусловно, в целях развлечения зрителей: каждое предложение сопровождается шутками. Как мы видели выше, перечисление возможных вариантов началось уже в начальной сцене и будет продолжаться на протяжении большей части экспозиции с перерывами. Каталог способов решения — это некоторая композиционная рамка, которая не с сюжетной структура (начальная сцена и экспозиция). Нечто подобное встретилось и в «*Ахарнянах*».

«Наилучший способ», заключающийся в побеге, вновь приходится отвергнуть, но теперь зритель уже знает, почему это невозможно: от Пафлагонца ничего не скроешь. За этим следует ряд шуток, обыгрывающих вездесущность Пафлагонца, 73–79. Ситуация безвыходная, остаётся лишь умереть «наиболее мужественным образом» (ἀνδρικώτατα) — выпить бычьей кровью подобно Фемистоклу (80–85). Ассоциация с питьём заставляет одного из рабов воскликнуть, что лучше бы

выпить вина, ибо, выпив, «возможно, мы могли бы решить что-то полезное» (ἴσως γὰρ ἂν χρηστόν τι βουλευσαίμεθα, 96).

Далее процесс поиска прерывается спором о том, действительно ли вино может помочь в принятии решений, и он включает монолог одного из рабов с восхвалением вина в ст. 89–96. Наконец, второй раб сдаётся и уходит в дом за вином. По возвращении он сообщает, что Пафлагонец спит, напившись (102–104) — важное событие для дальнейшего развития сюжета. После сцены возлияния (105–107) одному из рабов приходит в голову решение (108–111).

Ст. 113–127 — продолжение *поиска способа достижения цели*. Для этого второй раб крадёт пророчества, который Пафлагонец сторожил (113–117). Первый раб читает пророчество, сопровождая это короткими комментариями, и просит, чтобы ему подливали вина (118–124). Эта сценка позволяет поэту отсрочить кульминацию, то есть суть пророчества, тем самым нагнетая интригу. Наконец, оглашается содержание:

125 A. ὦ μιὰρὲ Παφλαγών, ταῦτ' ἄρ' ἐφυλάττου πάλαι,

126 τὸν περὶ σεαυτοῦ χρησμὸν ὀρρωδῶν. В. τίη;

127 A. ἐνταῦθ' ἔνεστιν, αὐτὸς ὡς ἀπόλλυται.

128 В. καὶ πῶς;

A. О, скверный Пафлагонец! Значит, этого ты остерегался недавно,

Боясь пророчества о самом себе. В. Почему?

A. Здесь сказано, будто он погибнет.

В. И как?

Итак, *план* решения *проблемы* готов — необходимо погубить Пафлагонца, и в пророчестве также содержатся детали (128–144). Герои излагают полное содержание пророчества<sup>138</sup>, которое предрекает последовательное появление и

<sup>138</sup> Подробнее о значении пророчеств при высмеивании Клеона во «*Всадниках*» см. Desfray, S. Oracles et animaux dans les Cavaliers d'Aristophane // L'antiquité classique. – 1999. – Т. 68. – P. 35–56.

свержение «торговцев» (то есть политиков). Наконец, звучит вопрос, ведущий к кульминации: кто же свергнет Пафлагонца? Поэт выдерживает интригу ещё немного; В. εἶπ', ἀντιβόλῳ, τίς ἐστίν; А. εἶπῶ; В. νῆ Δία (142), «В. Скажи, прошу, кто он? А. Сказать ли мне? В. Да, клянусь Зевсом.». И, наконец, в ст. 143 объявляет: Пафлагонца выгонит Колбасник.

Кем является Колбасник относительно *плана*? С точки зрения ситуации, представленной в прологе, Колбасник — исполнитель задуманного. В развитии действия после пролога Колбасник является, по большому счёту, главным героем, как Дикеополь в «Ахарнянах» или Стрепсиад в «Облаках». Из дошедших комедий «Всадники» — единственная, в которой *план* придумывается не героем, а другими персонажами. В двух других комедиях, начинающихся с диалога двух рабов («Осы» и «Мир»), создателем и исполнителем *плана* является хозяин рабов. Во «Всадниках» это не так: *план*, придуманный рабами, герой берёт на вооружение после окончания пролога.

Пролог «Всадников» — это единственный пролог, в котором столь подробно описывается процесс поиска решения для возникшей *проблемы*. В большинстве комедий *план* придумывается до начала действия или возникает внезапно (как у Дикеополя или Стрепсиада). Здесь Аристофан выстраивает и начальную сцену, и экспозицию вокруг поиска решения *проблемы*.

#### Реализация (146–222)

Дальнейшее развитие действия связано с появлением Колбасника — начинается реализация найденного решения. Третья часть пролога строится вокруг убеждения Колбасника в том, что он идеально подходит на ту роль, которую ему отводит пророчество. Убеждение двумя персонажами третьего в том, что он способен выполнить задуманное, будет предметом сцены реализации также и в «Богатстве».

В соответствии с комедийным духом, Колбасник появляется после того, как герои задаются вопросом:

145 φέρε, ποῦ τὸν ἄνδρα τοῦτον ἐξευρήσομεν;



Давай-ка, где мы отыщем этого человека?

После этого недоумевающему Колбаснику в ст. 148–178 первый раб сообщает о его великом предназначении. После ст. 154 актёр, играющий второго раба, покидает сцену, чтобы в конце пролога (234) вернуться в качестве Пафлагонца.

Затем Колбасник озвучивает свои сомнения: εἰπέ μοι, καὶ πῶς ἐγὼ ἀλλαντοπώλης ὢν ἀνὴρ γενήσομαι; «Скажи-ка мне, и как я, всего лишь колбасник, стану мужем?» (178–179). И в ст. 180–194 раб убеждает его, что он обладает всеми качествами, необходимыми демагогу: у него отсутствует хорошее происхождение (185), он не знает мусического искусства (188), а грамотой владеет худо-бедно (каκὰ κακῶς, 189) — что, по мнению раба, даже вредит (190).

Далее, в ст. 195–210, Колбасник выпрашивает точную формулировку пророчества и узнаёт о том, как именно оно относится к нему.

Затем следует вторая итерация сомнений: θαυμάζω δ' ὅπως τὸν δῆμον οἷός τ' ἐπιτρολεύειν εἴμι' ἐγώ, «но я дивлюсь, как такой, как я, сможет быть управлять народом» (211–212). В ст. 213–222 раб вновь убеждает Колбасника, что у него есть все качества, необходимые для демагога, и что на государственном посту он сможет заниматься тем, чем занимается обычно.

Клосс обращает внимание, что Колбасник одновременно является преувеличенным Клеоном и противником Пафлагонца, что должно было вызывать у зрителей две противоположные эмоции: отвращение и надежду.<sup>139</sup> Хотя сцена реализации является частью развития сюжета (без убеждения Колбасника *план* реализовать невозможно), её главная функция заключается в развлечении зрителей шутками и политической сатирой.

#### Представление хора (222–246)

Последний вопрос-возражение, который задаёт Колбасник, касается его союзников: кто его поддержит, если богачи боятся Пафлагонца, а бедняки «боятся до ужаса». Этот вопрос является логичным продолжением диалога в сцене

<sup>139</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 282.

реализации, но одновременно он даёт рабу возможность изложить каталог будущих союзников, где основную силу составляют всадники-хоревты. То есть, происходит представление хора:

225 Ἄλλ' εἰσὶν ἰππῆς ἄνδρες ἀγαθοὶ χίλιοι  
 226 μισοῦντες αὐτόν, οἱ βοηθήσουσί σοι,  
 227 καὶ τῶν πολιτῶν οἱ καλοὶ τε κἀγαθοί.  
 228 καὶ τῶν θεατῶν ὅστις ἐστὶ δεξιός,  
 229 κἀγὼ μετ' αὐτῶν χὼ θεὸς ξυλλήψεται.

Но есть всадники, добрые мужи, числом в тысячу,  
 Ненавидящие его, которые придут тебе на помощь,  
 А также из граждан прекрасные и хорошие.  
 И из зрителей, кто ни есть честный человек [человек],  
 И я среди них, и бог поможет.

Примечательно, что в прологе «*Всадников*», перед самым выходом хора, происходит динамичная смена действия, поскольку появляется Пафлагонец (234), пугающий до ужаса раба и Колбасника. Последний сбегает, а раб призывает всадников: ἄνδρες ἰππῆς, παραγένεσθε, «О всадники, встаньте на мою сторону!» (242). В ст. 242 ямбы сменяются трохеями, подчёркивая нарастающее волнение момента.<sup>140</sup>

### Вывод

На основании проведённого анализа я полагаю, что структура пролога «*Всадников*» выглядит так:

1–35	начальная сцена
35–144	экспозиция

<sup>140</sup> The Knights of Aristophanes / ed. by R. A. Neil. – P. 38.

145–222	реализация — появление Колбасника, развеивание его сомнений в пригодности к высокой миссии
222–246	ускорение действия перед появлением хора; представление хора

«*Всадники*» не обнаруживают каких-либо существенных отклонений от четырёхчастной структуры прологов. Тем не менее, как и в «*Ахарнянах*», мы видим некую сцену с преобладанием развлекательной функции (диалог рабов о вариантах решения *проблемы*), отдельно от которой выстраивается структура (начальная сцена и экспозиция). Как в «*Ахарнянах*» между двумя посольствами Дикеополь излагает *план*, так и во «*Всадниках*» развитие диалога прерывается экспозиционным монологом, вводящим зрителей в курс *проблемы*. Впрочем, нельзя сказать, что диалог героев совершенно оторван от сюжета комедии — в конце концов, они ищут решение назревшей *проблемы*, и именно последовательность отвергнутых вариантов позволяет им прийти к итоговому *плану*, который будет реализован. Во «*Всадниках*» герои придумывают *план* в процессе пролога, как в «*Ахарнянах*» и «*Облаках*», поэтому экспозиция неизбежно оказывается двухчастной: сначала сообщается *проблема*, потом, через некоторое время, суть придуманного *плана*.

2.3 *Облака* (1–274)

«*Облака*» — единственная комедия, в схолиях к которой мы находим оценку, которую древний учёный дал прологу комедии.

ὁ δὲ πρόλογός ἐστι τῶν Νεφελῶν ἀρμοδιώτατα καὶ δεξιώτατα συγκείμενος. πρεσβύτης γὰρ ἐστὶν ἄγροικος ἀχθόμενος παιδὶ ἀστικοῦ φρονήματος γέμοντι καὶ τῆς εὐγενείας εἰς πολυτέλειαν ἀπολελαυκότι. ἢ γὰρ τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν οἰκία, ὅθεν ἦν τὸ πρὸς μητρὸς γένος ὁ νεανίσκος, ἐξ ἀρχῆς, ὡς φησὶν Ἡρόδοτος, τεθριπποτρόφος ἦν καὶ πολλὰς ἀνηρημένη νίκας, τὰς μὲν Ὀλυμπίασι, τὰς δὲ Πυθοῖ, ἐνίας δὲ Ἴσθμοῖ καὶ Νεμέα καὶ ἐν ἄλλοις VEΘNRs πολλοῖς VΘNRs ἀγῶσιν. εὐδοκιμοῦσαν οὖν ὁρῶν ὁ νεανίσκος ἀπέκλινε πρὸς τὸ ἦθος τῶν πρὸς μητρὸς προγόνων. VEΘNRs<sup>141</sup>

«Пролог «*Облаков*» составлен самым подходящим образом (ἀρμοδιώτατα) и весьма умело (δεξιώτατα). Ведь в нём участвует старик — деревенщина, опечаленный из-за сына, преисполненного городского образа мыслей и получившего преимущество благородного происхождения, приведшее к растратам. Ведь дом Алкмеонидов, из которого происходит род юноши со стороны матери, с древности, как утверждает Геродот, был достаточно богат, чтобы держать упряжку из четырёх лошадей, и брал многие победы, как на Олимпиадах, так и на Пифийских играх, а также некоторые на Истмийских, Немейских и многих других состязаниях. Итак, юноша, видя, что этот дом так уважаем, склонился к характеру предков со стороны матери.»

Исследователи следующим образом представляли структуру пролога «*Облаков*».

Мазон<sup>142</sup>:

<sup>141</sup> Цит. по: Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes / ed. W. J. W. Koster. – Groningen: Bouma, 1975. – 284 p.

<sup>142</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 50–51.

1–125	начинается с активного и разнообразного монолога, который делится на части с помощью сценок: призывы Фидиппида во сне, гнев Стрепсиада на раба из-за лампы
126–262	следующая часть пролога показывает комическую тему: старик в школе; сцена с учеником (126–217) и сцена с Сократом (218–262)

Ван Леувен<sup>143</sup>:

1–38	scena prima (Strepsiadēs, mox Servus, deinde Phidippides)
39–80	scena secunda (Strepsiadēs, Servus)
80–125	scena tertia (Strepsiadēs, Phidippides)
126–132	scena quarta (Strepsiadēs solus)
133–221	scena quinta (Strepsiadēs, Discipulus ianitor)
222–262	scena sexta (Strepsiadēs, Socrates)

Родригес Альфахеме<sup>144</sup> выделяет 9 сцен, разбитых на 3 последовательности. Первая последовательность включает le parade и le boniment с гениальной идеей, а начало действия оказывается разделено на две части. Итого сцен: 4 + 3 + 2, итого стихов: 132 + 85 + 57.

№ сцены	Стихи	
1	1–17	МОНОЛОГ О ДОЛГАХ
2	18–59	ПОДСЧЁТЫ: ДИАЛОГ ОТЦА С СЫНОМ
3	60–125	МОНОЛОГ: ГЕНИАЛЬНАЯ ИДЕЯ; ОТКАЗ

<sup>143</sup> Aristophanis Nubes / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1898. – P. 9–52.

<sup>144</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 48–49.

4	126–132	намерение Стрепсиада пойти учиться самому
5	133–183	ученик: изыскания
(6)	184–199	учащиеся в смешных позах
(7)	200–217	научные аппараты
8	218–221	появление Сократа
9	222– 274 (или до 323–6)	инициация Стрепсиада

Клосс<sup>145</sup>:

1–79	монологическая экспозиция проблемы Стрепсиадам с двумя интермедиями
80–125	диалогическая часть: неудачная попытка воплотить первый вариант плана
126–221	диалогическая часть: новый план формулируется и иллюстрируется сценой с Учеником (нет развития плана)
222–262	диалог с Сократом

Комедия «Облака», поставленная в 423 г. до н.э., потерпела неудачу, и в парабасе «Ос», поставленной годом позже, поэт выражает глубокою горечью из-за того, что зрители не приняли и не оценили его комедию (*V.* 1015–1059). Позднее Аристофан переделал комедию, как сообщает *hур.* VII, и мы имеем второй вариант текста — на это также указывает парабаса дошедшей версии, в которой поэт обращается к зрителям с порицанием за то, что они не ценят его как поэта (*Ни.* 518–562).

<sup>145</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 243.

В соответствии с гипотезой, наиболее существенные изменения коснулись парабасы, спора Правды и Кривды и концовки, где поджигают жилище Сократа. Сведений о том, что изменения были внесены также и в пролог, у нас нет. Оригинальные «Облака» были поставлены тогда<sup>146</sup>, когда Аристофан был ещё совсем молодым поэтом. Мы не знаем, когда именно он работал над второй версией, и Олсон полагает, что вторая версия не была завершена и не была готова к постановке<sup>147</sup>.

#### Начальная сцена (1–40)

Комедия начинается незадолго до первой реплики актёра: на сцену выносятся две кровати (или постели какого-то рода), на которые ложатся два актёра, кутаясь в одеяла. В соответствии с театральной условностью, это не считается частью действия, однако сообщает зрителям основную информацию о месте и времени действия. Олсон называет это «отменённым выходом» (canceled entrance)<sup>148</sup>: то есть действие комедии начинается не в момент выхода актёров на сцену, а после того, как они заняли определённые места на сцене. Такое же начало встречаем также в «Осах».

Из двух актёров один спокойно спит (в ст. 14 он идентифицируется как сын, а в ст. 67 называется его имя — Фидиппид), второй ворочается — его имя, Стрепсиад, не будет известно до ст. 134. Ему не спится, и в какой-то момент он начинает беседовать с самим собой — похоже на то, как это делает Дикеополь в начале «Ахарнян». Таким образом, начальная сцена имеет форму монолога.

Олсон отмечает, что в «Облаках» есть характерные элементы аристофановской комедии, включая «изначально сбивающую с толку вступительную сцену, которая подготавливает действие»<sup>149</sup>. Определение границы этой сцены представляет некоторую проблему, поскольку первая половина пролога (до ст. 130) — это преимущественно монолог старика, лишь изредка прерывающийся диалогами с

<sup>146</sup> Aristophanes. *Clouds: A Commentary* / ed. by S. D. Olson. — P. 2.

<sup>147</sup> *Ibid.* P. 4–5.

<sup>148</sup> *Ibid.* P. 63.

<sup>149</sup> *Ibid.* P. 1.

сыном. В какой момент этого длинного монолога заканчивается начальная сцена и начинается экспозиция?

Стрепсиад коротко жалуется на неустроенность: его мучает бессонница, и ночь никак не заканчивается, и рабы спят, и война изменила прежние порядки, а сын спокойно спит, — как мы совсем скоро узнаем, — несмотря на все долги, так терзающие его отца. Набор подобных жалоб, с одной стороны, характеризуют героя как старого консервативного человека, похожего по типу на Дикеополя, а также, с другой стороны, создаёт интригу: что именно послужило причиной бессонницы Стрепсиада? После ст. 11 герой заворачивается в одеяло и на некоторое время засыпает.

Что происходит после того, как Стрепсиад снова просыпается (ст. 12 и далее)? Первым делом Стрепсиад сообщает, что он не может спать из-за сыновних трат, конюшни и долгов (13–14) — обозначается *проблема*. Сын увлекается конными состязаниями, а отец «погибает» всякий раз, когда приходит время платить по счетам и долгам (14–17). В ст. 18–19 Стрепсиад просит раба принести счётную книгу (τὸ ὑραμματεῖον) и подсчитывает траты (18–35), сделанные сыном, который тем временем говорит во сне о скачках (25, 28, 32) и в какой-то момент просыпается, чтобы сделать замечание ворочающемуся отцу (35–38).

Можно предположить, что граница между начальной сценой и экспозицией проходит после ст. 11, и эта граница обозначена конкретным сценическим действием (паузой, поскольку герой засыпает), тем более что после пробуждения Стрепсиад уже переходит к изложению *проблемы*. Есть ли у нас похожие примеры? В начальной сцене «Ос» два раба, Сосий и Ксанфий, тоже засыпают (после ст. 7), после чего просыпаются и толкуют сны — всё это является частью начальной сцены. Таким образом, единственный пример сна в начальной сцене, аналогичный сну Стрепсиада, не является границей между структурными элементами. Преимуществом такого варианта является то, что после ст. 11 уже начинается изложение *проблемы*, то есть по содержательному признаку это вполне может быть началом экспозиции. С другой стороны, во всех монологах начальных сцен происходит раскрытие некоторого аспекта экспозиции: Дикеополь говорит, с какой



целью он пришёл в собрание; Праксагора упоминает, что женщины составили заговор, для которого им нужны искусственные бороды и мужские плащи; Карион утверждает, что его хозяин вышел от оракула Аполлона. То есть раскрытие какого-то аспекта экспозиции в начальной сцене, представленной монолога, не является чем-то необычным.

Если мы обратим внимание на другие начальные сцены, представленные в форме монолога, — то есть на «Ахарнян», «Экклесиазусы» и «Богатство», — то увидим, что граница между начальной сценой и экспозицией проходит там, где монолог сменяется диалогом. В «Богатстве», как и в «Облаках», на протяжении начальной сцены присутствует не только говорящий, но и другие персонажи, которые остаются бессловесными до конца монолога. Однако здесь возникает возражение: диалог с Фидиппидом по смыслу никак не отделён от предшествующей ему части монолога. Поэтому ещё один вариант — это определить протяжённость начальной сцены до ст. 40: Стрепсиад, сетуя на сына, будит его, происходит диалог, после которого Стрепсиад обещает, что все долги падут на голову сыну (ст. 40) — здесь начальная сцена заканчивается и происходит переход к экспозиции, в которой Стрепсиад рассказывает предысторию *проблемы*, то есть свою женитьбу на городской девушке, и затем формулирует придуманный *план*.

Как и монолог Дикеополя в «Ахарнянах», монолог Стрепсиада также содержит элементы паратрагедии: обращение к Зевсу (2), жалобы, олицетворение войны (6), которые сочетаются со сниженной лексикой, шутками о рукоприкладстве в отношении рабов (7) и о том, что сын пускает газы (9).

Начальная сцена представляет зрителям главного героя и его сына, между которыми существует напряжённость, развлекает зрителей жалобами Стрепсиада и в общих чертах обозначает возникшую у персонажа *проблему*.

#### Экспозиция (41–130)

Экспозиция не отделена строго от начальной сцены: число присутствующих на сцене персонажей на сцене не меняется, и по форме экспозиция — это продолжающийся монолог Стрепсиада. Как отмечает Довер, участие раба и

дальнейшее краткое пробуждение второго персонажа позволяют сделать перерыв в монологе и оживить происходящее на сцене<sup>150</sup>. Последовательность небольших интермедий позволяет поэту сделать пролог более динамичным и тем самым с большим успехом удержать зрительское внимание.

Монолог Стрепсиада является драматической рамкой, которая длится с самого начала пьесы вплоть до ст. 80, когда Стрепсиад будит сына и излагает ему *план* — здесь начинается полноценный диалог. Нечто похожее мы видели также в «Ахарнянах» и «Всадниках», где народное собрание и диалог рабов об избавлении от Пафлагонца выходят за границы структурных элементов. Создавая пролог «Облаков», Аристофан учитывал не только привычную структуру — развлекательная сцена в начале и затем изложение экспозиции, — но и то, что для упрощения восприятия длинного монолога Стрепсиада в нём необходимо делать паузы. Я полагаю, что композиция первой половины пролога, включающая монолог Стрепсиада и интермедии, и структура, о которой идёт речь в данной диссертации, существуют параллельно, как и в двух предыдущих комедиях.

I. Ст. 1–24 — жалобы Стрепсиада, в ст. 12–18 завершающиеся изложением *проблемы*. Далее Стрепсиад просит раба принести счётную книгу и подсчитывает долги. Подсчёт долгов отражает важный элемент экспозиции: долгов очень много, и сын продолжает их накапливать, поэтому *проблему* невозможно решить традиционным способом (просто выплатить долги) — и это уже обуславливает необходимость в фантастическом решении.

II. Ст. 25–40 — интермедия, в которой Фидиппид сначала говорит во сне, а затем просыпается и ругает отца за то, что тот ворочается.

Здесь, как я полагаю, завершается начальная сцена.

Далее идёт длинная предыстория, рассказывающая о том, как Стрепсиад женился на женщине, привычной к городскому образу жизни и роскошествам, что и обусловило порочный характер Фидиппида. Из всех экспозиций, которые мы находим в комедиях Аристофана, именно здесь представлена самая длинная и подробная предыстория. Помимо функционального значения — предыстория

---

<sup>150</sup> Aristophanes. *Frogs* / ed. by K. Dover. – P. 91.

обосновывает возникновение у героя *проблемы* — она содержит топосы о деревенском и городском образах жизни, а также проблему отцов и детей, которая в некоторых комедиях Аристофана играет значительную роль. Изложение предыстории состоит из двух равных частей, между которыми происходит интермедия.

III. Ст. 41–55 — изложение первой части предыстории: о жене и различиях между ней и Стрепсиадам в нравах.

II. Ст. 56–59 — интермедия, когда Стрепсиад ругает раба за расточительство при обновлении лампы: тот слишком много залил масла и вставил слишком толстые фитили.

III. Ст. 60–74 — изложение второй части предыстории: о рождении сына, о выборе имени и о том, как жена сына испортила, привив любовь к лошадям. Пространное изложение семейной истории носит не столько сюжетную функцию, а скорее развлекательную.

Далее происходит неожиданный поворот: Стрепсиад заявляет, что думал всю ночь о том, как можно решить *проблему* ( $\nu\tilde{\nu}\tilde{n}\ \sigma\tilde{\upsilon}\tilde{n}\ \omicron\lambda\eta\nu\ \tau\eta\nu\ \nu\acute{\upsilon}\kappa\tau\alpha\ \phi\rho\omicron\nu\tau\acute{\iota}\zeta\omega\nu\ \acute{o}\delta\omicron\tilde{\upsilon}$ , 75), — это лаконичное описание того, как именно был придуман *план* (бессонной ночью решение находит также Лисистрата, *Lys.* 26–27). Далее Стрепсиад констатирует, что у него есть *план*: тропинка, чудесно превосходящая прочие ( $\mu\acute{\iota}\alpha\nu\ \eta\tilde{\upsilon}\rho\omega\nu\ \acute{\alpha}\tau\rho\alpha\lambda\acute{o}\nu\ \delta\alpha\mu\omicron\nu\acute{\iota}\omega\varsigma\ \acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\phi\upsilon\tilde{\alpha}$ , 76).  $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\phi\upsilon\tilde{\alpha}$  — «выходящий за пределы», «сверхприродный» — отличное определение для того, что исследователи называют «фантастическим планом». Эпитет, скорее всего, употреблён Аристофаном иронически.

Как отмечает Олсон, ничто на протяжении предыдущих сцен не указывало на то, что Стрепсиад придумывает *план* — зрители наблюдали лишь его отчаяние из-за долгов<sup>151</sup>. Схожим неожиданным для зрителя образом возникает *план* Дикеополя в «Ахарнянах», однако тот излагает его тотчас же (*Ach.* 128–133), а Стрепсиад намерен сначала заручиться принципиальным согласием сына — так поступает Лисистрата, заручаясь согласием женщин прежде, чем раскрыть суть *плана* (*Lys.* 111–118). С точки зрения повествования это способ отложить кульминацию:

<sup>151</sup> Aristophanes. *Clouds: A Commentary* / ed. by S. D. Olson. — P. 74.

сначала зрителям сообщается о том, что *план* есть и что он обладает выдающимися характеристиками, это создаёт интригу, но раскрытие *плана* — неизменно умного, необычного, смешного, поражающего воображение — происходит позже.

Итак, в ст. 78–87 Стрепсиад будит Фидиппида, и в ст. 88–89 появляются первые намёки на суть *плана*: сыну надо отказаться от своего образа жизни (ἔκτρεψον ὡς τάχιστα τοὺς σαυτοῦ τρόπους, 88) и по совету отца пойти на учёбу (μάνθαν' ἔλθων ἄν ἐγὼ παραίνέσω, 89). Получив от сына предварительное согласие (90–91), — так же поступит Лисистрата, — Стрепсиад переходит к изложению *плана с деталями* в ст. 91–118.

Тем не менее, обнаруживается препятствие, мешающее реализации *плана*: Фидиппид не хочет жить так, как живут ученики в Мыслильне, поскольку будет плохо выглядеть перед своими друзьями (119–120). Как и Агафон в «Фесмофориазусах», Фидиппид не готов выступать *исполнителем* чужого *плана* — это игра на ожиданиях публики, которые поэт решает не оправдывать. В «Фесмофориазусах» место Агафона занимает Свойственник, а в «Облаках» Стрепсиаду приходится реализовывать *план* самому. Уже здесь Аристофан оставляет намёк на развитие сюжета после пролога: Стрепсиад выражает сомнение в том, что он сможет хорошо учиться в силу своей старости (129–130).

Клосс полагает, что в «Облаках» присутствует *предварительный план*, от которого герой отказывается, и *основной план*, который и будет впоследствии реализован.<sup>152</sup> На мой взгляд, принципиальной смены *планов* — то есть отказа от предварительного и принятия нового, — не происходит, и единственное внесённое изменение заключается в определении *исполнителя*. То обстоятельство, что Стрепсиад сначала планировал отправить на учёбу сына, но в итоге вынужден отправиться сам, имеет сугубо развлекательный характер, поскольку для зрителей это является неожиданным поворотом истории. К тому же новый *исполнитель* гораздо меньше подходит для назначенной ему роли, что даёт множество возможностей для шуток в дальнейшем. Точно такой же приём Аристофан использует в «Фесмофориазусах».

<sup>152</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 255.

### Реализация (131–262)

Сразу после изложения *плана* в его новом варианте (самому Стрепсиаду следует отправиться на учёбу к Сократу) начинается сцена реализации, где *план* начинает претворяться в жизнь: герой приходит в школу. Нечасто в прологах *реализация* сопровождается переменной места действия: в «*Лягушках*» реализация совпадает с путешествием героев в подземный мир, а в «*Мире*» мнимая реализация (подробнее см. ниже) представляет собой полёт Тригея на жуке. Тем не менее, в большинстве сохранившихся комедий реализация разворачивается там же, где и предыдущие части пролога.

По содержанию сцена реализации в «*Облаках*» представляет собой ироничную выставку достижений научной мысли: сочетание нелепиц, вызывающих смех у зрителей, и сатиры, направленной против софистов (по крайней мере, софистов в том виде, как их представлял себе Аристофан и, вероятно, его аудитория).

Композиционно реализация поделена на две части: в первой Стрепсиад беседует с Учеником (133–221), во второй — с Сократом, который проверяет его готовность учиться (223–262). Две части разделены неметрическим стихом 222 ὃ Σώκρατες, который отмечает перемену действия: Ученик уходит, а Сократ, размышляющий, лёжа в гамаке, просыпается.

Обращает внимание на себя т.н. «сцена с привратником» — когда герою открывает не хозяин дома, а, обычно, слуга, обладающий чертами, схожими с теми, которыми обладает хозяин, а сам хозяин появляется позже.<sup>153</sup> В отличие от пролога «*Фесмофориазус*», где диалог со слугой намного короче беседы с хозяином, в «*Облаках*» получается наоборот. Подробный рассказ Ученика позволяет зрителям заглянуть во внутреннюю жизнь Мыслильни, которая, по замечанию Олсона, оказывается грязным и голодным местом, где занимаются бессодержательными и глупыми исследованиями<sup>154</sup>.

<sup>153</sup> См. Aristophanes. Peace / ed. by S. D. Olson. – Oxford: Clarendon Press, 1998. – P. 102; Aristophanes. Thesmophoriazusae / ed. by C. Austin, S. D. Olson. – N.Y.: Oxford University Press, 2008. – P. 65–66; Дружинина Е. А. Стук в дверь в античном театре // Древний мир и мы. 2003. – Вып. 3. – С. 94–104.

<sup>154</sup> Aristophanes. Clouds: A Commentary / ed. by S. D. Olson. – P. 85.

Вторая часть реализации представляет собой пародийную инициацию Стрепсиада в мистерияльный культ.<sup>155</sup>

Ст. 247 ποίους θεοὺς ὀμεῖ σὺ; «какими богами ты клянёшься?» — начинает готовить зрителей к появлению хора Облаков, «наших божеств» (253).

#### Представление хора (263–274)

Выход хора предваряется молитвой, написанной анапестическими каталектическими тетраметрами<sup>156</sup>, но произносимой не корифеем, а Сократом — персонажем, задействованным в прологе. В соответствии с определением, принятым в Главе 1, я отношу этот фрагмент к прологу, хотя, вероятно, на протяжении этих 12 стихов как раз происходит появление хора в орхестре.

Смена метра указывает на перемену действия и смену доминирующего настроения. Форма молитвы, выбранная Аристофаном для заключительной части пролога, отлично подходит роли хора, который представлен Облаками, новыми божествами, которых почитает Сократ и его ученики. Любопытно, что Стрепсиад подхватывает метр, и его шутивная ремарка в ст. 267–68 совпадает метрически с молитвой.

#### Вывод

На основании проведённого анализа я полагаю, что структура пролога «Облаков» может быть представлена таким образом:

1–11	начальная сцена
12–131	экспозиция
132–262	реализация
263–274	представление хора

<sup>155</sup> См. подробнее Dieterich, A. Über eine Szene der aristophanischen Wolken // Rheinisches Museum für Philologie. – 1893. – Bd. 48. – S. 275–83; Adkins, A. W. H. Clouds, Mysteries, Socrates and Plato // Antichthon. – 1970. – Vol. 4. – P. 13–24; Byl, S. Parodie d'une initiation dans les Nuées d'Aristophane // Revue belge de philologie et d'histoire. – 1980. – T. 58, № 1. – P. 5–21.

<sup>156</sup> Aristophanes. Clouds: A Commentary / ed. by S. D. Olson. – P. 101.

Примечательная черта пролога «*Облаков*» заключается в том, что он включает в себе черты, свойственные как ранним комедиям, так и комедиям более зрелого периода творчества Аристофана. С одной стороны, начальный монолог Стрепсиада часто сравнивают с монологом Дикеополя в «*Ахарнянах*» (425 г. до н.э.), и, как было замечено, «*Облакам*» присуще параллельное существование структуры, основанной на изложении сюжетно значимой информации, и самостоятельной драматической ситуации с собственной логикой, не совпадающей со структурным делением. Это встречается также в «*Ахарнянах*» и «*Всадниках*». Кроме того, как и в этих двух комедиях, в «*Облаках*» план придумывается на протяжении пролога. С другой стороны, есть ряд черт, которые сближают пролог с более поздними комедиями: например, приём замены *исполнителя плана*, как в «*Фесмофориазусах*» (411 г. до н.э.), или получение согласия других персонажей перед кульминационным раскрытием *плана*, как в «*Лисистрате*» (411 г. до н.э.). Одновременно, есть некоторое сходство с прологом «*Ос*»: Стрепсиад в начальной сцене произносит несколько реплик, затем засыпает, вновь просыпается и продолжает говорить; в «*Осах*» (422 г. до н.э.), как будет показано ниже, в начальной сцене происходит нечто похожее, но в диалогической форме с участием двух рабов. Я не вижу каких-либо заметных сходств с прологами «*Мира*» (421 г. до н.э.) и «*Птиц*»<sup>157</sup> (414 г. до н.э.), за исключением общей структуры пролога.

Может ли это наблюдение дать некоторые указания на то, когда именно Аристофан занялся переработкой «*Облаков*»? Возможно, во вторых «*Облаках*» Аристофан, сохранив общее содержание пролога первой версии, добавил приёмы, которые будут характерны скорее для прологов периода 410-х гг. до н.э. К сожалению, мы не обладаем достаточным количеством сохранившихся пьес, чтобы судить об этом с какой-либо долей уверенности, но это одна из проблем, решение которой может быть связано в том числе со сравнительным исследованием структуры пролога и поэтической техники Аристофана, применяемой поэтом в прологах.

---

<sup>157</sup> Возможно, сходство всё же есть, и оно заключается в форме необычного приглашения, которое адресуется хору. В любом случае, в «*Птицах*» эта форма разработана более скрупулёзно.

2.4 *Осы* (1–229)

Исследователи выделяют следующие части в прологе «*Ос*».

Мазон<sup>158</sup>:

	неожиданная сцена и приятный диалог, как бы вне действия. Череда шуток над Клеонимом, Феором, Алкивиадом
	повествование-пролог, обращённый к публике: Ксанфий поворачивается к зрителям и объясняет им содержание пьесы
	в следующей сцене должно начинаться действие или хотя бы раскрываться комическая тема. Комическая тема здесь: заточение гелиаста в его собственном доме и его попытки сбежать. Комическая тема излагается в трёх последовательных сценах

Ван Леувен<sup>159</sup>:

1–135	scena prima (Sosias, Xanthias)
136–142	scena secunda (eidem, Bdelycleo (in domus tecto))
143–155	scena tertia (eidem, Philocleo (intra domum latens))
156–167	scena quarta (Sosias, Philocleo (intus latens))
168–178	scena quinta (eidem, Bdelycleo)
179–202	scena sexta (Sosias, Bdelycleo, Philocleo)
202–229	scena septima (eidem)

Родригес Альфахеме<sup>160</sup> выделяет 11 сцен, разбитых на 3 последовательности — которые, впрочем, никаким образом не выражены в тексте статьи. Обращает

<sup>158</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 66–67.

<sup>159</sup> Aristophanis Vespae / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: J. Brill, 1893. – P. 5–31.

<sup>160</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 49–50.



внимание на кольцевую структуру: пролог заканчивается той же ситуацией, с которой начался — персонажи стоят на страже перед домом.

№ сцены	Стихи	
1	1–140 (делится на три части — 53 + 23 + 54)	надсмотр над старым дураком
2	141–143	Сосий бежит назад
3	144–147	Филоклеон вылезает через дымоход
4	148–155	Филоклеон пробует выйти через дверь
5	156–167	он пытается убить себя
6	168–173	Филоклеон пытается обмануть
7	174–178	Бделиклеон намеревается взять осла
8	179–197	Филоклеон обнаруживается под ослом
9	198–201	они запирают дверь
10	202–208	Филоклеон выходит через крышу
11	209–229	они стоят на страже

Байлс и Олсон<sup>161</sup> в комментарии к комедии выделяют следующие части:

<sup>161</sup> Aristophanes. *Wasps* / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. – p. xl.

1–135	expository section
136–213	illustrative section
214–229	preparation for entry of chorus

Клосс<sup>162</sup>:

1–53	комическая диалогическая сцена, почти не связанная с главной темой
54–135	преимущественно монологическое изложение проблемы Ксанфием, объяснение плана
136–229	попытка осуществления первого плана

В отличие от трёх комедий, рассмотренных ранее, и от двух, которые были поставлены после, пролог «*Ос*» является в некотором смысле эталонным. В нём присутствуют все четыре структурных элемента, которые имеют чёткие границы и надёжно отделяются друг от друга. Более того, здесь наиболее наглядно проявляется связь экспозиции и реализации в виде «изложение–иллюстрация». Итак, перейдём к анализу пролога, который ближе всего к предложенной теоретической модели.

#### Начальная сцена (1–53)

До начала действия на сцене зрители видят двух рабов, сидящих перед дверью дома и, вероятно, дремлющих<sup>163</sup>. Как и в «*Облаках*», комедия начинается не с выхода актёров на сцену; точнее, актёры выходят, но это не служит началом драматического действия, они выходят, чтобы занять необходимые места на сцене.

Действие начинается тогда, когда один из рабов просыпается и будит другого, обращая к нему первую реплику: οὗτος, τί πάσχεις, ὃ κακόδαμον Ξανθία; (1), «Эй,

<sup>162</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 244.

<sup>163</sup> Aristophanes. *Wasps* / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. – P. 75.

отчего страдаешь, несчастный Ксанфий?». Имя второго раба, Ксанфий, известно с самого начала, а имя первого — Сосий — появится лишь в ст. 136.

В ст. 2 появляется первое указание на то, чем занимаются рабы (φυλακῆν, 2, «стража»), и затем в ст. 4 появляется первый намёк на будущее действие, призванный заинтриговать зрителей: ἄρ οἴσθα γ' οἷον κνώδαλον φυλάττομεν; «Значит, ты-то, по крайней мере, знаешь, какого дикого зверя мы сторожим?» (4). Как совершенно верно замечают Байлс и Олсон, это вопрос риторический, поскольку оба раба прекрасно знают, о каком «звере» идёт речь<sup>164</sup> — однако его природа для зрителей останется загадкой вплоть до ст. 69–70. Стоит отметить, что в «Осах» такой намёк на дальнейшее развитие действия появляется сравнительно рано, особенно с учётом того, насколько далеко от начала отстоит экспозиция (до ст. 69).

Образ, заключённый в словах «сторожить дикого зверя», оживляет общую атмосферу начальной сцены. Хотя на улице ночь и два раба с трудом борются со сном, уже возникают намёки на дальнейшее развитие сюжета, который, как зрители уже могут предположить, будет связан с диким зверем, заключённым в доме. Это важный мотив для всей пьесы. Позднее, в экспозиции, Филоклеона не будут называть τὸ κνώδαλον, но уже с первых стихов комедии вводится образ, включающий в себя как дикий, неукротимый характер старика, так и его перевоплощения в разных животных и птиц, с помощью которых он будет пытаться выбраться из заключения.

После короткого обмена репликами герои засыпают (после ст. 7). Спустя некоторое время один из них, вероятно, активно ворочается во сне и будит второго. В ст. 13 и 14 оба заявляют, что видели необычные сны:

13 καὶ δῆτ' ὄναρ θαυμαστὸν εἶδον ἀρτίως.

14 κᾶγω γ' ἀληθῶς οἷον οὐδεπώποτε.

И в самом деле сон удивительный я только что увидел.

И я тоже, в самом деле, такой, какого никогда не видывал.

<sup>164</sup> Aristophanes. Wasps / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. – P. 79.

Толкованию сновидений и будет посвящена оставшаяся часть начальной сцены, которая продлится до ст. 53. Ст. 15–27 — толкование сна Ксанфия, ст. 28–53 — более подробное толкование сна Сосия. Оба сна имеют политический подтекст, однако их содержание не имеет прямого отношения к сюжету комедии. Как замечают Байлс и Олсон, эти сны похожи на загадки, которые необходимо разгадать<sup>165</sup>. Мотив загадок вновь возникнет чуть позднее, когда Ксанфий и Сосий предложат зрителям отгадать, какой болезнью болеет отец хозяина (74–84).

В отличие от самого начала (первые семь стихов), которые создают скорее сонную атмосферу, толкование снов наполнено многочисленными языковыми играми и каламбурами, в большинстве своём основанными на синонимах и сходно звучащих словах<sup>166</sup>, что призвано развлечь и разогреть аудиторию.

Вопреки утверждению Поля Мазона, что начальная сцена обычно содержит в себе шутки, не имеющие непосредственного отношения к сюжету комедии, в данном случае Аристофан с помощью начальной сцены уже задаёт общий тон, вводит ключевые мотивы и тем самым подготавливает зрителей к развитию сюжета<sup>167</sup>. Политическая сатира, персональные нападки на Клеона, отождествление политиков и животных — это всё мотивы, которые будут иметь значение на протяжении всей пьесы.

### Экспозиция (54–135)

Переход от начальной сцены к экспозиции происходит посредством обращения к зрителям в ст. 54: φέρε νυν, κατέλω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον, «Давай теперь обратим слово к зрителям...». Схожий маркер, указывающий на завершение начальной сцены и переход к экспозиции, мы уже видели во «Всадниках». Впрочем, непосредственно изложение предыстории не начинается сразу в ст. 54, но откладывается ещё на пару десятков строк.

МакДауэлл обращает внимание на то, что эта часть пролога представляет собой самый длинный «монолог-пролог», то есть монологическое представление главной

<sup>165</sup> Aristophanes. *Wasps* / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. — P. 84.

<sup>166</sup> Kloss, G. *Erscheinungsformen...* — S. 264; MacDowell. *Wasps*. P. 126.

<sup>167</sup> 28. Aristophanes. *Wespen* / hrsg. von Lutz Lenz. — Berlin: De Gruyter, 2014. — S. 75.

темы и действующих лиц, из всей сохранившейся комедии<sup>168</sup>. Длинный монолог мог заставить зрителя заскучать, поэтому Аристофану было необходимо каким-либо образом разделить его на части (так же поэт поступает и с длинным монологом Стрепсиада в «Облаках»).

Раскрытие сюжетно значимой информации происходит с двумя перерывами. Сразу после типичной для начала экспозиции фразы (ст. 54), раб делает отступление о комических топосах и избитых шутках (ст. 55–66) — это первый приём, откладывающий экспозиции. Затем следует изложение сюжетно значимой информации: представляется главный герой, молодой хозяин (ст. 67–70), и даётся первое указание на *проблему*, ведь отец хозяина болен необычной болезнью (ст. 71–73). Суть болезни не раскрывается сразу: для поддержания интриги актёры предлагают зрителям отгадать, какой болезнью болен старик, и это предоставляет поэту возможности для шуток, направленных против конкретных граждан полиса (ст. 74–85) — вот второй приём, откладывающий кульминацию экспозиции. Таким образом поэт наращивает интригу. Наконец, исчерпывающее изложение *проблемы* предлагается в ст. 86–112; болезнь старика заключается в его страстном желании заседать в судах.

Задание, которое сын поручил рабам (то есть *исполнителям*, реализующим придуманный героем *план*), заключается в том, чтобы они сторожили запертого внутри старика (в первый раз в ст. 69–70 и затем повтор, в ст. 112–113):

69 οὗτος φυλάττειν τὸν πατέρ' ἐπέταξε νῶν,

70 ἔνδον καθείρξας, ἵνα θύραζε μὴ 'ξίη.

Он дал нам задание сторожить его отца,

Запертого внутри, чтобы тот не вышел из дверей.

112 τοῦτον οὖν φυλάττομεν

113 μοχλοῖσιν ἐνδήσαντες, ὡς ἂν μὴ 'ξίη.

Итак, его сторожим,

<sup>168</sup> Aristophanes. Wasps / ed. by D. M. MacDowell. – Oxford: Clarendon Press, 1971. – P. 135.

Заперев засовами, чтобы не смог выйти.

Далее в ст. 114 зрителям сообщается *мотивация* героя: сын τὴν νόσον βαρέως φέρει, «тяжело выносит его болезнь». Наконец, ст. 115–132 описывают то, как именно развивалась ситуация после того, как сын решил что-то делать с существующей *проблемой*. Сначала он пытался достучаться до отца с помощью убеждения (ст. 115–117), однако это не возымело результата. Вторая стадия — это обращение к божественной помощи: ритуальное омовение (ст. 118), очищение через участие в религиозном празднике (ст. 119–120) и помещение в храм Асклепия (ст. 122–124). Но и это не помогло. Нынешняя стадия — это физическое заключение, ограничивающее старику выход из дома (ст. 125–132). Вся эта предыстория показывает, что ситуация развивалась уже некоторое время до начала пьесы. Раннее предрасветное утро, показываемое в прологе, таким образом, мало чем отличается от многих других дней, предшествовавших этому, когда сын и рабы сторожили старика, намереваясь не пускать его в суд. События, описываемые в прологе «*Ос*», повторялись многократно. Пролог начинается и заканчивается в одной и той же точке: отец пытался выйти, но остался заперт в доме; статус-кво сохранён. Нарушение этого неустойчивого баланса произойдёт уже вне пролога — после появления хора и выхода конфликта на новый уровень.

Кульминация экспозиции заключается в представлении отца и сына по именам — Аристофан неслучайно вводит их именно в ст. 133–134. Филоклеон («Любящий Клеона») и Бделиклеон («Испытывающий отвращение к Клеону») — это говорящие имена, обозначающие отношение двух героев к одной из важнейших фигур политики, современной постановке, и, вероятно, к политической сфере в целом. Имена сами по себе подчёркивают противостояние отца и сына, которое составляет основу сюжета «*Ос*».

Что в этом прологе привлекает внимание с точки зрения структуры? Во-первых, как уже было отмечено, это то, что ранее уже случилось несколько итераций *плана* (убеждение и очищение) — от каждой из них герою, Бделиклеону, пришлось отказаться из-за их неэффективности. Как в прологе будет показано далее,

физическое заключение в доме также имеет ограниченную эффективность и требует большого напряжения сил.

Кроме того, в большинстве комедий Аристофана герой либо придумывает *план* в процессе пролога, либо просто знакомит зрителей с *планом*, который был придуман заранее. К тому моменту, когда зрители видят на сцене двух рабов, сторожащих запертого в доме Филоклеона, старик уже болен продолжительное время, и его сын предпринял не одну попытку отца ограничить или отучить от пагубной привычки (ст. 112–132). Таким образом, действие пролога помещает зрителя *in medias res*. Как отмечают Байлс и Олсон, сюжет комедии имеет длинную предысторию, которая сейчас — в момент драматического повествования — достигла некой критической точки<sup>169</sup>. В других сохранившихся прологах мы не встречаем параллелей такого рода.

Если изменение *предварительного плана* героя — это явление, характерное для целого ряда прологов Аристофана, то особенность пролога «*Ос*» заключается в том, что окончательный *план* в прологе так и не формулируется. В самом конце комедии Филоклеон излечивается (перевоспитывается), теряет свою прежнюю страсть, однако в прологе идея полного излечения отсутствует. Клосс полагает, что в «*Осах*» содержится два независимых подхода к решению *проблемы*: первый изложен в прологе, а второй возникает в результате переосмысления первого, доказавшего свою неэффективность<sup>170</sup>. На мой взгляд, в «*Осах*» не два разных *плана*, а один, который имеет несколько стадий — убеждение, очищение, заключение и перевоспитание. Суть *плана* в комедии заключается в том, что он призван решить *проблему*, и в «*Осах*» все итерации (даже если их необычно много) направлены на решение одной и той же *проблемы* — пагубного увлечения Филоклеона судебными разбирательствами.

<sup>169</sup> Aristophanes. *Wasps* / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. — P. xlii.

<sup>170</sup> Kloss, G. *Erscheinungsformen...* — S. 254.

## Реализация (136–210)

Переход к следующей части пролога обозначается первой репликой Бделиклеона, обращённой к рабам: ὦ Ξανθία καὶ Σωσία, καθεύδετε; (136), «Ксанфий и Сосий, вы спите?». Сам Бделиклеон находится на крыше, о чём мы знаем из ст. 68, а зрители знают, по предположению Байлса и Олсона, с самого начала комедии, поскольку видели, как актёр поднимается на крышу<sup>171</sup>. До сих пор Бделиклеон не принимал непосредственного участия в действии.

Эта часть пролога составлена из ряда сцен, в которых Филоклеон предпринимает попытки сбежать, а Бделиклеон и один из рабов (предположительно, Ксанфий) стремятся его поймать. Актёр, играющий Сосия, уходит со сцены около ст. 141 и меняет маску, чтобы вернуться в ст. 144 в качестве Филоклеона.

Как верно было замечено исследователями, эта часть пролога «иллюстрирует» то, что было изложено в экспозиции. Филоклеон точно так же, как прежде сопротивлялся убеждению или религиозному излечению, так и сейчас не намерен подчиняться и оставаться в заключении — таким образом, развитие действие в этой части продолжает образный ряд, заданный в экспозиции.

С сюжетной точки зрения реализация *плана* не добавляет ничего нового к тому, что было сообщено в экспозиции: она лишь подтверждает представление о том, что сложившаяся в доме ситуация повторяется день за днём. С формальной точки зрения, здесь реализуется *план*, который был изложен в предыдущей части (необходимо сторожить запертого Филоклеона), однако реализация этого *плана* не приводит к развитию сюжета, как это происходит в большинстве других прологов. И МакДауэлл, и Клосс обращают внимание на динамику и особый фарсовый комизм, которые присущи этой части комедии<sup>172</sup>, и я присоединяюсь к этим оценкам, полагая, что развлекательная функция здесь несомненно преобладает над функцией сюжетной. Быстрая смена сцен, противостояние хитроумного Филоклеона и его охранников, мифологические аллюзии и многочисленные шутки должны были вызывать у зрителей удовольствие, основанное на сочетании

<sup>171</sup> Aristophanes. Wasps / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. — P. 75.

<sup>172</sup> Aristophanes. Wasps / ed. by D. M. MacDowell. — P. 149; Kloss, G. Erscheinungsformen... — S. 281–282.



неожиданности (Филоклеон придумывает всё новые и новые способы сбежать) и удовлетворения (его хитрости своевременно разгадываются).

Клосс, в соответствии со своим пониманием *плана* в «*Осах*» подчёркивает, что ключевая особенность этой части заключается в том, что она основана не на основном *плане* героя, а на предварительном<sup>173</sup>. Вне зависимости от того, как понимать суть *плана* в данной комедии и процесс его развёртывания, с функциональной точки зрения в «*Осах*» реализация выполняет свою обычную функцию: представление в действии *плана*, изложенного ранее, и развлечение зрителей.

#### Представление хора (211–229)

После пресечения последней попытки побега (ст. 202–210), начинается последняя часть пролога. Здесь встаёт вопрос формального разграничения: Байлс и Олсон полагают, что представление хора происходит в ст. 214–229<sup>174</sup>. Я полагаю, что ст. 211–213 тематически уже не связаны с предыдущей сценой, поэтому включаю их в представление хора. Ксанфий утверждает, что старик уже не сможет скрытно улизнуть, поэтому можно ненадолго вздремнуть — это довольно ясно показывает, что динамичная сцена реализации подошла к концу. И именно в ответ на это предложение Бделиклеон рассказывает зрителям о том, что вскоре придут другие судьи, то есть хор.

Реплика Ксанфия вводится с помощью ἄγε νῦν ἐπειδή. В «*Фесмофориазусах*» это выражение маркирует переход от экспозиции к реализации (ἄγε νῦν, ἐπειδή, *Th.* 213, «давай теперь, поскольку...»), а также в «*Экклесиазусах*» переход от реализации к представлению хора (*Есс.* 268, но без ἐπειδή). Нельзя сказать, что ἄγε νῦν имеет некую специфическую функцию в контексте структурного деления прологов, однако оно, несомненно, отмечает смену предмета беседы. Поэтому мне кажется более разумным начинать последнюю сцену со ст. 211.

<sup>173</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 281.

<sup>174</sup> Aristophanes. Wasps / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. – P. 154.

Представление хора, как обычно, имеет две цели: описать роль, которую хоревты будут играть в сюжете, и обозначить их отношение к герою. Хор в «Осах» представлен коллегами-судьями Филоклеона (οἱ ξυνδικασταὶ, 215), возраст которых на основании их предпочтения к трагедиям Фриниха, поэта, активного в конце VI в. до н.э., можно определить как пожилой (220, а также τὸ γένος ... τὸ τῶν γερόντων 223–224, «род ... стариков»).

Ксанфий предлагает закидать стариков камнями, если они придут звать Филоклеона (222). Бделиклеон возражает, представляя хор в качестве животных (как говорилось ранее, параллелизм между политическими фигурами и животными — важный мотив комедии): раздражённые старики уподобляются осиному гнезду (224), у которых есть жало (225) и которые жужжат, скачут и жалят, как искры огня (226–227). Это уже характеристики, описывающие костюм и поведение хора<sup>175</sup>. Благодаря этим характеристикам возникает образ разъярённого и опасного противника. Ксанфий, настроенный воинственно, заявляет, что разгонит это гнездо (228–229), что, вероятно, уже не оставляет сомнений в том, что хор и герой (Бделиклеон) будут настроены друг к другу предельно враждебно.

### Вывод

На основании проведённого анализа структуру пролога «Ос» можно представить следующим образом:

1–53	начальная сцена
54–135	экспозиция
136–210	реализация
211–229	представление хора

Итак, пролог не обнаруживает заметных отклонений от предлагаемой в диссертации структуры. В отличие от более ранних комедий, два ключевых

<sup>175</sup> Aristophanes. Wasps / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. – P. 158.

элемента экспозиции — *проблема* и *план* — излагаются последовательно в рамках экспозиционного монолога, который несколько раз прерывается отступлениями, что позволяет поэту поддержать интригу и отложить её раскрытие. Это разительно отличается от пролога «*Ахарнян*» и «*Облаков*», где эти два элемента отстоят друг от друга на довольно большом расстоянии: *проблема* излагается уже в начальной сцене (до ст. 40), а *план* раскрывается спустя 80–90 стихов. Как и в прологе «*Всадников*», в начале пролога «*Ос*» действуют два раба, и диалогическая начальная сцена сменяется монологической экспозицией, начинающейся с нарушения сценической иллюзии. Различие заключается в том, что во «*Всадниках*» на момент начала комедии *план* ещё не найден (это характерно для всех трёх рассмотренных ранее комедий), а в «*Осах*» он не только найден до начала сценического действия, но и находится в процессе реализации.

С точки зрения структуры пролог «*Ос*» не имеет примечательных особенностей за исключением того, что спустя 229 стихов пролога ситуация остаётся точно такой, какой она была в начале комедии<sup>176</sup>. Перед нами кольцевая композиция: перед пародом два раба, Ксанфий и Сосий, засыпают точно так же, как они делали в начале комедии, между ст. 7 и 8.

---

<sup>176</sup> Aristophanes. *Wasps* / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. – P. xli.

## 2.5 Мир (1–300)

Исследователи выделяют следующие части в прологе «Мира».

Мазон<sup>177</sup>:

	короткий и живописный балаган, трижды повторяется одна сцена
	повествование-пролог: раб задаёт вопрос зрителям и излагает тему пьесы
	полёт Тригея — «бурлескная тема», сцена с Войной — «аллегорическая»

Ван Леувен<sup>178</sup>:

1–49	scena prima (Sosias, Xanthias)
50–81	scena secunda (Xanthias solus)
82–113	scena tertia (Xanthias, Trygaeus)
114–149	scena quarta (Xanthias, Trygaeus, Filiola altera)
150–179	scena quinta (Trygaeus solus)
180–235	scena sexta (Trygaeus, Mercurius)
236–255	scena septima (Trygaeus, Polemus)
255–288	scena octava (eidem, Tumultus)
289–300	scena nona (Trygaeus solus)

Иригуэн<sup>179</sup>:

<sup>177</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. — P. 81–83.

<sup>178</sup> Aristophanis Pax / ed. J. van Leeuwen. — Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1906. — P. 8–54.

<sup>179</sup> Irigoin, J. Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane. — P. 23–24.

1–81	Первые стихи представляют собой ямбические триметры, последний стих цитируется полностью.
82–101	Анапестический период, общий для Тригея и второго раба. Состоит из 20 колонов (то есть анапестических диметров), с 39 метрами (вместо ожидаемых 40), поскольку десятый колон является монометром.
102–113	12 ямбических триметров.
114–117	Дактилические тетраметры
118–123	6 дактилических гекзаметров
124–153	25 ямбических триметров
154–172	Анапестический период
173–298	Ямбические триметры
299–300	Трохеические тетраметры

Иригуэн отмечает<sup>180</sup>, что длинный отрывок в 126 стихов (173–298) делится на две равные половины по 63 стиха — в первой из них Тригей разговаривает с Гермесом, во второй — наблюдает за Войной и Смятением. Каждая половина делится на две части — по 25 и 38 стихов соответственно, из-за чего получается композиция типа А В А' В', где  $A + A' = 50$ ,  $B + B' = 76$ .

А	173–197	стук в дверь, ругательства, Тригей просит позвать Зевса
В	198–235	“В какую землю?”
А'	236–260	появление Войны и Смятения
В'	261–298	добыча пестика

<sup>180</sup> Irigoin, J. Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane. – P. 25–26

Родригес Альфахеме<sup>181</sup> выделяет 22 сцены, разбитые на три последовательности. Итого сцен: 9 + 4 + 9, итого стихов: 49 + 130 + 121(?). Обращает внимание на параллелизм между входами-выходами раба в первой последовательности и Смятения — в третьей.

№ сцены	Стихи	
1	1	несколько выходов
2	2	выход раба 1
3	4–8	
4	9–10	выход раба 1
5	11	
6	12–14	выход раба 1
7	15–18	
8	19–37	выход раба 1
9	38–49	загадка: что это значит?
10	50–79	экспозиция: безумие
11	80–112	Тригей появляется на жуке
12	113–149	выход детей Тригея
13	150–179	Тригей забирается на небо и ищет мир
14	180–232	Гермес у двери: никого нет

<sup>181</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 50–52.

15	233–235	Тригей хочет бежать
16	236–254	выход Войны
17	255–262	Война зовёт Смятение
18	263–267	Смятение уходит, чтобы найти пестик
19	268–274	пестик Афин больше не существует
20	275–279	Смятение уходит, чтобы найти другой пестик
21	280–288	пестик Спарты больше не существует
22	289–300	Тригей просит помощи хора

Клосс<sup>182</sup>:

1–42	комический полудиалог (1–19) и полумонолог (20–41), представление неприятной ситуации, в которой два раба кормят навозного жука
43–110	экспозиционная часть
111–172	Тригей объясняет технические детали полёта дочери (111–153) и затем летит (154–172, анапесты)
173–235	провал первого плана; в 221–223 первые намёки на новый план
236–298 <sup>183</sup>	Тригей наблюдает из укрытия за Войной и Смятением

Пролог «*Мира*» длится 300 стихов — то есть он длиннее, чем прологи в рассмотренных ранее комедиях. При этом он обнаруживает существенное отклонение от теоретической модели. Рассмотрим пролог более внимательно.

<sup>182</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 245–246.

<sup>183</sup> Клосс считает, что ст. 299–300 уже относятся к пароду (Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 240), но я поддерживаю позицию Гельцера (Gelzer, T. Aristophanes. 1391–1570).

## Начальная сцена (1–42)

Комедия начинается с динамичной сцены, в которой два раба кормят навозного жука (1–2). Сам жук скрыт, находясь внутри какого-то сарая. Между рабами распределены роли: один подаёт жуку навозные лепёшки (μαῖζα, 3), а другой их «замешивает». Жук прожорлив и быстро съедает всё предложенное (5–7), а также привередлив, предпочитая экскременты определённого вида (11, 25–28). Рабы имеют некоторую индивидуальность: οἰκέτης А расторопен в выполнении своей задачи, в то время как οἰκέτης В недоволен возложенной на него обязанностью и регулярно обращается к зрителям с жалобами (9–10, 13–14). В конце концов он отказывается и дальше замешивать навоз (16), посылает ἐς κόρακας, «к воронам» (19), и жука, и своего товарища, после чего вновь адресует зрителям жалобы на запах, неблагодарный труд и привередливый нрав жука (20–28). После этого он продолжает монолог, как бы заглядывая внутрь помещения и описывая процесс поглощения пищи жуком (29–40), красочно описывая этот процесс. Около ст. 41 возвращается другой раб.

Эта сцена очень физиологична. Яркость образов служила вовлечению аудитории, вызывая у неё эмоциональный отклик — будь то смех или отвращение. Лёгкий контраст между рабами в их отношении к ситуации, а также чередование диалога и монолога придают сцене быструю динамику, которая подкрепляется также действиями и перемещениями актёров. Эта начальная сцена ярко контрастирует с начальными сценами «Ос» или «Всадников», где вербальный юмор преобладает над визуальным.

В большинстве прологов Аристофан оставляет в начальной сцене небольшие намёки на содержание будущего сюжета, однако в «Мире» подобные намёки, как кажется, совершенно отсутствуют. По замечанию Клосса, зрители не понимают, будет ли жук частью *проблемы* или частью *плана* по его решению<sup>184</sup>. Уже позже станет понятно, что жук — это часть *плана* Тригея, но сама начальная сцена лишена какой-либо сюжетной функции, сосредотачиваясь на развлекательном эффекте.

<sup>184</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 245.



Поэт мог себе позволить чуть дольше оставить зрителей в неведении относительно дальнейшего развития сюжета, поскольку сцена сама по себе достаточно интригующая.

#### Экспозиция (43–295)

Между начальной сценой и экспозицией поэт помещает переходную шутку. Как уже было показано, в начальной сцене один из рабов регулярно обращается к зрителям — для пролога «*Мира*» это является одним из ключевых приёмов. В большинстве комедий этот приём не применяется Аристофаном последовательно и столь же часто, как в рассматриваемом прологе. Для шутки перед экспозицией также используется нарушение сценической иллюзии.

Шутка (43–48) направлена против Клеона, но мне наиболее интересна форма, в которую она облечена.

50 Οἱ β. Ἐγὼ δὲ τὸν λόγον γε τοῖσι παιδίοις  
 51 καὶ τοῖσιν ἀνδρίοισι καὶ τοῖς ἀνδράσιν  
 52 καὶ τοῖς ὑπερτάτοισιν ἀνδράσιν φράσω  
 53 καὶ τοῖς ὑπερηνορέουσιν ἔτι τούτοις μάλα.

А я речь [скажу] мальчикам,  
 И мужичкам, и мужам,  
 И великовозрастным мужчинам скажу,  
 И тем, кто мнит себя мужчинами без меры.

Среди издателей текста нет согласия относительно распределения реплик в ст. 43–49, однако я присоединяюсь к Олсону, который полагает, что все эти стихи произносит οἰκέτης А, после чего он покидает сцену, оставляя право изложить подробности второму рабу<sup>185</sup>. С точки зрения структуры нам важно отметить, что

<sup>185</sup> Aristophanes. Peace / ed. by S. D. Olson. – P. 76.

экспозиция совершается через обращение к зрителям, но не совсем напрямую, а в третьем лице, откликаясь на ст. 43–44.

Содержание экспозиции напоминает об экспозиции «Ос», поскольку и здесь речь идёт о безумствующем господине. Впрочем, есть различия в лексике: в «Осах» он «болен»: νόσον ... ἀλλόκοτον ... νοσεῖ, «болеет странной болезнью» (V. 71), φράσω γὰρ ἤδη τὴν νόσον τοῦ δεσπότη, «ведь я скажу уже о болезни господина» (V. 87). Также и Тригей в «Мире»:

54                   μαίνεται καινὸν τρόπον,  
55 οὐχ ὄντες ὑμεῖς, ἀλλ' ἕτερον καινὸν πάνυ.  
                          безумствует новым способом,  
Не тем, которым мы, а другим, очень новым.

Мы не можем точно определить, какое безумие характерно для «нас»: Олсон полагает, что это просто насмешка общего характера над зрителями<sup>186</sup>. Здесь уже появляется первая аллюзия на Еврипида, точнее, на характерного для его драм героя — больного или тревожного<sup>187</sup>.

Аллюзия на героев Еврипида не случайна — первая половина пролога полна пародий, аллюзий и отсылок как на конкретные драмы трагика («Беллерофонт» и, возможно, «Эол»), так и на трагедию в целом. В мои задачи не входит подробный анализ того, как именно Аристофан перерабатывает трагические сюжеты и мотивы, однако в первой половине пролога «Мира» примечательно то, что здесь паратрагедия приобретает самостоятельное значение, отесняя сюжетную функцию на второй план. На это косвенно также указывает метрическое разнообразие, свойственное прологу (см. таблицу Иригуэна в начале раздела).

Постараемся рассмотреть привычные элементы экспозиции. Примечательно, что, как и в «Осах», не сам герой сообщает о своей *проблеме* и придуманном *плане*, а за него это делает раб; однако в этот раз раб не находится на стороне хозяина,

<sup>186</sup> Aristophanes. Peace / ed. by S. D. Olson. – P. 79.

<sup>187</sup> Ibid. P. 78.

напротив, считает его совсем лишившимся рассудка<sup>188</sup>, и в дальнейшем будет пытаться его отговорить от реализации задуманного. Таким образом, главный герой — старик Тригей — представляется аудитории в не самом выгодном свете. Это приводит к тому, что мы имеем два случая фиксации *проблемы*: 1) в первый раз (54–59) она излагается рабом; 2) во второй раз её излагает уже сам Тригей, обращаясь к Зевсу (62–63). Ни разу *проблема* — то есть неприятное обстоятельство, не дающее ему покоя — не выражается эксплицитно, но вполне ясно, что Тригей недоволен Зевсом и тем, как тот обходится с Афинами. Это *проблема*, которая требует решения. Олсон<sup>189</sup> обращает внимание на кольцевую композицию ст. 54–65:

Тип А	54–55	Раб сообщает, что господин безумен,	65	констатация безумия
Тип В	56–57	поскольку кричит на Зевса;	64	Раб подтверждает
Тип С	58–59	цитата сказанного	62–63	Тригей произносит речь

Вторая часть экспозиционного монолога раба содержит описание *плана*, который Тригей уже начал реализовывать. Как и в «Осах», мы оказываемся *in mediis rebus* — герой не только придумал, как решить свою *проблему*, но уже даже предпринял первую попытку это сделать (69–71, с помощью лестницы), которая оказалась неудачной. Жук, как сообщает раб, является частью второй итерации *плана*, поскольку Тригей намерен полететь на нём εὐθὺ τοῦ Διὸς, «прямиком к Зевсу» (77). Здесь впервые намечается мотив «жук как (крылатый) конь» (обратим внимание на следующую лексику: ἰπλοκομεῖν 74, «заботиться о лошади»; ὄσπερ πωλίον 75, «подобно жеребёнку»; ὦ Πηγάσειον 76, «О, Пегас!»), который будет подробно разрабатываться вплоть до ст. 181. Таким образом, кормление жука — это уже

<sup>188</sup> Возможно, безумие Тригея отчасти обусловлено его паратрагическим амплуа: он обезумел, как это делают герои трагедии.

<sup>189</sup> Aristophanes. Peace / ed. by S. D. Olson. – P. 78.

вторая стадия второго варианта *плана*, и сразу после ст. 77 Тригей появляется верхом на жуке, уже будучи готовым лететь.

Итак, с точки зрения структуры сюжета Тригей до начала сценического действия придумал *план* и начал его реализовывать, но никто из домочадцев (как и зрители) до определённого момента не понимают сути замысла. В экспозиции суть замысла раскрывается как для домочадцев, так и для зрителей, и простое изложение тесно переплетается с паратрагедией и мифологическими аллюзиями.

Несмотря на то, что *план* уже реализуется, дальнейшее изложение экспозиции включает выяснение дополнительных деталей *плана*: *место назначения* — ὄς τὸν Δί' εἰς τὸν οὐρανόν, «к Зевсу на небо» (104), о чём, впрочем, зрителям уже известно (из ст. 77), но, видимо, поэт повторяет это ради трагической пародии; *намерение* — спросить, что Зевс намерен делать со всеми эллинами (105–106), а если не ответит, то предъявить ему обвинение в том, что попытался передать Грецию персам (107–108). Эти подробности выясняются в диалоге между Тригеем и рабом, который пытается отговорить хозяина от реализации задуманного.

Повторную попытку отговорить Тригея предпринимают его дочери, которых на помощь призывает раб (111–113). В этом диалоге также выясняются новые подробности, например, тот факт, что в доме нет денег и еды (120–123). Как отмечает Олсон, обещание еды как будто примиряет детей с отъездом отца.<sup>190</sup> Однако и здесь присутствует определённая содержательная избыточность, например, когда девочка спрашивает о средстве передвижения (ст. 124–125). Темой разговора снова становится навозный жук, что позволяет Аристофану сначала вспомнить басню об орле и жуке (129–134), а потом вновь сопоставить жука с Пегасом (135–136). После этого следует ряд шуток о жуке и о том, что он питается навозом, которые продолжают шутки, начатые в ст. 96–101: о пище (137–139), о том, что жук не может выбраться из воды, попав в неё (140–143), о Жучьей гавани (144–145). Завершается диалог с детьми блестящим наставлением (146–149): Тригею следует позаботиться о том, чтобы не упасть с жука, поскольку в ином

<sup>190</sup> Aristophanes. Peace / ed. by S. D. Olson. – P. 91.

случае он обеспечит Еврипида сюжетом для трагедии (как случилось с Беллерофонтом).

Попрощавшись с домочадцами (ст. 149), Тригей даёт комические указания зрителям, призывая их воздержаться от дефекации, чтобы не отвлекать жука в полёте (150–153), после чего исполняет монодию (154–172). Затем Тригей, нарушая сценическую иллюзию, обращается к оператору машины, с помощью которой он летает (173–176). Наконец, полёт завершается прибытием к дому Зевса (177–178).

В соответствии с принятыми в Главе 1 определениями, после изложения *плана* должна начаться третья часть пролога — реализация, и она должна включать полёт Тригея на жуке. Однако *план*, который Тригей реализует до ст. 178 — это всего лишь *предварительный план*, который не окажет никакого влияния на дальнейшее развитие сюжета. *Основной план* — спасение богини мира — возникает после того, как Тригей прибывает в дом Зевса, беседует с Гермесом и становится свидетелем подготовки Войны к растиранию, то есть уничтожению, городов (ст. 162–208). Получив от Гермеса новую информацию, герой придумывает *основной план*<sup>191</sup>, который определяет содержание комедии и дальнейшее развитие действия. Получается, что с сюжетной точки зрения сто стихов первой половины экспозиции (43–149) не играют большой сюжетной роли и преимущественно служат развлечению аудитории.

Я полагаю, что в «*Мире*» отсутствует сцена реализации *плана*, а экспозиция оказывается необычно длинной. Если в экспозиции *план* возникает в теории, то во время реализации *план* начинает применяться в действии — это является необходимым этапом, подготавливающим вовлечение хора в действие. Здесь же Тригей придумывает окончательный *план* почти перед самым пародом (ст. 294–295).

Если бы пролог «*Мира*» развивался по привычной схеме, то после экспозиции в виде монолога, обращённого к зрителям (ст. 54–77), сразу началась бы сцена реализации (ровно так происходит в «*Осах*»). Интересно, что «экспозиция», сопровождающая возникновение нового *плана*, состоит из двух сцен, которые

<sup>191</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 256.

напоминают типы экспозиции, встречаемые нами в других прологах: это общение с другим персонажем, который сообщает новую информацию, необходимую для улучшения *плана* (Удод в «*Птицах*», Геракл в «*Лягушках*»); а также преимущественно развлекательная, а не сюжетно необходимая сцена, иллюстрирующая необходимость принятия *плана*, который придумывается быстро и излагается очень коротко (так происходит в «*Ахарнянах*»). Таким образом, в прологе «*Мира*» Аристофан пользуется тремя экспозиционными приёмами.

Несмотря на сюжетное значение сцены реализации, она преследует преимущественно развлекательную задачу. После того, как задан вектор развития сюжета и зрителям сообщена основная необходимая информация, поэт в сцене реализации может сосредоточиться на шутках и развлечении аудитории. Интересно, что в «*Мире*» всё же есть длинная сцена, которая преимущественно выполняет развлекательную функцию, просто она помещена в начало комедии: это подготовка к полёту и сам полёт Тригея на жуке (ст. 62 и далее).

В ст. 179–194 мы наблюдаем сцену с привратником, который, как это зачастую случается, недоволен появлением гостя, поэтому диалог сопровождается взаимными оскорблениями, служащими развлечению зрителей. Далее в диалоге выясняется новая *проблема*, поэтому по всем формальным признакам мы имеем дело с ещё одной экспозицией. Примечательно, что в прологе герой не просто придумывает новый *план*, заменяя неудавшийся предварительный, но сталкивается с совершенно новой *проблемой*, о которой не имел представления, пока не прибыл в дом Зевса.

Итак, в ст. 195 Тригей впервые просит позвать Зевса, после чего Гермес сообщает, что вчера боги очень далеко уехали (196–199, 207). Боги уехали из-за того, что возненавидели греков (204), не хотели видеть бесконечные войны между ними (208) и слышать их мольбы (209). Вместо себя они оставили Войну, божество, которое может делать с людьми что захочет (205–206). По большому счёту, Тригей совершенно справедливо был недоволен мироустройством и тем, как Зевс управляет людьми, однако из-за скудости данных его первый *план* был обречён на неудачу — ведь уже не Зевс управляет делами, а Война. Подлинная *проблема*, таким

образом, заключается, с одной стороны, в том, что вся власть в руках Войны, а богиня Мира была сброшена в глубокую пещеру и заперта камнями (221–226). Другой аспект *проблемы* — это намерения Войны касательно греков, его желание растолочь города в ступке (227–231).

В «Ахарнянах» и «Всадниках» пролог начинается в той точке, когда герои осознали *проблему*, но ещё не имеют *плана* для её решения. В данной комедии Тригей узнаёт о *проблеме* из диалога с Гермесом, который, выполнив свою функцию вестника, уходит со сцены (233).

Последующая композиция имеет некоторые общие черты с прологом «Ахарнян». Дикеополь, придя в собрание, наблюдает за приёмом двух посольств — две последовательные похожие сцены, — которые наглядно убеждают героя и зрителей в необходимости фантастического решения существующей *проблемы*. В «Мире» Тригей наблюдает за тем, как последовательно Война добавляет в ступку города: Прасии (242), Мегару (246), Сицилию (250) — всё это встречает со стороны Тригея лишь сочувственно-ироничные возгласы. Возникающая угроза Аттике (252) заставляет Тригея переполошиться. Все ингредиенты добавлены в ступку, но Аристофан откладывает кульминацию: Война не может начать толочь, пока не будет пестика, поэтому он зовёт Смятение. Смятение дважды уходит и возвращается, что образует две симметричные сцены, напоминающие композицию народного собрания в «Ахарнянах»:

1) Война предлагает утащить пестик у афинян (261), Смятение уходит, Тригей в это время обращается к зрителям, описывая серьёзность угрозы (263–267); Смятение возвращается и утверждает, что афиняне потеряли пестик (268–270); Тригей выражает радость по этому поводу (271–273);

2) Война отправляет Смятение в Спарту (274), Смятение уходит, Тригей в это время снова обращается к зрителям (276–279); Смятение возвращается и сообщает, что лаконцы отдали пестик во Фракию, а там он исчез (281–284); Тригей радуется (285–286).

Вся сцена полна напряжённого ожидания: есть ли пестик? Погибнут ли Афины и вообще греческие города? Трагический исход отложен, поскольку Война намерен

сделать пестик самостоятельно, и они со Смятением покидают сцену (287–288). Тригей формулирует окончательный *план* в самом конце пролога: необходимо как можно скорее спасти богиню Мира, пока Война занят другими делами (ст. 292–295).

Как было показано, в «Ахарнях» композиция, выстраиваемая вокруг народного собрания, не совпадает со структурным делением пролога на элементы. В «Мире» последовательность сцен с участием Войны и Смятения не определяют композицию пролога, поскольку они лаконичны и помещены в конец пролога. Но я полагаю, что как приём эта часть пролога «Мира» связана с соответствующей группой сцен в «Ахарнях».

Сразу после изложения *плана* в большинстве комедий начинается реализация — однако в «Мире» из-за особенностей его структуры и длины для сцены реализации нет достаточно места, и за изложением *плана* сразу следует представление хора.

#### Представление хора (296–300)

Уже при изложении *плана* Тригей обращается к зрителям, как если бы они были не афинянами, но греками вообще: ὄνδρες Ἕλληνες (292). Представление хора в «Мире» принимает форму призыва, как и в «Облаках».

Тригей перечисляет граждан разных профессиональных занятий (земледельцев, торговцев, плотников и ремесленников), а также людей, не обладающих гражданским статусом: метеков, иностранцев (ксенов) и островитян, то есть граждан союзных государств<sup>192</sup>. Как и в «Облаках» и «Всадниках», герой призывает хор в качестве союзника, который поможет в реализации *плана*.

В ст. 299–300 метр меняется с ямбических триметров на трохаические тетраметры. Как отмечает Олсон, они подходят для быстрого движения, которое происходит во время выхода хора, а также передают особое возбуждение и волнение<sup>193</sup>. В ст. 299 перечисляются инструменты, с помощью которых в дальнейшем хор будет освобождать богиню; вероятно, хор выходит, держа в руках ἄμας «лопаты», μοχλοὺς — «рычаги» или «лебёдки», σχοινία — «верёвки» или

<sup>192</sup> Aristophanes. Peace / ed. by S. D. Olson. – P. 131.

<sup>193</sup> Ibid.



«канаты». Вероятно, во время произнесения этих стихов на сцену выходят хоревты, но, поскольку их произносит герой, принимающий участие в прологе, а не корифей хора, я отношу их к прологу.

### Вывод

На основании проведённого анализа структуру пролога «*Мира*» можно представить следующим образом:

1–42	начальная сцена
43–295	двусложная экспозиция, представляющая два <i>плана</i> : изначальный и затем основной, разработанный
296–300	представление хора

Итак, как было показано, в прологе «*Мира*» отсутствует сцена реализации, которая должна была наступить сразу после изложения основного *плана* героя, заключающегося в спасении богини мира. Это существенное отклонение от теоретической модели.

Композиционно в прологе как будто присутствует два «пролога» в миниатюре. Я называю эти две части «прологами» постольку, поскольку они повторяют структуру или её элементы из прологов других комедий. Так, первый включает кормление жука (начальная сцена), монолог раба с объяснением ситуации (экспозиция) и полёт Тригея на жуке (реализация *плана*). Этот тип пролога в целом похож на пролог «*Всадников*» или «*Ос*», но в сокращённом виде. Второй «пролог» включает прибытие героя в дом Зевса и перебранку с Гермесом (начальная сцена), обнаружение подлинной *проблемы* в диалоге с Гермесом (ср. экспозиционные диалоги героев с Удодом в «*Птицах*» или с Гераклом в «*Лягушках*») и придумывание *плана* в результате наблюдения за Войной и Смятением (ср. придумывание *плана* в «*Ахарнянах*») — это экспозиция. В «*Ахарнянах*» народное собрание, пусть и обладало сюжетной функцией, всё же преимущественно служило

развлекательным задачам; схожим образом устроена экспозиционная часть после прибытия Тригея в дом богов.

Сложная композиция и структура пролога «*Мира*» позволяет Аристофану, с одной стороны, в первой его половине (около 170 стихов) комически обыграть трагические и басенные сюжеты, а с другой — добиться того, чтобы к концу пролога был сформулирован *план*, исполнение которого определит дальнейшее развитие сюжета. Я полагаю, что Аристофан предпочёл поместить преимущественно развлекательную сцену в начало пролога, в то время как в большинстве комедий большая развлекательная сцена скорее совпадает со сценой реализации и помещается после экспозиции. Пролог «*Мира*», на мой взгляд, является самым необычным из всех прологов в комедиях Аристофана.

## 2.6 Птицы (1–309)

Исследователи предлагали следующие варианты деления пролога «Птиц».

Мазон<sup>194</sup>:

	короткая комическая сцена, возбуждает любопытство зрителя и привлекает его внимание
	пролог-рассказ из двух частей: Эвельпид сообщает о покупке птиц (13сл.) и изложение причины путешествия (27сл.)
	сцена, завязывающая действие
	лирическая группа, призванная подготовить зрителей к пароду

Ван Леувен<sup>195</sup>:

1–60	scena prima (Euelpides, Pisetaerus)
60–84	scena secunda (Euelpides, Pisetaerus, Minister Eropis)
85–92	scena tertia (Euelpides, Pisetaerus)
93–208	scena quarta (Euelpides, Pisetaerus, Erops)
209–259	scena quinta (eidem)

Родригес Альфахеме<sup>196</sup> выделяет 10 сцен, распадающиеся на три последовательности и совпадающие с тремя частями драматического действия (la parade, экспозиция и развитие действия). Итого сцен: 2 + 2 + 6, итого стихов: 84 + 124 + 85.

№ сцены	Стихи	
---------	-------	--

<sup>194</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 96–99.

<sup>195</sup> 32. Aristophanis Aves / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1902. – P. 7–45.

<sup>196</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 52–53.

1	1–59	старики ищут другой город
2	60–84	пугающая встреча с привратником
3	85–91	привратник зовёт Терей
4	92–208	они раскрывают свои планы Терейю
5	209–267	Терей уходит
6	268–269	выход фламинго
7	270–273	кто эта птица?
8	274–278	Мед
9	279–285	Эпопс
10	286– <b>293</b>	Катофаг

Данбар<sup>197</sup>:

1–91	А. Писетер <sup>198</sup> и Эвельпид ищут Терей
(49–91)	ii. Прибытие в дом Терей и общение с птичкой-служкой
92–208	В. Писетер и Эвельпид встречают Терей

Клосс<sup>199</sup>:

<sup>197</sup> Aristophanes. *Birds* / ed. by N. Dunbar. – P. 106, 120, 124, 150.

<sup>198</sup> С передачей имени героя существует определённая трудность, обусловленная разночтениями рукописей. В таблице я указываю форму имени, принимаемой издателем, но в основном тексте использую форму, принятую в русских переводах комедии: Писфетер.

<sup>199</sup> Kloss, G. *Erscheinungsformen...* – S. 246–247.

1–60	Эвельпид и Писетер блуждают и находят дом Теря; в диалогический фрагмент вставлена монологическая экспозиция (27–48), обращённая к зрителям, с изложением первого плана
60–91	комическая интермедия со слугой Теря
92–161	попытка осуществления первого плана: тщетные расспросы Теря, предпринимаемые Эвельпидом
162–208	Писетер разрабатывает новый план
209–266	Удод созывает птиц для принятия решения (209–222 — анапестическая декламация, 227–262 — монодия)

Между постановкой *«Миры»* (421 г. до н. э.) и *«Птиц»* (414 г. до н. э.) прошло семь лет. Постараемся обратить особое внимание на то, как именно Аристофан конструирует пролог в данной комедии и можно ли обнаружить отличия от более ранних пьес. Выше, в Главе 1 уже рассматривался вопрос о том, где следует проводить границу между прологом и пародом в *«Птицах»*. Там же было показано, что разные исследователи решают этот вопрос по-разному, и аргументировано моё собственное решение продлить пролог до ст. 309.

#### Начальная сцена (1–29)

Комедия начинается со сцены, в которой два персонажа — старики, чьи имена зрители узнают гораздо позже, в ст. 644 и 645, — куда-то идут, ведомые птицами<sup>200</sup> Сам факт того, что птицы указывают дорогу, создаёт комический эффект, но он ещё более усиливается тем фактом, что персонажи совершенно заблудились, о чём рассказывается комически преувеличенно: ἄνω κάτω πλανύττομεν, «блуждаем туда-сюда» (3); ἀλλ' οὐδὲ ποῦ γῆς ἐσμὲν οἶδ' ἔγωγ' ἔτι, «что касается меня, то я-то уже и не

<sup>200</sup> Мы доподлинно не знаем, были ли птицы куклами, или это были настоящие птицы. Аргументы в пользу последнего см. Aristophanes. *Birds* / ed. by N. Dunbar. — P. 107.

знаю, где на земле мы есть» (9); ἐντευθενὶ τὴν πατρίδ' ἂν ἐξεύροις σύ που; «отсюда вот родину сможешь ли ты отыскать каким-либо образом?» (10).

В ст. 5 и 7 уже было сказано, что герои доверились птицам, поэтому самая главная интрига, возникающая с самого начала, — это место, которого герои намерены достичь, то есть место, в которое должны их привести птицы. Первое указание на разгадку появляется в ст. 13–15, когда зрители узнают, что птицы были куплены у торговца с птичьих рядов Филократа, утверждавшего, что птицы укажут на Терей. Этим предварительные намёки на будущее развитие сюжета исчерпываются. Для героев сделка была не самой выгодной, поскольку галка была куплена за обол (18), ворона — за три (18), но обе только и делают, что клюются (19).

В последней трети начальной сцены повествование снова возвращается к жалобам героев на то, что они не могут найти дорогу, а птицы дают путанные указания. Перед переходом к экспозиции звучат кульминационные строки, обыгрывающие известное выражение ἐς κόρακας, которое в «птичьём» контексте приобретает буквальное значение:

27 Πε. Οὐ δεινὸν οὖν δῆτ' ἐστὶν ἡμᾶς δεομένους

28 ἐς κόρακας ἐλθεῖν καὶ παρεσκευασμένους

29 ἔλειτα μὴ 'ξευρεῖν δύνασθαι τὴν ὁδόν;

Разве не ужасно, в самом деле, то, что мы вынужденно

Пришли к воронам и, подготовившись,

Потом обнаружить не можем дорогу?

Клосс отмечает присутствующие сходства с прологом *«Мира»*: Аристофан создаёт интригу, разыгрывая непонятную исходную ситуацию, и при этом скупо использует языковые комические приёмы, поскольку ситуация сама по себе достаточно смешна.<sup>201</sup> Замечу лишь, что начальная сцена *«Мира»* на тринадцать стихов длиннее: навозный жук и его кормление предоставили поэту намного

<sup>201</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 267–268.

больше материала для шуток, чем ситуация, которую мы встречаем в начале «*Птиц*».

### Экспозиция (30–208)

В «*Птицах*», как и в «*Мире*», существует два *плана*. Первый *план* придуман до начала сценического действия, и пьеса начинается в тот момент, когда герои занимаются его реализацией. Его содержание следует коротко изложить зрителям. Вторым *планом*, который является основным, разрабатывается на протяжении пролога после того, как герои получают новую информацию. В отличие от экспозиций, в которых доработка *плана* заключается лишь в замене исполнителя («*Облака*», «*Фесмофориазусы*») или уточнении деталей («*Лягушки*»), в «*Мире*» и в «*Птицах*» новый *план* приходится придумывать практически заново. Это становится возможно постольку, поскольку герои прибывают в новое место, где получают новые сведения. Заметим, что перемещение героев в пространстве для разработки основного *плана* встречается только в двух комедиях — «*Мире*» и «*Птицах*».

Как и в «*Мире*», экспозиция оказывается весьма длинной и включает в себя несколько частей, каждая из которых представляется разными способами. В «*Птицах*» нет двух «прологов», соединённых в один, но экспозиционная часть удивительно растянута. Часть экспозиционной информации содержится в конце начальной сцены (13–15, о том, что герои идут к Терее), затем в виде обращённой к зрителям речи (30–48, изложение *проблемы* и *предварительного плана*), потом в диалоге при встрече с Удодом (113–122, изложение *предварительного плана* с подробностями о том, какая роль отведена Удоду), и, наконец, в виде изложения основного *плана* по устройству птичьего города (162–197). Это растягивает экспозицию почти на 180 стихов, в которых сюжетно важная информация чередуется с развлекательными сценами: «сценой с привратником», обсуждением внешнего вида Удода и последовательным отвержением неподходящих для поселения городов под нелепыми причинами.

Как и во «*Всадниках*», «*Осах*» и «*Мире*», после начальной сцены экспозиция вводится через обращение к зрителям: ὄνδρες οἱ παρόντες ἐν λόγῳ (30), «о мужи,

присутствующие при этой речи...». Однако изложение всех необходимых сведений происходит дважды, что больше напоминает структуру экспозиции «Фесмофориазус».

В этой короткой экспозиции излагаются *проблема*, с которой столкнулись герои, и тот предварительный *план*, который они уже реализовывают. *Проблема* излагается витиевато: в противоположность Саку, который хочет стать гражданином (31–32), герои по собственной воле — несмотря на то, что происходят из хороших семей (33–34) — покинули Афины (35); они не испытывают ненависти к городу (36), считая его великим и процветающим (37), дающим всем равные свободы (38<sup>202</sup>). Проблема заключается в раздражающих согражданах: если цикады стрекочут (ᾄδουσι) всего месяц или два (39), то афиняне в судах щебечут (ᾄδουσι) всю жизнь (41). Таким образом, *проблема* заключается в невыносимости жизни среди афинян, склонных к сутяжничеству (ещё раз эта мысль будет выражена в ст. 109–110).

Способ решить эту *проблему* заключается в переселении в другой город: в этом и заключается *план*, найти спокойное, лишённое забот место (44), где можно поселиться (45). Как зрители уже знают, герои купили птиц у торговца, который утверждал, что птицы приведут к Терее, удоу, некогда бывшему человеком. Его роль в *плане* заключается в следующем: поскольку он, будучи птицей, много летал и видел много разных городов, герои хотят у него узнать, видел ли он где-либо подходящий город (48).

Уже в этой части экспозиции появляются характерные слова, подходящие для описания птиц, которые намекают на дальнейшую судьбу героев: οὐ σοβοῦντος οὐδέενος, «никто не вспугнул», как вспугивают птиц (34); ἀνεπτόμεθ' ... ἀμφοῖν τοῖν πόδοῖν, «улетели ... на двух ногах» (35), вместо «на двух крыльях» (Σ ad. Av. 35; Sud. α 1793).

После изложения *проблемы* и *плана* герои обращают внимание на то, что птицы на что-то указывают (49–51), поэтому они решают устроить шум, чтобы обнаружить птиц (52–60). Это приводит к появлению Слуги Удода, что начинает

<sup>202</sup> См. с комм. Aristophanes. Birds / ed. by N. Dunbar. — P. 118.



«сцену с привратником» (60–84): как и в «*Фесмофориазусах*», герои сначала беседуют со слугой, который воспроизводит черты хозяина (в данном случае, слуга также является птицей), а уже потом появляется сам хозяин.

Беседа со Слугой даёт множество поводов для юмористического обсуждения внешнего вида птиц (65–68), потребности птиц в слугах (69–75) и, как следствие, пищевых привычек Удоды (76–79, 82). Герои просят Слугу позвать хозяина, на что тот отвечает, что тот спит, наевшись (81–82), но после повторной просьбы (83) соглашается, отмечая, впрочем, что тот будет огорчён (84). После этого Слуга уходит, и только в этот момент герои замечают, что они оба, увидев страшный облик Слуги, отпустили своих птиц (85–91). Эта короткая сценка, вероятно, призвана дать возможность триагонисту сменить костюм Слуги на костюм Удоды<sup>203</sup>.

После «сцены с привратником» естественно следует беседа с хозяином — то есть Удодом (92–161). После его появления (91–92) следует сцена знакомства. Сначала обсуждается внешний вид Удоды (93–106), затем Удод расспрашивает гостей о том, кто они (107–111) и по какой нужде пришли (112–122). Хотя зрители осведомлены о намерении героев, Удод о них ничего не знает, и Аристофан вынужден снова изложить экспозицию. Поэт старается не повторять ничего из того, что было сказано ранее, но добавляет новые детали: объясняется, почему именно Удод может дать хороший совет (114–120), и излагается содержание просьбы: указать город, «богатый шерстью» (121), то есть комфортный, как если бы человек завернулся в мягкий шерстяной плащ (122).

Далее следует диалог, в котором исследуются желаемые характеристики идеального города, чтобы он был «более подходящим для нас» (πρὸσφορῶτέραν ὄψιν, 124). Диалог, по большому счёту, является последовательностью шуток, не имеющих принципиального значения для развития сюжета. Сначала Удод предлагает город, управляемый аристократией, но он не подходит (123–126). После этого один из героев описывает город, в котором самым большим делом было бы приглашение на свадебный пир, которое нельзя не принять (128–134), а второй — такой город, где отцы бранили бы не за оказывание знаков внимания их сыновьям,

<sup>203</sup> Aristophanes. *Birds* / ed. by N. Dunbar. — P. 124.

а за то, что никаких знаков внимания оказано не было (137–142). Как отмечает Данбар, обе фантазии изображают фантастический мир, свободный от социальных обязанностей и ограничений реального мира<sup>204</sup>. После этого Удод предлагает три конкретных города, каждый из которых не подходит героям (144–154).

Наконец, Удоду спрашивают о том, какова жизнь среди птиц (155–161), и это дарит вдохновение Писфетеру<sup>205</sup> для изобретения нового *плана*.

Писфетер заявляет, что придумал новый *план* (βούλευμα, 162). Сначала он утверждает, что птица — существо непостоянное, летающее с места на место (165–170), а это является непочётным (ἄτιμον, 166). Главная мысль *нового плана* выражается в ст. 172: οἰκίσατε μίαν πόλιν, «устройте единый город» (172). Удод задаёт вопрос (173), который побуждает Писфетера изложить *детали* нового *плана*.

Сначала Писфетер представляет место, где птицы могут устроить город (175–184). Затем он говорит о том, какую власть смогут обрести птицы и над людьми, и над богами (185–186), поскольку, завладев воздухом, смогут требовать с богов плату за право прохода (187–193). Удод хвалит задумку (194–195) и готов принять участие в осуществлении *плана* (196), «если согласятся и остальные птицы» (εἰ ξυνδοκοίη τοῖσιν ἄλλοις ὀρνέοις, 197). Писфетер уточняет, кто расскажет им суть дела (τὸ πρᾶγμα) (198), а также то, сможет ли Удод позвать птиц на собрание (201). Удод отвечает утвердительно, поэтому Писфетер адресует ему просьбу поскорее приступить к делу.

*Предварительный план* героев — найти город, в который можно переселиться — терпит неудачу, поскольку не существует идеального города, в котором они могли бы быть счастливы. Поэтому *план* требует изменения: получив новую информацию о том, как живут птицы, Писфетер придумывает новый *план*, подразумевающий создание нового города. В ст. 186 появляется намёк на дальнейшее развитие сюжета комедии, заключающееся в противостоянии между птицами и олимпийцами.

<sup>204</sup> Aristophanes. Birds / ed. by N. Dunbar. — P. 133.

<sup>205</sup> Клосс полагает целесообразным считать Эвельпида главным героем первой части пролога, а Писфетера как автора и исполнителя *плана* по созданию птичьего города (Kloss, G. Erscheinungsformen... — S. 256)

## Реализация (209–266)

Сразу после этого Удод начинает подготовку к песне, с помощью которой призовет птиц (то есть хор). Песня Удода — это реализация *плана* или представление хора? Называние роли хора и адресованное ему приглашение прийти — характерная черта именно последней части пролога, представления хора. Схожим образом в «Облаках» Стрепсиад призывает Облака с помощью молитвы. Но ни в одной комедии мы не встречаем столь длинного (54 стиха) представления хора, тем более что в «Птицах» также присутствует индивидуальное представление некоторых хоревтов (см. ниже). Кроме того, собрание и получение согласия<sup>206</sup> птиц — это первый этап реализации придуманного *плана*.

Призыв птиц в рассматриваемой комедии представлен монологом, который делится на две части. Между ними присутствует короткая диалогическая вставка, оживляющая слишком длинный монолог.

I. Ст. 209–222 — обращение Удода к своей супруге Прокне, соловью, анапестическими метрами.

II. Ст. 223–226 — диалог Писфетера и Эвельпида, ямбические триметры.

III Ст. 227–262 — монолог, исполняемый Удодом; лирические метры меняются в зависимости от вида птиц, к которому Удод обращается<sup>207</sup>.

Несмотря на вполне определённую функцию этого фрагмента — приглашение, адресованное хору, присоединиться к действию — его содержание в малой степени способствует развитию сюжета. Клосс полагает, что его функция в первую очередь развлекательная<sup>208</sup>, что соответствует ключевой задаче сцены реализации. Данбар замечает, что это один из нескольких приёмов, с помощью которых Аристофан откладывает прибытие хора<sup>209</sup>.

Песня Удода завершается сетованиями Писфетера и Эвельпида на то, что ни одна птица не прибыла (263), и что усилия Удода были напрасны (265–266). Однако

<sup>206</sup> Убеждение в сцене реализации присутствует во «Всадниках» и «Богатстве», однако в «Птицах» оно происходит уже не в прологе, поскольку тот, кого следует убедить, — это не один персонаж-исполнитель *плана*, а хор целиком.

<sup>207</sup> Aristophanes. *Birds* / ed. by N. Dunbar. — P. 150.

<sup>208</sup> Kloss, G. *Erscheinungsformen...* — S. 272.

<sup>209</sup> Aristophanes. *Birds* / ed. by N. Dunbar. — P. 151.

Аристофан пользуется эффектом неожиданности: сразу после этих фраз, в ст. 267, появляется первый хоревт в птичьем костюме.

### Представление хора (268–309)

Проблема разграничения между прологом и пародом в этой комедии была рассмотрена в первой главе. Уникальное устройство «*Птиц*» и то внимание, которое поэт уделяет конкретным видам птиц в этой части, усложняет решение обозначенной проблемы, поскольку у нас нет параллельных мест из других комедий.

Я полагаю, что индивидуальное представление хоревтов выполняет в «*Птицах*» ту же функцию, что и стихи, представляющие хор, в других комедиях. Например, в «*Мире*» Тригей также перечисляет группы греков, которые составляют хор (*Рах* 296–297), пусть и делает это лаконично. В других комедиях — во «*Всадниках*», «*Осах*» и «*Лисистрате*» — корифеи называют некоторых хоревтов по именам, и это предшествует хоровым песням и пляске. Последовательный выход хоревтов, сопровождаемый шутками, напоминает скорее прибытие женщин в прологах «*Лисистраты*» и «*Экклезиазус*», происходящее после начальных сцен. Возможно, в «*Птицах*» мы впервые встречаем приём, которые Аристофан позднее приспособит для другой части пролога, сочтя его эффективным для развлечения зрителей.

До ст. 293 включительно четыре хоревта появляются по одному, однако после этого действие ускоряется и, как мы понимаем из текста, появляется сразу много птиц — пока к ст. 309 весь хор не оказывается на оркестре.

### Вывод

На основании проведённого анализа структуру пролога «*Птиц*» можно представить следующим образом:

1–29	начальная сцена
30–208	длинная экспозиция

209–266	реализация
267–309	индивидуальное представление хоревтов

В прологе «*Птиц*» обнаруживается четырёхчастная структура, соответствующая предложенной теоретической модели. Однако обратим внимание на то, как меняется устройство экспозиции. Переход от диалогической начальной сцены к монологической экспозиционной части — это характерная черта ранних комедий, а именно «*Всадников*», «*Ос*» и «*Мира*». Во всех случаях переход маркирован нарушением сценической иллюзии: обращением к зрителям или их упоминанием. Однако если в ранних комедиях экспозиция была либо монолитной (то есть два ключевых аспекта экспозиции — *проблема* и *план* — сообщались подряд) либо двухчастной (*проблема* и *план* сообщались отдельно), в «*Птицах*» мы видим, как экспозиция делится на большее количество частей, и излагается постепенно, отчасти повторяясь (как в «*Фесмофориазусах*»). Длина экспозиции (более 170 стихов) в «*Птицах*» обуславливается тем, что сообщение сюжетно значимой информации перемежается со сценами и диалогами, единственная цель которых — развлечение зрителей.

Если во «*Всадниках*», «*Облаках*» или «*Осах*» изложение сюжетно значимой информации — пусть и в сопровождении шуток — происходило в рамках одной сцены, то в «*Птицах*» и далее в «*Лисистрате*» и «*Фесмофориазусах*» экспозиция выходит за рамки одной сцены, сюжетно значимая информация перестаёт быть строго сконцентрированной, и поэт встраивает её изложение в развитие сценического действия (будь то диалог, путешествие или собрание), смело чередуя с сугубо развлекательными фрагментами. При этом поэт, несомненно, сохраняет общую структуру пролога, но пользуется её гибкостью, чтобы подстроить под содержание и сюжетную логику комедии.

## 2.7 Лисистрата (1–253)

Исследователи выделяют следующую структуру пролога в «Лисистрате».

Ван Леувен<sup>210</sup>:

1–68	scena prima (Lysistrata, mox Calonica)
69–77	scena secunda (Lysistrata, Calonica, Myrrhina)
78–253	scena tertia (Lysistrata, Calonica, Myrrhina, Lampito)

Мазон<sup>211</sup>:

1–96	неожиданная и остроумная сцена (un tableau imprévu et piquant)
97–180	экспозиция в собственном смысле (la véritable exposition)
181–253	сцена присяги, которая начинает действие (la scène du serment qui engage l'action)

Родригес Альфахеме<sup>212</sup> выделяет 7 сцен, распадающиеся на три последовательности и совпадающие с тремя частями драматического действия (la parade, экспозиция и развитие действия). Итого сцен: 2 + 2 + 3, итого стихов: 64 + 107 + 69.

№ сцены	Стихи	
1	1–5	Лисистрата: появление
2	6–64	Калоника извиняется за опоздание

<sup>210</sup> Aristophanis Lysistrata / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1903. – P. 5–40.

<sup>211</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 111–112.

<sup>212</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 53–54.

3	65–77	прибытие Миррины
4	78–184	прибытие Лампито; планы Лисистраты
(5)	185– 198	не клянись на щите
(6)	199– 244	клятва
7	245– 253	Лампито уходит; женщины захватывают акрополь

Клосс<sup>213</sup>:

1–92	Лисистрата ждёт женщин; диалогическая экспозиционная часть (21–53); Лисистрата объясняет, что женщины должны принести мир в Грецию (проблема), используя искусство обольщения (детали реализации)
93–253	женщины полностью собраны; даётся дальнейшее краткое изложение проблемы (97–110); изложение и обсуждение основного плана (111–172); первая формулировка μηχανή в 124; краткое изложение дополнительного плана по захвату Акрополя (173–180); клятва (181–239); реализация дополнительного плана (240–253).

Хендерсон<sup>214</sup>:

1–64	диалог Лисистраты и Калоники
------	------------------------------

<sup>213</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 247–248.

<sup>214</sup> Aristophanes. Lysistrata / ed. by J. Henderson. – Oxford: Clarendon Press, 1987. – P. 65, 75, 91, 96.

65–180	Лисистрата раскрывает план
181–239	заговорщицы приносят клятву
240–253	старые женщины занимают акрополь

Перузино<sup>215</sup> выделяет части в соответствии с говорящими персонажами:

1–5	монолог Лисистраты
6–68	Лисистрата и Калоника
69–77	Лисистрата, Калоника, Миррина
78–246	Лисистрата, Калоника, Миррина, Лампито, а также массовка, состоящая из группы беотиянок (86–89) и коринфянок (90–2), а также “заложниц” (244), спартанок, которых Лисистрата поведёт на акрополь
247–253	Лисистрата, Калоника, Миррина (или только Лисистрата и Калоника)

Это первая из трёх «женских комедий» Аристофана, которые дошли до нас. «Женские» комедии объединены не общей темой, которая поднимается в каждой из них, но скорее тем, какие именно шутки и комедийные топосы в них преобладают — поскольку женщины определяют динамику сюжета во всех трёх комедиях, шутки о них составляют значительную долю всех трёх пьес. Рассмотрим структуру пролога «*Лисистраты*», чтобы определить, обнаруживает ли он какие-либо особенности в своей структуре.

#### Начальная сцена (1–20)

Начальная сцена «*Лисистраты*» может быть понята лишь в более широком контексте «женских комедий» Аристофана. Подспудно, кажется, в них слышна

<sup>215</sup> Aristofane. *Lisistrata* / ed. by F. Perusino. – Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2020. – P. 154.



мысль о неспособности женщин успешно действовать в политическом измерении: в «*Лисистрате*» они настолько не организованы, что не могут прийти вовремя на встречу (1–5), от которой зависит благо не только полиса, но и всей Эллады, а затем оказываются не готовы отказаться от собственного удовольствия для общего блага; в «*Фесмофориазусах*» женщины обсуждают довольно незначительный повод (порочащую клевету Еврипида и наказание), противоречащий строгой процессуальной форме собрания; в «*Экклесиазусах*» женщинам требуется репетиция речей, в которых они постоянно совершают ошибки, а проводимые реформы утопичны, гротескны и, конечно, невозможны в мире рационально мыслящих мужчин.

Таким образом, в «женских комедиях» Аристофана, когда женщины выходят в пространство политического, значительная доля юмора построена на непригодности женщин для такого рода дел. Женские собрания и обсуждения полны неуклюжести и ошибок, женщины не могут избавиться от груза семейного и домашнего, они не могут отказаться от своих низменных, чувственных привычек ради высокой цели.

Комедия начинается с небольшого монолога (1–5) Лисистраты — ключевой фигуры всей комедии, которая инициирует заговор женщин ради устройства мира между Афинами и Спартой. Чуть позже, во время произнесения пятого стиха (ἦ δ' ἐξέρχεται, «...вот подходит»), на оркестре появляется вторая женщина — Калоника, и начинается диалог.

Начальная сцена содержит набор шуток о женской природе, и тон задаёт в первых стихах сама Лисистрата (имя героини неизвестно до ст. 6). Этот монолог героини как будто продолжает монолог, начатый за кулисами, и итальянские издатели обратили внимание, что этот приём впервые засвидетельствован именно в «*Лисистрате*» — и в дальнейшем он будет распространён в новой комедии<sup>216</sup>.

1 ἀλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,

2 ἢ 'ς Πανός ἢ 'πὶ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος,

<sup>216</sup> Aristofane. *Lisistrata* / ed. by F. Perusino. — P. 155.

3 οὐδ' ἄν διελθεῖν ἦν ἄν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.

4 νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή·

А если бы их на Вакханалии кто-нибудь позвал,  
Или к Пану, или в Колиаду на праздник Генетиллиды,  
То невозможно было бы протиснуться из-за тимпанов.  
Нынче же ни одной женщины здесь на месте нет...

Лисистрата недовольна тем, что в случае, если бы был праздник с выпивкой, женщины пришли бы вовремя (1–4) — но на встречу, которая назначена теперь, женщины вовремя не явились. Как станет ясно чуть позже, Лисистрата созвала женщин для обсуждения «значительного дела» (οὐ περὶ φαύλου πράγματος, 14), но они «спят и не приходят» (εὐδουσι κοῦχ ἤκουσιν, 15). Дальнейшее раскрытие комического топоса предлагает Калоника: как же женщины могли прийти вовремя, если они заняты делами по хозяйству?

15 Κα. ἀλλ', ὦ φιλότατη,  
16 ἤξουσι χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος.  
17 ἡ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν,  
18 ἡ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἡ δὲ παιδίον  
19 κατέκλινεν, ἡ δ' ἔλουσεν, ἡ δ' ἐψώμισεν.

Κα. Но, дорогая, они  
Придут; ты же знаешь, тяжёл выход женский.  
Дело в том, что одна из нас вокруг мужа хлопотала,  
Другая будила слугу, ещё одна ребёнку  
Уложила, другая искупала, ещё одна покормила с ложечки.

Соммерстин интерпретирует контекст следующим образом: женщины с готовностью хватаются за любой повод, чтобы избежать домашних обязанностей,

но когда речь идёт о серьёзном деле, то они не готовы бросить свои домашние обязанности по первому зову.<sup>217</sup> Такая интерпретация кажется мне поверхностной и не объясняющей юмор начальной сцены в полной мере.

Женщины обременены домашними делами, среди которых в рассматриваемом фрагменте упомянуты следующие: хлопоты вокруг мужа, надзор над рабами и уход за детьми. Социальная роль женщины чётко определена и ограничена сферой частного и семейного. Выход женщины в область публичного и политического — это нарушение порядка, который воспринимался и Аристофаном, и зрителями как естественный и непоколебимый. В «*Экклезиазусах*» мы видим полную инверсию социального порядка, но в «*Лисистрате*» — это всего лишь выход за его рамки. Женщина остаётся женщиной до тех пор, пока она выполняет свои функции по ведению домашнего хозяйства и исполнению супружеских обязанностей, поэтому странно требовать от женщин, чтобы они ставили общественное выше частного — но именно такое требование к ним предъявляет Лисистрата, и на этом противоречии основан юмор.

Женская нерасторопность, проистекающая из присущей женщинам лени, а также распушенность и любовь к развлечениям — это комедийные топосы, смешные сами по себе, но по-настоящему смешно становится тогда, когда Лисистрата «глядит сердито» (σκυθρωπιάζει, 7) и «хмурит брови» (τοξοποιεῖν τὰς ὀφρῦς, 8), ожидая, что женская природа вдруг изменится и женщины перестанут быть женщинами — это создаёт комический эффект. Странные ожидания Лисистраты вызывают недоумение у Калоники, побуждая её перечислить, что именно могло задержать женщин — так, как будто Лисистрата сама, будучи женщиной, не знает ничего из этого.

Здесь обнаруживается ещё одна важная функция начальной сцены: Аристофану удаётся менее чем за 20 стихов противопоставить Лисистрату остальным женщинам (она даже сближается с Пробулом — мужчиной, которые в дальнейшем будет критиковать женщин<sup>218</sup>), показать, что ей не свойственны пороки, которые

<sup>217</sup> Aristophanes. *Lysistrata* / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1990. – P. 155–156.

<sup>218</sup> Aristofane. *Lisistrata* / ed. by F. Perusino. – P. 154.

неизменно присущи другим женщинам, и что именно поэтому она может успешно реализовать задуманное «большое дело». Лисистрата как будто бы совершенно свободна от домашних забот, ни разу она не упоминает о муже или детях<sup>219</sup>. Именно она придумывает *план*, включающий воздержание от секса, и в отличие от других женщин, для которых это кажется неприемлемым (125–127), кажется совершенно свободной от сладострастия. Это позволяет Лорен Тааффе считать Лисистрату репрезентацией Афины<sup>220</sup>. Таким образом, организация женщин для осуществления замысла под силу только такому персонажу, который лишён женской социальной роли (жена, мать, хозяйка) и женских пороков.

Женская нерасторопность послужит предметом для шуток также в «*Экклесиазусах*» (Есс. 43–45 и далее), однако там женщин задержали мужа, по разным причинам не заснувшие вовремя. Соммерстин предполагает, что *χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος* (16) может иметь смысл не «выход труден для женщины», а «как только женщина выходит из дома, это приводит к проблемам»<sup>221</sup>. Возможно, предполагает он, Калоника находит новое применение для старой пословицы, и это значение контекстуально вполне уместно в этой комедии: как только женщины покинут дома, чтобы прийти на встречу с Лисистратой, это приведёт к серьёзным проблемам для мужчин. Эта интерпретация ничем не подкреплена: Калоника объясняет свою мысль далее, и она заключается именно в том, что женщинам трудно выйти из дома. Далее в прологе мы также не слышим никаких шуток, которые могли бы обыграть предложенное Соммерстином понимание, поэтому я не считаю, что это верное наблюдение.

### Экспозиция (21–180)

Начальная сцена призвана заинтересовать зрителя, но его нельзя слишком долго держать в неведении. Калоника адресует Лисистрате вопрос, ровно тот, который волнует аудиторию, что и знаменует переход к экспозиции:

<sup>219</sup> Taaffe, L. K. *Aristophanes and Women*. – London: Routledge, 1993. – P. 61.

<sup>220</sup> *Ibid.* P. 62.

<sup>221</sup> Aristophanes. *Lysistrata* / ed. by A. H. Sommerstein. – P. 156.

21 Κα. τί δ' ἐστίν, ὦ φίλη Λυσιστράτη,  
 22 ἐφ' ὃ τι ποθ' ἡμᾶς τὰς γυναῖκας συγκαλεῖς;  
 23 τί τὸ πρᾶγμα; Πηλίκον τι;

Κα. Что это за дело, о милая Лисистрата,  
 Для которого ты нас, женщин, созываешь?  
 Что за дело? Сколь великое?

Суть *плана*, придуманного Лисистратой, является главной интригой пролога, поэтому Аристофан вводит сюжетно значимую информацию последовательно, небольшими фрагментами, чередуя её с многочисленными шутками. Главная характеристика этой экспозиции — это стремление поэта как можно дольше сохранять интригу, предлагая зрителям множество намёков, но откладывая полное раскрытие сути *плана* как можно дольше.

Важно обратить внимание на то, что *план* придуман до начала пьесы, и он не подвергнется никаким изменениям на протяжении пролога (и комедии вообще). Для Клосса важно, что «*Лисистрата*» — это первая из сохранившихся комедий, в которой Аристофан обходится без *предварительного плана*, и это существенное отличие от более ранних комедий.<sup>222</sup> Впрочем, в «*Лисистрате*» обнаруживается *дополнительный план*<sup>223</sup>: старые женщины должны захватить акрополь, и об это станет известно только в конце экспозиционной части (ст. 173–180).

В ст. 23 постулируется важность задуманного. Калоника спрашивает: что за дело, ради которого Лисистрата созвала женщин, сколь оно велико? Лисистрата отвечает: дело большое (μέγα). Далее героиня рассказывает о том, как именно она придумала πρᾶγμα (26–27). Хендерсон отмечает, что это подчёркивает контраст между тем, сколько усилий потратила Лисистрата, и ленью и безразличием остальных женщин.<sup>224</sup> Бессонной ночью решение своей *проблемы* находит также Стрепсиад в «*Облаках*».

<sup>222</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 257.

<sup>223</sup> Ibid. S. 258.

<sup>224</sup> Aristophanes. Lysistrata / ed. by J. Henderson. – P. 71.

В ст. 29–41 приоткрывается *проблема*, которая требует решения. Ключевая фраза: «спасение всей Эллады в женщинах» (ὄλης τῆς Ἑλλάδος ἐν ταῖς γυναῖξιν ἐστὶν ἡ σωτηρία, 29–30), кроме того, требуется объединить не только афинянок, но и беотиянок, и даже спартанок (40).

В ст. 46–48 делаются первые намёки на то, в чём именно будет заключаться *план*. В ответ на возражение Калоники Лисистрата сообщает, что спасению Эллады послужат именно «крокоточки, ароматные масла, ботиночки и прозрачные воловичные хитончики» (τὰ κροκωτίδια καὶ τὰ μύρα καὶ περιβαρίδες χῆγγουσα καὶ τὰ διαφανῆ χιτῶνια, 47–48). В отличие от «*Экклесиазус*», где женщины мотивируют свою способность добиться благополучия полиса своими навыками хозяйствования и материнскими качествами, здесь способ достижения цели — это красота и сексуальность, которые подчёркиваются соответствующей одеждой.

Далее в ст. 49–53 — новые подробности о *проблеме*, более ясно выраженные. Поскольку спасение Эллады заключается в том, что τῶν νῦν μηδένας ἀνδρῶν ἐπ' ἀλλήλοισιν αἴρεσθαι δόρυ ... μηδ' ἀσπίδα λαβεῖν ... μηδὲ ξιφίδιον (49–53) «из мужчин теперь никто не поднимет друг против друга копье... и не возьмёт ни щита... ни маленького мечика» — то есть, как понимает зритель, речь идёт об установлении долгожданного мира, — значит, Лисистрату беспокоит продолжающаяся война.

В первой части экспозиции Аристофан обозначил конечную цель, которую преследует Лисистрата, и набор *инструментов* её достижения (но ещё не *план*), которые, как кажется, по своей сути противоположны друг другу. Цель — спасение Эллады — лежит в области публичного и политического, то есть мужского, а инструмент — область женского и сексуального, использовать же инструмент, очевидно, будут сами женщины. Сочетание несочетаемого увеличивает градус создаваемой интриги — и ровно в этот момент Аристофан прерывается на то, чтобы поприветствовать входящих женщин и использовать весь набор шуток, уместных в этой ситуации.

Лисистрата вновь возвращается к заботе, волновавшей её в самом начале комедии: Ἄρ' οὐ παρεῖναι τὰς γυναῖκας δῆτ' ἐχρήν; (54) «Разве не должны были

женщины уже быть здесь, в самом деле?». Последующая сцена содержит два каталога, в которых женщины перечисляются как коллективно, так и персонально.

Первый каталог (56–64) включает перечисление отсутствующих: 1) афинянки (Ἀττικάς), которым присуще всё делать поздно (ἄπαντα δρώσας τοῦ δέοντος ὕστερον, 57); 2) паралки-поморки (Παράλων οὐδεμία γυνή, 58, «из паралок ни одной женщины»); 3) саламиянки ([οὐδεμία γυνή] οὐδ' ἐκ Σαλαμῖνος, 59, «[ни одной] из Саламина»); 4) жёны ахарнян (τὰς Ἀχαρνέων γυναῖκας), в их числе жена Феогена (ἡ ... Θεογένους), которая упоминается не для насмешки над ней самой, но над её мужем.

В стихах 65–66 констатируется появление двух групп женщин: αἶδε ... προσέρχονται τινες (65), «вот подходят некоторые», и далее αὗται δ' ἕτεροι χωροῦσιν τινες, «и вот идут другие» (66). Точно установить количество женщин, составляющих массовку для пролога, не представляется возможным.

Второй каталог совмещён с приветствием пришедших женщин. Среди них: 1) женщины из Анагира (Ἀναγυρουντόθεν, 67), к которым относится Миррина, с которой ведётся диалог в ст. 69–73; 2) ожидание женщин от беотийцев и пелопоннесцев (ст. 75), в ответ на это выходят Лампито (первая реплика в ст. 81), молчаливая беотиянка (её присутствие на сцене раскрывается в ст. 85) и молчаливая коринфянка (присутствие раскрывается в ст. 91)

Похожая сцена прибытия женщин присутствует также в «Экклесиазусах». Ключевое отличие заключается в том, что в «Экклесиазусах» она следует сразу за начальной сценой, а здесь, в «Лисистрате», она помещается внутри экспозиции, разделяя её на две части и поддерживая интригу вокруг замысла Лисистраты.

После того, как женщины собрались, спартанка Лампито задаёт вопрос:

93 Λα. τίς δ' αὖ συναλίαξε<sup>225</sup> τόνδε τὸν στόλον

94 τὸν τᾶν γυναικῶν;

<sup>225</sup> Хендерсон обращает внимание, что Лампито использует слово συναλίαξε, которое относится к миру мужской политики. (Aristophanes. *Lysistrata* / ed. by J. Henderson. – P. 79.)

Λα. И кто же собрал эту вот армию  
Женщин?

В ст. 99–110 происходит раскрытие *мотивировки*. Необходимость закончить войну проистекает не из заботы женщин об общественном благе, а из заботы, характерной для комических женщин: они охочи до любовных утех, но если мужья долгое время (пять и семь месяцев) отсутствует, если не осталось даже любовника (107), даже кожного фаллоса для самоудовлетворения (109–110) — то ситуация ужасная, и пора предпринимать какие-то действия. Обращает на себя внимание устройство этого пассажа: Лисистрата говорит, что у каждой женщины муж далеко от дома, и затем Калоника, Миррина и Лампито (в порядке их появления на сцене) подтверждают это.

В ст. 111–118 Лисистрата прежде, чем изложить суть *плана*, добивается от женщин предварительного согласия на его воплощение (так же сделал Стрепсиад в «Облаках»). Этот пассаж построен по той же схеме, что и предыдущий: Лисистрата спрашивает, готовы ли женщины вместе с ней прекратить войну с помощью уловки, и три её соратницы последовательно дают согласие. Надо отметить, что лишь Калоника и зрители осведомлены о том, что цель будет достигнута с помощью женской красоты: зрители видели, что Калоника уже настроилась на то, чтобы покрасить крокот (51), надеть кимберийский наряд (52) и купить туфельки (53). Здесь мы видим финальное наращивание интриги перед раскрытием сути придуманного *плана*.

И, наконец, кульминационные ст. 120–124, происходит раскрытие *плана*. Фраза Лисистраты дополнительно прерывается двумя репликами Калоники (122) и Миррины (123), пока, наконец, не звучит кульминационное раскрытие сути *плана*: ἀφεκτέα τοίνυν ἔστιν ἡμῖν τοῦ μέλους (124), «Следует нам воздержаться от члена».

За раскрытием *плана* следует первая эмоциональная реакция — неприятие предложенного решения (125–145). Калоника и Миррина решительно отказываются реализовывать предложенный *план*, и Аристофан показывает это гиперболизовано и в соответствии со стереотипным образом женщины в



комедии. Лисистрата описывает словесно реакцию женщин, делая это в ярком паратрагическом стиле:

125 τί μοι μεταστρέφεσθε; ποῖ βαδίζετε;

126 αὐται, τί μοι μυᾶτε κἀνανεύετε;

127 τί χρῶς τέτραπται; τί δάκρυον κατεῖβεται;

Почему отворачиваетесь? Куда идёте?

Эй вы, отчего морщитесь и качаете головами?

Почему изменился цвет лица? Отчего катится слеза?

Лисистрата ругается на них, называя женщин *παγκατάλυγον θῆμέτερον ἅπαν γένος* (137), «во всяком отношении похотливейшим родом». Только Лампито соглашается, что можно сделать это ради мира, но это очень трудно для женщин. Поддержка Лампито заслуживает похвалы от Лисистраты: ᾧ φιλότατη σὺ καὶ μόνη τούτων γυνή (145), «Дражайшая, ты единственная из них — женщина!» На самом деле, Лампито как раз в меньшей степени женщина, как и сама Лисистрата, поскольку лишена стереотипных комедийных женских черт. Сама фраза такого рода могла бы быть адресована мужчине<sup>226</sup>, и юмор построен на инверсии привычного.

После того, как *план* в целом принят, приходит время обсуждения *деталей* (146–156). Миррина спрашивает у Лисистраты, μᾶλλον ἂν διὰ τουτοῦ γένοιτ' ἂν εἰρήνη; (147–148), «Разве скорее благодаря этому настанет мир?» Это вынуждает Лисистрату рассказать суть *плана*: женщины должны нарядиться, сделать эпиляцию, и тем самым привести мужей в возбуждение, но не допустить их до удовлетворения желания — и это заставит их заключить мир. Лампито добавляет яркую иллюстрацию к тому, что этот *план* обязательно сработает, как это сработало с Менелаем, увидевшим груди Елены и выронившим меч (155–156).

В ст. 157–167 звучит первое возражение, которое заставляет Лисистрату рационализировать *план*, сделать его более правдоподобным. Калоника задаёт

<sup>226</sup> Sommerstein ad. 145; Aristofane. Lisistrata / ed. by F. Perusino. – P. 176.

уточняющие вопросы о том, что делать женщинам, если мужья захотят взять их силой. Это вполне рациональное возражение, которое могло возникнуть у зрителей, услышавших этот невероятный *план*, и Аристофан, высказав его в тексте комедии, как бы опережает любое зрительское недоумение. Ответ Лисистраты убеждает вопрошающую. Впечатлённая тем фактом, что две из четырёх женщин поддерживают *план*, она выражает согласие от своего имени и от имени второй женщины: εἴ τοι δοκεῖ σφῶν ταῦτα, χῆμῖν ξυνδοκεῖ (167), «Послушай-ка, если вы двое так решили, то и мы согласны».

В ст. 168–180 излагается второе возражение, которое становится поводом для раскрытия второй части *плана*. Второе возражение (точнее, группу возражений) высказывает Лампито, и в соответствии с её спартанским мировоззрением они касаются области военно-политической: не нарушат ли вероломные афиняне свежезаклучённый мир, не будет ли у них соблазн продолжить войну, пока «триеры имеют ноги и есть бездонное серебро» (πόδας κ' ἔχωντι τὰ τριήρεις, καὶ τὸ ῥύριον τῶ βυσσὸν ἦ, 173–174). Это служит поводом ввести сюжет о занятии акрополя, который будет преобладающим для эпиррематических частей комедии (254–705)<sup>227</sup>: в ответ на вопрос Лисистрата рассказывает о том, что акрополь будет занят «старейшими женщинами» (ταῖς πρεσβυτάταις), и это совершенно убеждает Лампито (180) в возможности успешной реализации *плана* и достижения мира.

Здесь завершается экспозиция. Её объём и нелинейность изложения обусловлены стремлением поэта как можно дольше сохранить интригу. *План* Лисистраты настолько невероятен, что единовременное раскрытие его может вызвать лишь недоумение. Аристофан работает более тонко: сначала возбуждает любопытство зрителя, показывая, что Лисистрата намерена собрать женщин для реализации большого замысла, причём реализовать задуманное она намерена совершенно «женским» способом, в тонких сорочках и туфельках. Длинная сцена с прибывающими женщинами, с одной стороны, усиливает интригу вокруг причины женского собрания, а с другой — несколько разряжает обстановку множеством непристойных шуток. К этому моменту зрители уже имеют некоторую симпатию к

<sup>227</sup> Aristophanes. *Lysistrata* / ed. by J. Henderson. – P. 87–90.

главным героиням. Ещё больше смеха и симпатии, вероятно, вызывает мотивировка, предшествующая раскрытию замысла, поскольку мотив женщин проистекает из их сладострастной природы. Завершение экспозиции невозможно без того, чтобы убедить всех скептиков — будь то персонажи или зрители — в том, что *план* может быть реализован. Довольно абсурдно требовать рационализации от решения, которое совершенно фантастично и невозможно, но чем серьёзнее герои Аристофана рассуждают о нём, тем более правдоподобным оно выглядит.

### Реализация (181–239)

После серьёзного обсуждения деталей *плана* следует сцена, которая, с одной стороны, снижает градус серьёзности и напоминает зрителям, что перед ним — комические женщины, любящие выпить, а с другой — становится отправной точкой для развития сюжета. Суть этой сцены заключается в принесении совместной клятвы, которая скрепляет женский заговор.

### Представление хора (240–253)

Финальная часть пролога смещает фокус внимания на захват акрополя, и секс-забастовка не упоминается вплоть до ст. 551–4.<sup>228</sup> Лампито (вероятно, будучи самой воинственной и, подобно часовому, чуткой) спрашивает: τίς ὠλολυγὰ; (240), «Что за крик?» Это сигнал, возвещающий, что пожилые женщины заняли акрополь, что Лисистрата и сообщает в ответ на вопрос Лампито (241–242). Таким образом происходит представление одного полухория (включается в действие вторым).

Финальная сцена представляет собой подготовку к пароду. Лисистрата даёт задание Лампито и перечисляет задачи, стоящие перед афинянками:

242 ἀλλ', ὦ Λαμπιτοῖ,  
 243 σὺ μὲν βάδιζε καὶ τὰ παρ' ὑμῖν εὖ τίθει,  
 244 τασδὶ δ' ὁμήρουσ καταλίφ' ἡμῖν ἐνθάδε·

<sup>228</sup> Aristofane. *Lisistrata* / ed. by F. Perusino. – P. 188.

245 ἡμεῖς δὲ ταῖς ἄλλαισι ταῖσιν ἐν πόλει  
 246 ξυνεμβάλωμεν εἰσιοῦσαι τοὺς μοχλοῦς.

Однако, о Лампито,  
 Ты иди и у своих хорошо устрой [дела],  
 А этих заложниц оставь здесь у нас.  
 А мы к остальным женщинам, которые в городе,  
 Давайте присоединимся в нападении, входя в качестве засовов.

Обращает на себя внимание выделение нескольких групп женщин. Первая состоит из одной Лампито. Вторая — это «заложницы», присутствующие на сцене немые женщины, на которых можно указать (τασδι, 244). Соммерстин указывает, что в эту группу входят не только прочие спартанские женщины (позже появляющиеся в ст. 1273), но также коринфянки и фиванки<sup>229</sup>. Наконец, третья группа — ἡμεῖς — мы, то есть афинянки, куда также входит Миррина<sup>230</sup>, вновь присоединяющаяся к действию в ст. 837.

После этого Миррина озвучивает ещё одно возражение: οὔκοῦν ἐφ' ἡμᾶς ξυμβοηθήσειν οἷεи τοὺς ἄνδρας εὐθύς; (247–248), «Разве не ожидаешь, что сбегутся против нас тотчас мужчины?» Это предвосхищает содержание парода и представляет первое полухорие. Лисистрата говорит, что они мало её беспокоят (ὀλίγον αὐτῶν μοι μέλει, 248). Эти стихи предвосхищают действие мужчин — точнее, стариков, составляющих первое полухорие, — поскольку они как раз сбегутся, чтобы отвоевать у женщин акрополь обратно. Таким образом, в прологе совершены все приготовления, и хор появляется в разгар действия.

### Вывод

В результате проведённого анализа структуру пролога «*Лисистраты*» можно представить следующим образом:

<sup>229</sup> Aristophanes. *Lysistrata* / ed. by A. H. Sommerstein. – P. 167.

<sup>230</sup> Aristofane. *Lisistrata* / ed. by F. Perusino. – P. 189.

1–20	начальная сцена, призванная удивить и заинтересовать зрителей, а также представить им Лисистрату, находящуюся в оппозиции к основной массе женщин
21–180	экспозиция, разделяемая на две части прибытием женщин (54–92)
181–239	реализация <i>плана</i> , заключающаяся в принятии присяги и закреплении заговора
240–253	ускорение действия перед появлением хора; представление обоих полухорей

Пролог «*Лисистраты*» имеет четырёхчастную структуру без заметных отклонений от предложенной теоретической модели. Как и в «*Птицах*», мы видим увеличенную экспозицию, в ходе которой сюжетно значимая информация излагается постепенно и фрагментарно. Сначала излагаются детали *плана* без раскрытия его сути, затем формулируется *проблема*, затем раскрывается суть *плана*, обсуждаются детали, препятствия, а также дополнительный *план*, без успешной реализации которого невозможно осуществление основного *плана*. Изложение сюжетно значимой информации прерывается динамичной сценой прибытия женщин, а также множеством развлекательных пассажей.

Композиция пролога основана на том, что Лисистрата собирает женщин и обращается к ним с предложением — одновременно это является экспозицией, разъясняющей зрителям содержание комедии. В отличие от «*Ахарнян*», где народное собрание определяет композицию пролога, но связано с экспозицией лишь опосредованно, в «*Лисистрате*» композиция и экспозиция теснейшим образом связаны, практически совпадая. Суть замысла Лисистраты, то есть её *план*, — это главная интрига пролога, которая разрешается практически ровно в середине пролога (ст. 124), что также подчёркивает тесную связь композиции и последовательности структурных элементов.

## 2.8 Фесмофориазусы (1–294)

Исследователи выделяют следующую структуру пролога в «Фесмофориазусах». Мазон<sup>231</sup>:

1–24	вступительная сцена с комическим диалогом
	экспозиция сложная и имеет несколько частей: 1) Еврипид сообщает, что пришёл в дом Агафона; 2) после ухода слуги раскрытие замысла полностью
	сцена действия — переодевание Мнесилоха <sup>232</sup> — смешивается с экспозицией

Ван Леувен<sup>233</sup>:

1–37	scena prima (Affinis Euripidis, Euripides)
39–70	scena secunda (Affinis, Euripides, Minister Agathonis)
71–94	scena tertia (Affinis, Euripides)
95–265	scena quarta (Affinis, Euripides, Agathon)
266–279	scena quinta (Affinis, Euripides)
279–294	scena sexta (Affinis solus)

Иригуэн<sup>234</sup>:

1–38	Диалог в ямбических триметрах
------	-------------------------------

<sup>231</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 126–128.

<sup>232</sup> Имя спутника Еврипида ни разу не упоминается в тексте. Мнесилох — это, предположительно, тесть Еврипида, и уже в античности этим именем наделили персонажа «Фесмофориазус». Я не думаю, что Аристофан был намерен вывести на сцене конкретного родственника Еврипида; для нужд сюжета было достаточно того, что он связан с Еврипидом свойством и старше его по возрасту. Я предпочитаю обозначать его как Свойственника, но в таблицах сохраняю тот вариант, который предпочитает каждый из исследователей.

<sup>233</sup> Aristophanis Thesmophoriazusaе / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1904. – P. 5–49

<sup>234</sup> Irigoin, J. Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane. – P. 27–28.

39–62	Анапестическая система
63–100	Диалог в ямбах
101–129	Песнь Агафона, лирическая стилизация: два равных периода (ст. 101–110 и 120–129) из десяти колонов, обрамляющих несколько более короткий период (ст. 111–119) из девяти колонов.
130–294	После 136 стихов диалога уходит Агафон на энциклеме (ст. 265), Еврипид уходит после первого полустипхия ст. 279, после чего появляется Родственник, переодетый женщиной.

Родригес Альфахеме<sup>235</sup> выделяет 6 сцен, распадающиеся на три последовательности и совпадающие с тремя частями драматического действия (la parade, экспозиция и развитие действия). Итого сцен: 1 + 2 + 3, итого стихов: 38 + 54 + 199.

№ сцены	Стихи	
1	1–38	прибытие к Агафону
2	39–70	входит слуга Агафона
3	71–95	план Еврипида
4	95–265	выходит Агафон; маскировка
5	266–279	Еврипид покидает сцену
6	280–294	Мнесилох покидает сцену

Клосс<sup>236</sup>:

<sup>235</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 52–53.

<sup>236</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 248–249.

1–70	комическая прелюдия в виде диалога, без явного намёка на проблему или план её решения
71–94	экспозиционная часть
95–175	диалогическая сцена, в которой обсуждается внешность Агафона и поэтика, никакого развития сюжета
176–209	Еврипид излагает Агафону свой план, Агафон отказывается
209–294	составление и подготовка основного плана

Комедия *«Фесмофориазусы»* была поставлена в том же году, что и *«Лисистрата»* (411 г. до н. э.). Рассмотрим структуру этого пролога.

#### Начальная сцена (1–24)

Комедия начинается со сцены, в которой задействованы два персонажа. Они куда-то идут — схожим образом начинаются также *«Птицы»*, *«Лягушки»* и *«Богатство»*. Один из персонажей, идентифицируемый как Еврипид уже в ст. 4, ведёт своего свойственника (о родственных узах, связывающих персонажей, станет известно только в ст. 74) в неизвестном направлении. Как и в *«Богатстве»*, второй персонаж, занимающий подчинённую позицию относительно первого, не осведомлён о том, что происходит, и комически требует разъяснений об этом.

Первые 4 стиха позволяют поэту изложить существующее противоречие, создать интригу. После ряда жалоб (1–3) Свойственник сообщает два важных факта: герои идут куда-то в конкретное, но неизвестное место (4 ποῖ μ' ἄγεις, «куда ведёшь меня»), и второй персонаж — это Еврипид (4). Как и в *«Осах»*, в первых стихах упоминаются сюжетно важные факты, но после этого начальная сцена развивается как чистый фарс без связи с сюжетом. В рассматриваемой начальной сцене Еврипид отвечает Свойственнику, что тому не следует слышать (о месте назначения), поскольку тот его увидит, как только окажется там (5–6). Это провоцирует спор о зрении и слухе, который особенно смешон из-за столкновения



псевдотеоретических спекуляций<sup>237</sup> Еврипида и неспособности Свойственника понять их софистическую природу.

Функция начальной сцены двоякая. С одной стороны, в ней происходит представление персонажей. Один герой — Еврипид, склонный к словесной изощрённости<sup>238</sup> (δεξιῶς μέντοι λέγει, 9), более умный в этом дуэте (21, 22). Второй — пока неизвестный зрителю старик, который только в ст. 74 будет обозначен как Свойственник (κηδεστής). Отношения свойства, существующие между мужчинами κηδεσταί, определяются их связью с женщинами<sup>239</sup>, поэтому выбор спутника для Еврипида был сделан Аристофаном совершенно не случайно, а в соответствии с сюжетом комедии. Свойственник, в отличие от Еврипида, человек более простой и прямолинейный<sup>240</sup>, но уже проявляющий черты, свойственные буффону (23–24), хотя эта его сторона раскроется позднее. Противопоставление между героями создаёт комический эффект, поскольку словесная изощрённость Еврипида, пусть и подвергается насмешке со стороны поэта, вызывает у Свойственника восторженную (ироническую?) оценку в ст. 20–21.

С другой стороны, вторая функция начальной сцены — это функция пародическая, изображение Еврипида как «философа на сцене»<sup>241</sup>. Клосс обращает внимание на то, что комедийный характер диалога, заданный в начальной сцене, сохраняется вплоть до ст. 29 (и, возможно, даже до ст. 32–33).<sup>242</sup> Он понимает это как симптом более гладкого перехода между частями пролога, чем в более ранних комедиях.<sup>243</sup>

### Экспозиция (25–212)

Экспозиция в «*Фесмофориазусах*» имеет сложную структуру, которая позволяет поэту последовательно раскрывать детали, необходимые зрителям для понимания

<sup>237</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 265.

<sup>238</sup> Aristophanes. Thesmophoriazuse / ed. by C. Austin, S. D. Olson. – P. 53.

<sup>239</sup> Ibid. P. 77.

<sup>240</sup> Ibid. P. 53.

<sup>241</sup> Rau, P. Paratragoedia. – S. 157–160.

<sup>242</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 265.

<sup>243</sup> Ibid.

сюжета. Примечательно то, что в начальной сцене отсутствуют любые намёки на то, в чём состоит *проблема*. Внимание сосредоточено на месте назначения: куда Еврипид ведёт Свойственника? Вопрос о цели этого путешествия не будет поставлен вплоть до ст. 71. Так же и в «*Птицах*»: герои в начальной сцене находятся в дороге, и в цели путешествия заключается главная интрига, которая первой же и разрешается. В «*Птицах*» — уже в начальной сцене, в «*Фесмофориазусах*» — в первых стихах экспозиции.

Итак, структура экспозиции может быть представлена следующим образом:

I. Ст. 25–35. Разрешается интрига, заданная в начальной сцене: Свойственник узнаёт, куда именно его вёл Еврипид. Как зрители узнают позже, Агафон является частью *плана* Еврипида, поэтому путешествие к его дому — это, несомненно, часть *плана* по решению *проблемы*, который был придуман до начала действия и уже начал реализовываться. В этот момент повествования ещё неясно, как именно Агафон будет связан с сюжетом. Имя Агафона даёт возможность для целого ряда шуток

II. Ст. 36–70. Интермедия. «Сцена с привратником»: из дома Агафона появляется Слуга, который своими манерами отражает характер хозяина<sup>244</sup>. С точки зрения экспозиции и развития сюжета эта сцена не даёт никакой новой информации. Поэтому главное в этой части здесь — шутки и пародия. Эта часть заканчивается тем, что надежды Еврипида не оправдались: слуга не позовёт Агафона.

III. Ст. 71–94. Подлинная экспозиция. Наконец-то происходит переход к обсуждению сути дела:

72 Νῆ τοὺς θεοὺς ἐγὼ πῦθέσθαι βούλομαι

73 τί τὸ πρᾶγμα τουτί. Τί στένεις; Τί δυσφορεῖς;

Клянусь богами, что касается меня, то я хочу узнать,

Что это за дело. Отчего ты стонешь? Почему сердисься?

<sup>244</sup> Aristophanes. Thesmophoriazusae / ed. by C. Austin, S. D. Olson. – P. 65.

В ст. 75–84 происходит изложение *проблемы*. Еврипид движется от абстрактных описаний к более конкретным: *κακόν μέγα τι*, «некое большое зло», 75 — *εἴτ' ἔστ' ἔτι ζῶν εἴτ' ἀπόλωλ' Εὐριπίδης*, «поживёт ли ещё или погибнет Еврипид» 77 — *γυναῖκες ἐπιβεβουλεύκασί μοι ... ἐκκλησιάζειν ἐπ' ὀλέθρῳ*, «женщины сговорились против меня ... заседать в собрании касательно гибели», 82–84. Мотивировка женщин, которая будет в разы подробнее раскрыта уже после парода, здесь даётся кратко: *Ὅτι ἡ τραγῳδῶ καὶ κακῶς αὐτὰς λέγω*, «Поскольку я сочиняю трагедии и плохо о них говорю», 85.

После этого сразу излагается *план*, *μηχανή* (87–94). Это происходит последовательно: от известных фактов к кульминационной неожиданности: Агафону следует пойти на Фесмофории (89) — чтобы заседал в собрании и говорил в защиту Еврипида (90–91) — и делал это, переодетый женщиной (92). Хотя *план* включает участие Агафона, его непосредственное согласие всё ещё не получено — *план*, конечно, умный (*κομψόν*, 93), по утверждению Свойственника, но позднее Аристофан намеренно нарушит возникшие у зрителей ожидания по поводу реализации *плана*.

Изложение *проблемы* и *плана* помещаются сюда не только потому, что пора ввести зрителей в курс дела, но потому, что актёру, игравшему Слугу, требуется время для смены костюма и перевоплощения в Агафона, который появляется перед ст. 95.

IV. Ст. 95–175. Интермедия, включающая песню Агафона и дискуссию о подражании и природе поэтического творчества. С точки зрения экспозиции и развития сюжета здесь нет никакой новой информации, а юмор построен на противопоставлении изысканного Агафона и буффона-Свойственника. Мазон заметил, что эта сцена драматически не имеет иной цели кроме той, чтобы задать тон всей пьесе, поскольку литературная пародия — неотъемлемый элемент «*Фесмофориазус*».<sup>245</sup> Ещё одним существенным мотивом, который появляется здесь и будет присутствовать в дальнейшем — это мотив перевоплощения и подражания. Таким образом, интермедия с участием Агафона, не имея

<sup>245</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. — P. 128.

непосредственной связи с сюжетом, всё же тесно связана с системой тем и мотивов комедии.

V. Ст. 176–212. Кульминационная часть экспозиции: Еврипид сообщает Агафону о своём *плане*. Вновь повторяется *проблема* (181–182), излагается *план*: Агафон скрытно проникает к женщинам, переодетый женщиной, говорит в защиту Еврипида и тем самым его спасает (184–187). Агафон уточняет, почему Еврипид не может исполнить *план* сам (188); тот отвечает, что слишком узнаваем (189), сед и бородат (190), в то время как Агафон уже обладает признаками, характерными для женщины: красивое лицо, отсутствие загара и волос (191), с женским голосом, нежный и миловидный (192). Клосс обращает внимание, что эта часть практически свободна от комических приёмов, поскольку сосредотачивается на изложении необходимой информации.<sup>246</sup>

Однако Агафон отказывается, и делает, это, с одной стороны, приводя цитату (194) самого Еврипида из «*Алкесты*» (Eur. Alc. 691), а с другой стороны — воспроизводя, вероятно, фрагмент из какой-то трагедии Агафона<sup>247</sup>. Впрочем, это объяснения отказа, а не повод для него — повод (совершенно нелепый) излагается позже, в ст. 204–205. Он заключается в том, что женщины считают, что Агафон крадёт у них сексуальные удовольствия — ещё одна шутка о склонности Агафона к сексуальным связям с мужчинами. В ст. 208 Агафон ещё раз подтверждает свой отказ, и Еврипид оказывается в полном отчаянии (209). Наконец, происходит кульминация экспозиции: Свойственник вызывается занять место Агафона в задуманном (212), и наконец-то проявляется его функция в сюжете, которая на протяжении пролога оставалась неясной.

Как и в «*Облаках*», придуманный *план* неожиданно требует дополнений, поскольку первоначальный исполнитель — Фидиппид и Агафон — отказываются исполнять ту роль, которая была им предназначена. Клосс рассматривает эту замену исполнителя как переход от *предварительного* (неудачного) *плана* к основному<sup>248</sup>. Я не считаю, что в данных случаях происходит какой-то принципиальный переход

<sup>246</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 278.

<sup>247</sup> Aristophanes. Thesmophoriazusae / ed. by C. Austin, S. D. Olson. – P. 120.

<sup>248</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 256.

от одного *плана* к другому (как это было в «Ахарнях» или «Мире»). *План* остаётся всё тем же. Внезапный отказ первоначального исполнителя служит исключительно развлекательным целям: поэт нарушает ожидания зрителей, предназначая для исполнения *плана* персонажа, который менее всего для этого подходит.

### Реализация (213–276)

Реализация начинается сразу после модификации *плана* в ст. 212, вводится с помощью ἄγε νῦν. Переход от экспозиции к реализации также похож на переход в «Облаках»: стремительно и сразу после того, как был определён новый исполнитель. Строго говоря, *план* реализуется с самого начала комедии, однако в «Фесмофориазусах» реализация касается нового, переделанного *плана*.

В отличие от Агафона, который идеально подходил для роли, предназначенной ему Еврипидом (191–192), новому исполнителю *плана* требуется основательная подготовка. Сцена реализации включает в себя несколько этапов перевоплощения.

Сначала от Свойственника требуется снять гиматий (214). Затем ему проводят удаление волос на лице и теле (213–248), при этом бритва одалживается у Агафона (218–220). Затем, второй этап: это переодевание в женскую одежду (249–263), которая также заимствуется у Агафона (249–252). В этот момент помощь Агафона окончена, и он покидает сцену (264–265). Наконец, финальная стадия перевоплощения — это изменение манеры говорить (267–268).

Остин и Олсон обращают внимание на то, что Свойственник соглашается на участие в *плане* без каких-либо возражений, дополнительных указаний или разъяснений<sup>249</sup>, не сообщается даже то, о чём именно Свойственнику следует говорить среди женщин или как выстраивать линию защиты. С одной стороны, это могло бы испортить впечатление от дальнейшего развития истории, поскольку содержание речей (как обвинения, так и защиты) зрители узнают после парода во время сцены женского собрания. С другой стороны, это показывает определённое доверие, существующее между Еврипидом и Свойственником. Аристофан, впрочем, в конце сцены реализации показывает, что это доверие не столь

<sup>249</sup> Aristophanes. Thesmophoriazusae / ed. by C. Austin, S. D. Olson. – P. 124.

всеобъемлющее: Свойственник просит Еврипида поклясться, что тот «поможет в спасении» (270), если случится какая-либо беда (271). Это, несомненно, важно для развития сюжета: Аристофан намекает зрителям, что с реализацией *плана* **могут** возникнуть некоторые сложности<sup>250</sup>. Константакос отмечает, что зрители видят всю нелепость переодевания Свойственника и не испытывают иллюзий, будто он сможет долго дурачить женщин<sup>251</sup>. Явно ложная клятва Еврипида выражает и закрепляет ощущение неизбежной неудачи: в итоге Свойственник в самом деле будет разоблачён. С другой стороны, клятва даёт повод для шутки (ὅτι ἡ φρήν ὤμοσεν, ἡ γλῶττα δ' οὐκ ὀμώμοκ' 275–276; «поскольку сердце дало клятву, но язык не поклялся»), которая основана на перевёрнутой цитате из «*Ипполита*» Еврипида (Eur. *Hipp.* 612): ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος «язык поклялся, но сердце не связано клятвой».

#### Представление хора (277–294)

В отличие от большинства предшествующих комедий, в которых хор прибывает к герою или героям, здесь герой в конце пролога совершает переход в то место, где находится хор. С точки зрения структуры здесь, после сцены реализации и перед пародом, мы ожидали бы небольшое представление той роли, которую сыграет хор в сюжете комедии. Но роль хора — пусть и не эксплицитно — уже была представлена на протяжении экспозиции, и зритель уже осведомлён о том, что Свойственник направляется к женщинам, празднующим Фесмофории.

Для этой части пролога иногда свойственна также перемена действия (как это происходит во «*Всадниках*», когда появляется Пафлагонец). Здесь она вводится указанием на некий знак, возвещающий начало собрания (τὸ τῆς ἐκκλησίας σημεῖον, 277–278). После него Еврипид уходит (279), а Свойственник зовёт рабыню, которая будет сопровождать его и нести корзинку с подношениями.

<sup>250</sup> Aristophanes. *Thesmophoriazusae* / ed. by C. Austin, S. D. Olson. – P. 141.

<sup>251</sup> Konstantakos, I. M. *Staged Suspense: Scenic Spectacle, Anxious Expectation, and Dramatic Entralment in Aristophanic Theatre // Suspense in Ancient Greek Literature* / ed. by I. M. Konstantakos and V. Liotsakis. – Berlin: De Gruyter, 2021. – P. 191–226. P. 221.

На протяжении ст. 280–81 Свойственник спускается со сцены к алтарю, расположенному на оркестре<sup>252</sup>, где он впоследствии произнесёт молитву Деметре и Коре (282–291). В ст. 292–294 Свойственник занимает место, чтобы «послушать ораторов» — указание не столько на роль хора, сколько на то, как в дальнейшем будет развиваться действие. Схожим образом в конце пролога «*Лисистраты*» указывается на то, как действие будет развиваться в пароде.

### Вывод

В результате проведённого анализа структуру пролога «*Фесмофориазус*» можно представить следующим образом:

1–24	начальная сцена, создающая интригу (куда идут герои?), но в целом мало связанная с сюжетом
25–212	пятичастная экспозиция, где три экспозиционные части перемежаются интермедиями
213–276	реализация плана, подготовка Свойственника к проникновению на праздник
277–294	перемена действия перед появлением хора и перемещение героя в место, где будет действовать хор

Итак, пролог «*Фесмофориазус*» обладает четырьмя структурными элементами, которые были выделены в теоретической модели. Как и в «*Птицах*» и «*Лисистрате*», экспозиция очень длинная, и в ней сюжетно значимая информация чередуется с развлекательными пассажами в рамках симметричной и продуманной композиции. Здесь нет общей интриги, как в «*Лисистрате*», но есть неожиданный поворот — такой же, как в «*Облаках*», — когда предполагаемый исполнитель *плана* отказывается участвовать в его осуществлении, и приходится сделать замену исполнителя на совершенно неподходящего для задачи героя.

<sup>252</sup> Aristophanes. *Thesmophoriazusae* / ed. by C. Austin, S. D. Olson. — P. 144.

Структура пролога «Фесмофориазус» не обнаруживает каких-либо заметных особенностей или отклонений. Обратим внимание лишь на то, что драматическая композиция и сюжетная экспозиция органично переплетены.

### 2.9 Лягушки (1–322)

Исследователи выделяют следующую структуру пролога в «Лягушках».

Мазон<sup>253</sup>:

1–37	парад, первая сцена
38–164	сцена экспозиции: живой диалог вместо пролога-рассказа
165–323	третья сцена, призванная раскрытие комической темы, которая заключается в следующем: путешествие нелепого и трусливого персонажа в подземный мир. Три сцены с мертвецом, Хароном и призраками — лишь причудливые декорации, связанный с комической темой

Ван Леувен<sup>254</sup>:

1–37	scena prima (Xanthias, Dionysus)
38–165	scena secunda (eidem, Hercules)
165–180	scena tertia (Xanthias, Dionysus, mox Mortuus)
181–196	scena quarta (Xanthias, Dionysus, Charon)
197–208	scena quinta (Dionysus, Charon)
209–271	scena sexta (Dionysus, Charon, Ranae (non cernuntur))
272–350	scena septima (Dionysus, Xanthias)

<sup>253</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 138–141.

<sup>254</sup> Aristophanis Ranae / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1896. – P. 7–64.



Довер<sup>255</sup>:

1–180	путешествие в подземный мир
(i) 1–37	Дионис и Ксанфий прибывают в дом Геракла
(ii) 38–166	беседа с Гераклом
(iii) 167– 180	случайная встреча с мертвецом
180–208	Дионис садится в лодку
209–267	лирический диалог
269–311	высадка и встреча с монстром

Родригес Альфахеме<sup>256</sup> выделяет 8 сцен, распадающиеся на две последовательности. После экспозиции нет развития действия: герои продолжают путешествовать. После парода — то есть лирической части, исполняемой хором инициированных, — Дионис стучит в дверь Плутона так же, как он сделал в прологе (ср. ст. 37 и 460–463).

№ сцены	Стихи	
1	1–37	прибытие к Гераклу
2	38–165	Дионис стучит в дверь: экспозиция
3	166–169	забирают свои вещи
4	170–179	нет мертвеца, чтобы нести багаж
5	180–196	прибывают к Стиксу

<sup>255</sup> Aristophanes. *Frogs* / ed. by K. Dover. – P. 191–232.

<sup>256</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 55–56.

6	197–208	путешествие по Стиксу
7	209–270	хор лягушек
8	271–322	прибывают в Аид; Эмпуса, инициированные

Клосс<sup>257</sup>:

1–34	комическая прелюдия, диалог между Дионисом и Ксанфием
35–165	сцена с Гераклом, включающая постепенное введение в проблему и изложение плана
165–322	исполнение плана: путешествие в подземный мир

В комедии *«Лягушки»* исследователи по-разному проводят границу между прологом и пародом. Мой выбор заканчивать пролог на ст. 322 был объяснён в первой главе. Итак, проанализируем структуру пролога *«Лягушек»*.

#### Начальная сцена (1–34)

Комедия начинается диалогом двух персонажей, которые находятся в путешествии. Один из них — Дионис, одетый в шафранную сорочку<sup>258</sup> (κροκωτός, 46) и особые женские сапожки (κόθωρος, 47). Эти элементы одежды, обычно ассоциируемые с женщинами, дополнены львиной шкурой (λεοντή, 46) и дубинкой (ρόπαλον, 47), которые ассоциировались с Гераклом. Шафранная сорочка была характерным элементом иконографии Диониса<sup>259</sup>, что позволяло зрителям сразу же узнать личность героя. Тем не менее, если костюма для идентификации было недостаточно, то в ст. 22 герой называет себя «Дионисом, сыном Стамния» (Διώνυσος, υἱὸς Σταμνίου), что окончательно разрешает любые сомнения.

<sup>257</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 249–250.

<sup>258</sup> Подробнее см. Степанцов, С.А. Был ли меч? К комментарию на «Фесмофории» Аристофана, ст. 134–140 // *Studia Litterarum*. – 2022. – Т. 7, № 3. – С. 66–83.

<sup>259</sup> Ср. *LIMC* III pl. 284, 291, 311, 333, 350.

Соммерстин полагает, что неподходящий внешний вид Диониса должен заинтриговать зрителей, поскольку они могут быть не до конца уверенными, кто перед ними — Дионис или Геракл<sup>260</sup>. Вероятно, необычный костюм Диониса — это самая примечательная визуальная деталь, которой, впрочем, совершенно не уделяется внимание в начальной сцене.

Второй персонаж — это раб, едущий на осле и одновременно несущий на плечах поклажу. Важно отметить, что на протяжении большей части пролога раб остаётся безымянным, поскольку его имя — Ксанфий — будет названо только в ст. 271. До этого Дионис будет обращаться к нему с помощью обычного обращения к рабам — *παῖς* (40, 190). Имя Ксанфий — распространённое имя для раба (ср. *Ach.* 243, *Av.* 656, *V.* 1), и оно не даёт никакой дополнительной информации о герое. Инвертированная диспозиция героев — факт, наблюдаемый зрителями ещё до самой первой реплики, — уже является частью начальной сцены.<sup>261</sup>

Уже с первой реплики отчётливо обозначается характер взаимоотношений между героями: Ксанфий обращается к Дионису ὦ δέσποτα (1). Таким образом, сразу подчёркивается несоответствие статуса и способа путешествия каждого героя (раб едет на осле, хозяин идёт), что станет основой для шуток во второй половине начальной сцены.

Начальная сцена распадается на две тематические части. Первая из них содержит диалог о комических шутках (1–20), вторая — спор о том, кто несёт поклажу, Ксанфий или осёл (21–34). По замечанию Клосса, вся сцена вращается вокруг визуальной детали: поклажи, которую совершенно бессмысленно на своих плечах несёт раб, хотя сам едет на осле.<sup>262</sup> Начальная сцена не имеет никакой связи с развитием сюжета комедии: не появляется никаких указаний ни на причину, ни на цель путешествия. Она выполняет другие функции: представление героя — Диониса, развлечение публики шутками, создание интриги (необычный наряд Диониса).

<sup>260</sup> Aristophanes. *Frogs* / ed. by A. H. Sommerstein. — P. 157

<sup>261</sup> Arnott, W. G. *Comic openings*. — S. 16.

<sup>262</sup> Kloss, G. *Erscheinungsformen...* — S. 265.

В ст. 1–2 Ксанфий спрашивает у Диониса, не следует ли ему сказать τι τῶν εἰωθότων, «что-то из привычного», то есть из обычных шуток, типичных для комедии, неизменно вызывающих у зрителей смех (ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι). Дионис отвечает ему, что можно говорить что угодно кроме «πιέζομαι» (3). Динамика диалога такова, что Дионис, перечисляя шутки, которые он запрещает Ксанфию шутить, сам их и произносит (5, 8). В ст. 9–10 Ксанфий под предлогом уточнения границ дозволенного (μηδ' ὅτι) всё же шутит о флатуленции, и в ответ на это Дионис умоляет его этого не делать (11). После этого Ксанфий жалуется на то, что он не может пошутить обычные шутки, которые у других комедиографов обычно шутят герои, несущие горшки — ведь он сам также несёт поклажу и это было бы уместно (12–15). В ответ Дионис утверждает, что всякий раз, услышав подобное, он уходит, постарев (16–18). Завершая дискуссию, Ксанфий восклицает, что его бедной шее — пусть она и θλίβεται, «сдавливается» — нельзя шутить шутки (19–20), тем самым нарушая запрет, выраженный Дионисом в ст. 5 (πλήν γ' «ὡς θλίβομαι»).

Здесь Аристофан создаёт смешной парадокс: он высмеивает определённый приём — шутить про потребность в дефекации, возникающую тогда, когда герой несёт что-то тяжёлое, — но одновременно вкладывает в уста персонажей те самые шутки, которые подвергает высмеиванию.<sup>263</sup> Помимо очевидного комического эффекта, который этот диалог должен был произвести на зрителя, здесь также проявляется черта, свойственная Дионису как персонажу «*Лягушек*»: он нерешителен и лишён строгости, поэтому не может добиться от собственного раба исполнения запретов.

В диалоге во второй части начальной сцены, которая начинается со ст. 21, Дионис привлекает внимание к асимметричности ситуации: Дионис, будучи богом, идёт пешком, в то время как раб едет на осле (21–24). После этого следует перебранка о том, кто несёт поклажу — Ксанфий или осёл, — которая представляет собой пародию на рассуждения софистов о значении слов<sup>264</sup> и напоминает диалог между

<sup>263</sup> Характерный комический приём в комедиях Аристофана. Например, в парабасе «*Облаков*» поэт утверждает, что в его комедии нет ряда приёмов, хотя он применил их в прологе (*Nu.* 541–542 и 57–59; *Nu.* 543 и 1).

<sup>264</sup> Aristophanes. *The Frogs* / ed. by W. B. Stanford. — London: Macmillan Education, 1963. — P. 73.

Еврипидом и Свойственником в начальной сцене «*Фесмофориазус*». Итог диалога характерен для дурного обращения с рабами в комедиях: если Ксанфий, которого несёт осёл, вынужден нести поклажу, то осёл, значит, ему никак в этом не помогает, поэтому Ксанфию следует слезть и нести осла. Заканчивается начальная сцена жалобой Ксанфия на то, что, раз он «не сражался на море» (33–34), то есть не получил свободу в результате участия в битве при Аргинусских острова в 406 г. до н.э.<sup>265</sup>, он никак не может ответить Дионису, то есть поколотить его.

### Экспозиция (35–164)

Изложение *проблемы*, с которой столкнулся Дионис, и *плана* происходит в процессе диалога Диониса с Гераклом, к дому которого (то есть к одной из боковых дверей) герои подходят. Завершение начальной сцены и переход к экспозиции маркируется сообщением Диониса о том, они прибыли в место назначения (35–37).

Несмотря на то, что Дионис зовёт раба-привратника (37), почти сразу ст. 38 к героям выходит Геракл, минуя «сцену с привратником», которую мы встречаем в прологах «*Птиц*» и «*Фесмофориазус*» (и, с некоторой оговоркой, в «*Мире*» — учитывая то, что после появления привратника Гермеса не появляется хозяин дома, поскольку он отсутствует). Отсутствие «привратника» оказывается неожиданным, как неожиданна и инверсия удивления: не Дионис и Ксанфий удивляются появляющемуся персонажу, а появляющийся персонаж удивляется внешнему виду Диониса.<sup>266</sup>

Первая реакция Геракла — это удивление внешнему виду Диониса. На протяжении начальной сцены необычный вид Диониса не упоминается вслух, но очевиден визуально для каждого зрителя в театре, что создаёт комический эффект и интригу сразу, как только актёр появляется на сцене. Дионис считает, что Геракл, увидев его, испугался (ὥς σφόδρα μ' ἔδεισε, 41, «сколь сильно он меня испугался»), а сам Геракл описывает своё отношение через смех (42, 43, 45). Геракл задаёт

<sup>265</sup> Aristophanes. *Frogs* / ed. by K. Dover. — P. 194.

<sup>266</sup> Kanellakis, D. *Aristophanes and the Poetics of Surprise*. — Berlin: De Gruyter, 2020. — P. 180.

Дионису те вопросы, которые должны были возникнуть у зрителей на протяжении начальной сцены:

47 Τίς ὁ νοῦς; Τί κόθορνος καὶ ρόπαλον ξυνηλθέτην;

48 Ποῖ γῆς ἀπεδήμεις;

Какова задумка? Отчего сапожок и дубинка сошлись?

В какую страну ты отправился, покинув дом?

Это позволяет перейти к обсуждению *проблемы и плана*, то есть к экспозиции в собственном смысле. Примечательно, что, собственно, причина переодевания Диониса в Геракла не объясняется. Вероятно, дело могло быть в имитации: подражая Гераклу, Дионис намерен повторить успешный катабасис, совершённый Гераклом ранее.

Сначала происходит изложение *предыстории* (48–54), которое приводит к кульминационному моменту: Дионис говорит, что у него возникло сильное желание-стремление (πόθος, 53). Аристофан не называет сразу объект этого желания, но откладывает это до ст. 67, наращивая интригу — приём, который мы уже не раз видели в других прологах. В ст. 55–57 Геракл пытается угадать объект желания, подразумевая, что желание носит сексуальный характер. Затем в ст. 60 напрямую спрашивает, что же это за желание, но Дионис отказывается ответить, и вместо этого загадывает Гераклу загадку, которая обыгрывает комический топос — обжорство, свойственное Гераклу. Дионис сравнивает интенсивность своего желания с интенсивностью страсти Геракла к еде (61–65). Диалог завершается кульминацией, причём имя Еврипида вынесено для большего эффекта в начало новой строки:

66 τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάπτει πόθος

67 Εὐριπίδου.

66 Вот такое, значит, меня поглотило стремление  
67 к Еврипиду.

В ст. 68–70 Дионис сообщает общий контур *плана*, который он намерен реализовать: ἐλθεῖν ἐπ' ἐκεῖνον, «идти к нему», в Аид, и εἴ τί γ' ἔστιν ἔτι κατωτέρω «ещё ниже, если там хоть что-то есть». Возникновение тоски по Еврипиду само по себе не похоже на *проблему*, поэтому это желание имеет скорее комический эффект. Более содержательно *проблема* формулируется чуть позднее, в ст. 71–72:

71 НР. Τί βουλόμενος; ΔΙ. Δέομαι ποητοῦ δεξιού.

72 Οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσίν, οἱ δ' ὄντες κακοί.

НР. С какой целью? ΔΙ. Нуждаюсь в умелом поэте.  
Ведь таких больше нет, а те, кто есть, дурны.

Это утверждение провоцирует диалог о трагических поэтах, в ходе которого Геракл выдвигает *возражения*, на которые Еврипиду следует ответить: разве не достаточно хорош живой Иофонт (73–75), не стоит ли Софокла вывести раньше Еврипида<sup>267</sup> (76–82), о местонахождении Агафона (83–85), о Ксенокле (86), Пифангеле (87), об остальных трагиках (89–97). После этого Дионис приводит цитаты из Еврипида, считая их достоинством, а Геракл подвергает сомнению вкус Диониса в литературе (98–107), что позволяет поэту снова подчеркнуть несообразность и комичность возникшего у Диониса желания.

После этого Дионис обращается к Гераклу с двумя просьбами: во-первых, рассказать о гостеприимцах Геракла в Аиде и о том, где лучше всего остановиться (108–115), как если бы Дионис собирался в обычное путешествие, и, во-вторых,

<sup>267</sup> Этот фрагмент некоторыми исследователями интерпретируется как доказательство того факта, что Аристофан начал писать комедию ещё при жизни Софокла, но после его смерти не мог ставить комедию без какого-либо упоминания Софокла. Поэтому Аристофан был вынужден внести корректировки — и этот фрагмент считается одной из них (а также позднее, 786сл.). Подробнее см. Aristophanes. *Frogs* / ed. by K. Dover. — P. 7–9.

рассказать о самой короткой дороге в подземный мир, не самой горячей и не самой холодной (117–119). Это проясняет, какая роль отведена Гераклу в придуманном Дионисом *плане*. Несмотря на то, что *план* находится в процессе реализации в момент начала комедии, это *план* общего характера, и Геракл — точнее, сведения, которые он может сообщить, — необходимы для его детализации. Ст. 120–135 не имеют сюжетной функции, только развлекательную: это обсуждение способов умереть (т.е. кратчайших путей в Аид), но ни один из них Дионису не подходит.

Со ст. 136 Геракл начинает описывать путь, которым он сам прошёл, когда спускался в подземный мир. Герои увидят озеро, через которое их перевезёт старик (137–142), после чего они увидят змей и зверей (143–145), преступников, лежащих в грязи (146–151), и, наконец, инициированных, которые укажут путь к дому Плутона (154–163). Это описание предвосхищает непосредственное действие, то, что произойдёт в третьей части пролога (с изменением порядка второго и третьего пунктов<sup>268</sup>) — вплоть до выхода хора инициированных около ст. 316, когда пролог заканчивается.

Клосс обратил внимание, что *план*, излагаемый в прологе — спуск в подземный мир для возвращения Еврипида — не связан с другим *планом*, который развивается во второй части комедии и подразумевает, что Дионис выступит судьёй в споре Эсхила и Еврипида. По его мнению, это составляет главную проблему при исследовании «*Лягушек*»: отсутствие единства<sup>269</sup>. Я не согласна с этой оценкой. *Проблема*, которую обозначает Дионис, заключается не столько в отсутствии Еврипида на афинской сцене, сколько в отсутствии талантливых трагиков (71–72). Спор Эсхила и Еврипида за трон, то есть за звание лучшего трагического поэта (765), — это способ определить, кто из поэтов является δεξιότερος, то есть наилучшим кандидатом для возвращения в мир живых. Состязание трагиков — это неожиданный поворот, но он не противоречит высказанному Дионисом желанию вывести из Аида умелого поэта.

<sup>268</sup> Aristophanes. *Frogs* / ed. by K. Dover. — P. 228.

<sup>269</sup> Kloss, G. *Erscheinungsformen...* — S. 258.



При такой интерпретации остаётся неотвеченным вопрос о том, почему изначально Дионис выражает желание вернуть именно Еврипида. Я полагаю, объяснение может крыться в том, что Еврипид был любим публикой, и тоска Диониса по умершему Еврипиду отражает настроение по крайней мере части зрителей афинского театра. Важным элементом агона между поэтами является вопрос о значении и цели поэзии в её общественном и государственном измерении — в конце концов, это оказывается более серьёзным основанием для выбора «умелого поэта», чем просто симпатии и личные предпочтения публики (и Диониса как их предполагаемого выразителя).

### Реализация (165–311)

В ст. 164 Геракл прощается и уходит, тем самым завершая экспозицию, а Дионис приказывает Ксанфию взять поклажу (165). Сцена реализации *плана*, как уже было отмечено, показывает в действии путь, описанный Гераклом во время экспозиции.

В отличие от сцен реализации в большинстве комедий, в «*Лягушках*» она показывает довольно значительное перемещение персонажей в пространстве (что-то схожее происходит также в «*Мире*»), а также смену нескольких локаций. Мы можем восстановить сценографию лишь приблизительно, опираясь на свидетельства, сохранённые в тексте. Это определяет то, что сцена реализации распадается на несколько сцен.

Первая — это небольшая интермедия с неудачной попыткой нанять мертвеца в качестве носильщика (169–179), которая нужна для того, чтобы триагонист сменил костюм Геракла на костюм Харона.

Вторая сцена — это путешествие в лодке Харона (180–270), которая включает лирическую часть с участием хора лягушек.<sup>270</sup>

<sup>270</sup> «*Лягушки*» имеют два хора: собственно, хор лягушек, от которого комедия получила своё название, который появляется только в ст. 209–268, и хор инициированных, который будет принимать участие в действии начиная с парода. Схолии сообщают, что хор лягушек — это паракорегема («*ταῦτα καλεῖται παρακωρηγέματα*»), и хоревты хора лягушек не видны зрителям, исполняя песню за сценой. Среди исследователей мнение по этому вопросу разделилось. Кроме того, с хором лягушек связаны другие вопросы: например, какова его роль в композиции комедии, или в чём суть состязания Диониса с лягушками. Для выделения структуры пролога решение проблем, связанных с хором лягушек, не является необходимым, поэтому я опускаю подробное освещение этого вопроса.

Наконец, третья сцена — это прибытие к противоположному берегу, встреча с преступниками и чудовищами и прибытие к инициированным (271–311).

#### Представление хора (312–322)

В соответствии с маршрутом, который описал Геракл, герои прибывают к «миртовым рощам», где обитают инициированные. Об этом они узнают по звукам авлов (313) и запаху сосновых факелов (313–314). Благодаря новому звуку о приближении хора узнают также герои в «*Лисистрате*». В ст. 316–317 поют хоревты, и затем Ксанфий говорит, что это инициированные, о которых говорил Геракл (318–320).

В дошедших до нас комедиях наиболее распространённая схема, в соответствии с которой хор включается в действие, — это прибытие хора к герою. Однако в «*Лягушках*», как и в «*Фесмофориазусах*», происходит наоборот, поскольку по сюжету герой приходит в место, где находится хор.

#### Вывод

В результате проведённого анализа структуру пролога «*Лягушек*» можно представить следующим образом:

1–34	начальная сцена, представляющая героев и развлекающая зрителей шутками
35–164	экспозиция, представленная в диалоге с Гераклом
165–311	реализация <i>плана</i> : продолжение путешествия в подземный мир, совершаемого по маршруту, предложенному Гераклом
312–322	представление хора: появляются индикаторы, указывающих на близость хора

Пролог *«Лягушек»* обладает четырёхчастной структурой без каких-либо заметных отклонений от теоретической модели. Начальная сцена, в отличие от большинства комедий, не имеет каких-либо намёков или прямых указаний на сюжет пьесы. Экспозиция представлена в диалоге, последовательно, без интермедий развлекательного характера (как это происходит в *«Птицах»* или *«Фесмофориазусах»*). Реализация показывает в действии то, что в экспозиции было изложено в виде описания. Часть сцены реализации — это лирическая часть с участием хора лягушек; также и в *«Птицах»* реализация представлена песней (Ау. 209–266). Роль хора впервые упоминается очень рано, уже в экспозиционной части (156–58).

## 2.10 Экклесиазусы (1–284)

Исследователи выделяют следующую структуру пролога в «Экклесиазусах».

Мазон<sup>271</sup>:

1–27	сцена вне действия, пародия на монологи Еврипида
28–310	подходят женщины; репетиция речей; все отправляются в собрание; первая экспозиция
<b>311–</b> <b>477</b> <sup>272</sup>	две параллельные сцены в триметрах: 1) 311–371 Блепир беседует с соседом; 2) 372–477 Блепир беседует с Хремесом

Ван Леувен<sup>273</sup>:

1–29	scena prima (Praxagora sola)
30–35	scena secunda (Praxagora, Mulier I)
35–284	scena tertia (Praxagora, Mulieres I et II)

Клосс<sup>274</sup>:

1–29	монолог Праксагоры
30–109	диалогическая сцена, включающая подготовку и постепенное изложение плана
110–284	репетиция народного собрания

<sup>271</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 151–153.

<sup>272</sup> Я не нахожу обоснованным такое расширение пролога. Несмотря на особенности постановки, о которых будет сказано ниже, в комедии происходит парод после ст. 284. Пролог не может продолжаться после появления хора на сцене и исполнения хоровой песни. В соответствии с принятым определением следует проводить границу именно по ст. 284.

<sup>273</sup> Aristophanis Ecclesiazusae / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1905. – P. 5–41.

<sup>274</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 250–251.

Родригес Альфахеме<sup>275</sup> выделяет 7 сцен, распадающиеся на три последовательности. За монологом Праксагоры, представляющим собой пародию на прологи Еврипида и служащим простым вступлением, следует *la parade*, а вместо экспозиции и развития действия мы видим репетицию — в этой сцене собрана вся информация, необходимая для понимания комической гипотезы.

№ сцены	Стихи	
1	1–29	монолог Праксагоры
2	30–34	прибытие женщин
3	35–40	прибытие женщин
(4)	41–45	прибытие женщин
(5)	46–48	прибытие женщин
(6)	49–50	прибытие женщин
7	51–284	репетиция собрания

Ян ван Леувен, несмотря на то, в издании текста 1905 г. выделил пролог (1–284) и разделил его на три сцены, в «Пролегоменах» 1908 г. утверждал, что в «*Экклесиазусах*» пролог отсутствует, поскольку в комедии «с первых стихов присутствуют женщины, из которых состоит хор»<sup>276</sup>. Кроме того, в отличие от обычного «входа» (*парада*), который во всех комедиях происходит после окончания пролога, в этой комедии хор, исполнив песню (ст. 285сл.), уходит со сцены. Такая необычная организация начала комедии побудила ван Леувена утверждать, что пролога в комедии нет.

<sup>275</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 56–57.

<sup>276</sup> Leeuwen, J. van. Prolegomena ad Aristophanem. – Lugduni Batavorum, 1908. – P. 248.

Под пародом обычно понимается не столько технический выход хора, сколько выход, сопровождающийся танцем и песней. Как будет показано в этом разделе, в «*Экклесиазусах*» всё же присутствует пролог, включающий большинство типичных структурных элементов — пусть они и организованы необычным образом.

Что же касается присутствия молчаливых хоревтов на сцене на протяжении пролога, то я полагаю, что это верно. После того, как Праксагора завершает свой монолог в ст. 29, начинают прибывать другие женщины. В ст. 72 Праксагора адресует им вопрос: ὑμεῖς δὲ τί φάτε; «А вы что скажете?». Поскольку все персонажи — кроме Праксагоры — в прологе анонимны, распределение реплик и личности говорящих являются предметом дискуссии.

Перед ст. 30 появляется женщина, которая использует множественное число: ἡμῶν προσβόντων (31). Следовательно, эта женщина выходит не одна, а с некоторой группой молчаливых женщин. Во множественном числе к этой группе также обращается Праксагора в ст. 32: ὑμᾶς. Ашер приписывает эту реплику Женщине А, но я поддерживаю аргументацию Анжелы Андрисано, которая полагает, что реплику в ст. 30–31 произносит не актёр, а корифей хора<sup>277</sup>. На это указывают следующие факты: 1) вместе с говорящей выходит группа женщин; 2) говорящая берёт на себя функцию соорганизатора: она даёт указание ὄρα βαδίζειν (30, «время идти»), в отличие от других опаздывающих женщин следит за временем (ὁ κῆρυξ ἀρτίως <...> δεύτερον κέκόκκυκεν, 30–31, «вестник только что <...> второй раз прокукарекал»).

После того, как Праксагора стучит в дверь соседки, в ст. 35 появляется ещё одна женщина, которую Ашер называет Женщиной Б, а Андрисано — Женщиной А. Наконец, последний актёр с репликами появляется в ст. 54 (говорит о себе в единственном числе): для ряда издателей это реплика корифея хора, для Андрисано — реплика Женщины Б.

Но это не все женщины, которые выходят на сцену. В ст. 41–53 Праксагора вместе с корифеем и Женщиной А последовательно называют по именам (или по имени

<sup>277</sup> Andrisano, A. M. Il prologo delle Ecclesiazuse di Aristofane: questioni di interlocuzione // «Dioniso». – 2013. – №3. – P. 132–133.

мужа) семерых подходящих женщин: подходят Клинарета и Сострата (41), Филайнета (42), Мелистиха, жена Смиктиона (46), Гевсистрата, жена трактирщика (49), жена Филодорета (51), жена Хайретада (51). Ещё одно имя — Глика (43) — обязательно сопровождается появлением персонажа на сцене. Перечисление завершается указанием на то, что женщин могло выходить даже больше: *χάτέρας πολλὰς πάνυ γυναικάς* (52–53), «вижу и других, весьма многих, женщин». Впрочем, эта реплика могла не отражать сценическое действие, а направлять воображение зрителей, которым следовало вообразить, что женщин собралось больше, чем они видят на сцене.

Анжело Андристано в другой своей статье высказывает предположение, что хор выходит на сцену вместе с корифеем около ст. 30.<sup>278</sup> Однако мне сложно представить, что на протяжении ст. 41–53 хоревты, вышедшие ранее, просто стоят на месте, и актёры отпускают о них шуточки. Даже если взять минимальную оценку и предположить, что в прологе выходит не весь хор (24 человека), а половина (12 человек), то для их выхода и размещения требуется определённое время. Реплика корифея занимает два стиха (30–31), ответ Праксагоры — прежде чем она начинает стучать в дверь соседки — ещё полтора стиха (32–33). Сложно представить, что этого времени было бы достаточно для выхода даже десяти человек. Представление хоревтов в ст. 41–53 органично покрывает время, которое требуется для выхода и размещения хора (или половины хора) на оркестре. Итак, следует заключить, что с корифеем около ст. 30 выходит несколько женщин, но основная масса женщин, которая будет принимать участие в репетиции народного собрания, появляется именно на протяжении ст. 41–53.

Более радикальный подход к распределению реплик предложил Карл Халли. Он полагает, что поимённое представление женщин, присутствующих на сцене, не случайно, и это может указывать на то, что традиционное распределение реплик между четырьмя говорящими персонажами неправильно, а на самом деле во время репетиции реплики имеет большинство из женщин<sup>279</sup>. На самом деле, появление

<sup>278</sup> Andrisano, A. M. Due donne anonime e la corifea sulla scena delle Ecclesiazuse di Aristofane (vv. 1–284) // *Annali Online di Ferrara*. – 2013. – Vol. VIII, № 2. – P. 109.

<sup>279</sup> Hulley, K. The Prologue of the Ecclesiazusae // *The Classical Weekly*. – 1953. – Vol. 46, № 9. – P. 130–131.

имён у хоревтов иногда встречается у Аристофана<sup>280</sup>, но это никогда не приводит к индивидуализации членов хора. Единственное исключение — это парод «Птиц», где на оркестру по очереди выходят танцоры в ярких и необычных птичьих костюмах. Удод их представляет, а Писфетер и Эвельпид отпускают шутки. Пусть хоревты и получают индивидуальный выход и индивидуальное представление, это не означает, что в дальнейшем они будут восприниматься как индивидуальные участники сценического действия: даже в необычных костюмах они всё же составляют хор, от лица которого говорит корифей. В отличии простого называния по именам, в «Птицах» костюм каждого хоревта действительно уникален и воспроизводит оперение птиц, поэтому на него специально обращается внимание во время выхода. Андрисано полагает, что хор не имеет определённой идентичности, кроме гражданской принадлежности к Афинам, и используемые имена только подчёркивает анонимность, присущую хоревтам.<sup>281</sup> Шутки, сопровождающие выход хоревтов, могут нам быть не до конца ясны из-за недостатка наших знаний о социальном и культурном контексте, но, без сомнения, они были понятны и смешны для современников Аристофана.

Ещё одна проблема, связанная с появлением хора в «Экклесиазусах», касается того, выходит ли между ст. 30 и 53 весь хор или его часть. Ашер, Ветта и Соммерстин полагают, что хоровая песнь исполняется только теми хоревтами, которые вышли в начале комедии. Но этому противоречат свидетельства, содержащиеся в тексте:

279

ἡμεῖς δέ γε

280 προῖωμεν αὐτῶν. καὶ γὰρ ἑτέρας οἶομαι

281 ἐκ τῶν ἀγρῶν εἰς τὴν Πύκν' ἤξειν ἄντικρυς

282 γυναῖκας.

<sup>280</sup> Хор обращается друг к другу по именам в пароде «Ос», отдельные имена появляются также в пароде «Ахарнян» и «Лисистраты».

<sup>281</sup> Andrisano, A. M. Il prologo delle Ecclesiazuse di Aristofane. – P. 132–133.



**Мы же**

Пойдёмте вперёд **них**. К тому же, полагаю, **другие Женщины** придут из сельской местности прямо на Пникс.

Обратим внимание на выделение трёх групп женщин: «мы» (скорее всего, актёры<sup>282</sup>), «они» — то есть присутствующие на сцене женщины, хоревты, а также «другие женщины из деревни». Ашер полагает, что эти деревенские никогда не появляются на сцене.<sup>283</sup> Sommerstein пишет, что об этих деревенских женщинах «мы слышим только здесь», то есть в ст. 281<sup>284</sup>. По выражению Массимо Ветта, эти женщины «чужды сценическому действию»<sup>285</sup>, поскольку они пойдут «прямо на Пникс», εἰς τὴν Πύκν' ... ἄντικρυς. Ветта критикует как необоснованное мнение Роджерса, который считает, что в действии задействовано два полухория, хотя это как раз оказывается ближе к той сценографии, которую мы можем восстановить из текста.

Как было показано при анализе предыдущих прологов, представление хора — то есть провозглашение его состава и/или роли в сюжете — является неотъемлемой частью структуры пролога в комедии. Перед пародом Аристофан неизменно называет, из кого составлен хор, и предположение о том, что несмотря на сделанное представление, представленные хоревты не появляются, противоречит всем имеющимся у нас свидетельствам.

Определённое противопоставление мы обнаруживаем в строфе и антистрофе. В конце строфы хор оговаривается, разоблачая себя:

298 τὰς ἡμετέρας φίλας—

299 καίτοι τί λέγω; φίλους

300 γὰρ χρῆν μ' ὀνομάζειν.

<sup>282</sup> Aristophanes. *Ecclesiazusae* / ed. by R.G. Ussher. — Oxford: Clarendon Press, 1973. — P. 113.

<sup>283</sup> Ibid. P. 113.

<sup>284</sup> Aristophanes. *Ecclesiazusae* / ed. by A. H. Sommerstein. — Warminster: Aris & Phillips, 1998. — P. 164.

<sup>285</sup> Aristofane. *Le Donne all'Assemblea* / ed. by M. Vetta. — Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1989. — P. 172.

...наших подруг —

Но что же это я говорю? Друзьями

Ведь следует мне их называть.

Можно заметить, что эта ошибка коррелирует с теми ошибками, которые городские женщины совершали на протяжении пролога и на которые им указывала Праксагора. Антистрофа начинается с противопоставления «городским»:

300 ὄρα δ' ὅπως ᾠθήσομεν τοῦσδε τοὺς ἐξ ἄστεως

301 ἦκοντας

Позаботься о том, чтобы мы вытеснили этих, пришедших

Из города.

Противостояние городского и деревенского образа жизни (и, как следствие, отношения к участию в полисных институтах) — важный мотив в комедиях Аристофана, и в данной хоровой песне он обыгрывается в контексте вопроса о плате в три обола за присутствие в собрании. В антистрофе хор не совершает никаких ошибок, которые могли бы указать на то, что это женщины, переодетые в мужчин, но едва ли нам следует думать, что это настоящие деревенские мужчины, которые, по выражению Хремета в ст. 433, стали «громко ворчать», услышав предложение о передаче города в руки женщин. В любом случае, наша неуверенность в том, какого пола персонажи, составляющие второе полухорие, проистекает из нашей работы с текстом, в то время как у зрителей благодаря маскам и костюмам такая неуверенность едва ли могла возникнуть.

Соммерстин задаётся вопросом о том, почему Праксагоре следует уйти раньше, «вперёд этих», и предполагает, что объяснением этому может служить необходимость проинструктировать деревенских женщин. На самом деле, драматическая условность заключается в том, что в дополнительном инструктаже нет никакого смысла. В «*Лисистрате*» мы наблюдаем за тем, как главная героиня

о своём тайном замысле — создаётся впечатление, что о нём никто ещё не знает — сообщает афинянкам (Калонике, Миррине и молчаливым женщинам), спартанкам (Лампито и другим), беотиянкам и коринфянкам; однако в конце пролога выясняется, что афинские пожилые женщины не только в курсе всего *плана*, но уже захватили акрополь! Драматическая условность позволяет опустить вопрос о том, в какой момент Лисистрата привлекла их к реализации *плана*; точно так же в «*Экклесиазусах*» следует просто принять, что репетиция требовалась только горожанкам. В конце концов, они как раз и совершают ошибку — в отличие от деревенских, полностью вжившихся в исполняемую роль.

Итак, я полагаю, что в «*Экклесиазусах*» действует два полухория. Первое из них (предположительно, 12 хоревтов) выходит на сцену между ст. 30 и 53 вместе с корифеем и принимает участие в репетиции народного собрания. После завершения пролога это полухорие исполняет строфу. Второе полухорие составляют женщины из деревни, которые упоминаются в ст. 281–282. Вероятно, парод имел определённые особенности сценографии, которые по-своему пытался решить Роджерс<sup>286</sup>; возможно, Ашер прав, полагая, что антистрофа исполняется как если бы «вторая группа» хоревтов уже была на Пниксе.<sup>287</sup> Обсуждение этих вопросов выходит за рамки предмета, исследуемого в данной диссертации.

Теперь перейдём к рассмотрению структуры пролога «*Экклесиазус*».

#### Начальная сцена (1–29)

Комедия начинается монологом Праксагоры, которая обращается к ручной лампе. Аристофан применяет здесь риторический приём апострофы, с помощью которого привлекает внимание аудитории к лампе, которой и будет посвящена основная часть монолога. С апострофы начинается «*Алкеста*» Еврипида: Аполлон обращается к дому Адмета (Е. *Al.* 1–2), и это обращение позволяет персонажу перейти к рассказыванию истории, которая связана с этим местом и составляет предмет трагедии (ср. Е. *Andr.* 1–4, Е. *El.* 1). Таким образом, преобладающий приём

<sup>286</sup> The Ecclesiazusae of Aristophanes / ed. by B. B. Rogers. – London: Bell, 1902. – P. 45, 49.

<sup>287</sup> Aristophanes. Ecclesiazusae / ed. by R.G. Ussher. – P. 118.

начальной сцены — это паратрагедия. Мы не можем определить, пародирует ли Аристофан конкретную трагедию, но в этом и нет необходимости: Аристофан вполне мог пародировать трагический приём как таковой. Юмор строится на сочетании трагического пафоса, образов и лексики с низким предметом — лампой и её повседневными функциями.

Понимают ли зрители, кто перед ними — мужчина или женщина? Ашер обращает внимание, что первое вербальное указание на пол появляется в ст. 9 (πεῖρωμένασι)<sup>288</sup>. Персонаж одет в мужской плащ (26, 75), мужские «лаконские» ботинки (74), а также вероятно, что помимо лампы несёт посох (74). Актёр носит безбородую белую маску, которая определённо указывает на женского персонажа, но Праксагора может иметь подвязанную искусственную бороду (25). Впрочем, Ашер полагает, что Праксагора надевает бороду только во время репетиции (118–123)<sup>289</sup>, тогда в начале комедии зрители могут видеть маску актёра и вопрос о поле персонажа не имеет значения.

Праксагора — единственная героиня, имеющая имя и активно участвующая в действии (в отличие от названных по именам хоревтов, речь о которых шла выше). Впервые имя героини называется в ст. 124, сразу после того, как Праксагора допускает: 123 ἢν τί μοι δόξη λέγειν, «если мне угодно будет говорить». Второй раз имя Праксагоры в прологе называется в ст. 241, когда одна из женщин<sup>290</sup> хвалит умение Праксагоры говорить и спрашивает у той, где она научилась ораторскому искусству. В обоих случаях имя героини появляется в контекстах, связанных с произнесением речей, то есть с тем, чтобы быть «деятельной в собрании»<sup>291</sup>.

Итак, монолог Праксагоры можно разделить на две части. Первая — паратрагическая, посвящённая лампе (1–16). Ст. 1–6 — это invocatio, обращённая к лампе, уподобляемой божеству-светилу, заканчивающаяся просьбой дать

<sup>288</sup> Aristophanes. *Ecclesiazusae* / ed. by R.G. Ussher. — P. 70.

<sup>289</sup> Ibid.

<sup>290</sup> Распределение реплик в прологе «*Экклезиазус*» представляет определённую проблему, поэтому в тех случаях, когда упоминаются другие женские персонажи помимо Праксагоры, я буду обозначать их как «одна из женщин», подразумевая деутерагониста, тригониста или корифея. О распределении реплик в прологе см. Andrisano A. M. Due donne anonime e la corifea sulla scena delle *Ecclesiazuse* di Aristofane (vv. 1–284). P. 105–134.

<sup>291</sup> Подробнее о значении имени см. Kanavou, N. Aristophanes' Comedy of Names: A study of speaking names in Aristophanes. — Berlin: De Gruyter, 2011. — P. 171–172.

условленный сигнал (6). Ст. 7–16 — это описание прошлых случаев, когда лампа помогала женщинам, выступая молчаливой свидетельницей-соучастницей. Через прошлые случаи взаимовыгодных отношений («мы тебе доверяли, ты молчала, то есть не выдавала наши секреты») легитимизируется участие лампы и в новом замысле.

Затем Праксагора сообщает сведения, которые важны для развития сюжета (ср. монологи Дикеополя, Стрепсиада и Кариона). Праксагора сообщает, что на празднике женщины задумали новый *план* (τὰ νῦν βουλευματα, 17–18) — общая сюжетная рамка происходящего, которая создаёт интригу. Далее Праксагора сообщает, что не пришла ни одна из женщин (19) — разъяснение конкретной сценической ситуации. После этого раскрывается одна из деталей замысла: героини намерены проникнуть в народное собрание и сесть там, оставшись неузнанными (20–23). Наконец, Праксагора рассуждает, что могло задержать женщин, и сообщает ещё одну важную деталь: женщины должны принести искусственные бороды и украсть у мужей плащи (24–27). Вокруг переодевания и, в более широком смысле, перевоплощения в мужчин будет построена значительная часть юмора в прологе (как и в сцене реализации в «Фесмофориазусах»). Оставив такую затравку, Аристофан заканчивает начальную сцену: Праксагора замечает приближающийся свет лампы, и скрывается, чтобы наблюдать, оставаясь незамеченной. Ашер замечает, что эта перемена довольно резкая; на мгновение может показаться, что Праксагора сейчас раскроет весь сюжет, как это происходит в трагических прологах<sup>292</sup>.

Ст. 27–29 произносятся Праксагорой и являются переходным фрагментом, соединяющим начальную сцену со следующим структурным элементом.

Эта начальная сцена имеет ряд общих черт как с монологом Дикеополя, открывающим «Ахарнян», так и с композицией пролога «Лисистраты». Как и монолог Дикеополя, монолог Праксагоры носит паратрагический характер, но перед тем, как появятся другие персонажи, герой раскрывает некоторые детали сюжета, что создаёт интригу, которая будет разрешена на протяжении экспозиции.

<sup>292</sup> Aristophanes. Ecclesiazusae / ed. by R.G. Ussher. — P. 75.

Как и в «*Лисистрате*», на сцене появляется одна женщина, ждущая своих подруг, которые опаздывают, но позднее прибывают по одиночке или группами — и прибытие женщин служит поводом для шуток.

### Экспозиция/реализация (30–279)

Важной особенностью пролога «*Экклезиазус*» является то, что экспозиция и реализация являются не отдельными сценами, а слиты воедино. *Проблема*, которая побудила женщин составить заговор будет представлена в речи Праксагоры (170–240), но при этом сама репетиция народного собрания (как и всё происходящее в прологе) являются непосредственной реализацией составленного *плана*. Более того, весь пролог представляет собой реализацию *плана* — и, вероятно, не случайно Аристофан так рано раскрывает его.

Чем обусловлена эта особенность пролога? Во-первых, обратим внимание на то, какими способами обычно происходит изложение *проблемы* и *плана*. Осведомлённый персонаж рассказывает неосведомлённому (Лисистрата — остальным женщинам; Еврипид — Мнесилоху и Агафону; Хремил — Кариону и др.); осведомлённые персонажи обращаются напрямую к зрителям (так во «*Всадниках*», «*Осах*», «*Мире*», «*Птицах*»); один персонаж сообщает что-то в монологе, разговаривая с самим собой, трагический тип (Стрепсиад, отчасти Дикеополь). В «*Экклезиазусах*» мы сталкиваемся с ситуацией, при которой все участники сценического действия хорошо осведомлены о замысле, поэтому изложение экспозиции должно быть адресовано единственному, кто не осведомлён — то есть зрителю. Примечательно, что «*Птицы*» были последней комедией (из дошедших до нас), в которой Аристофан пользовался изложением экспозиции через прямое обращение. В отличие от «*мужских*» комедий, в прологе которых персонажи-мужчины легко нарушают сценическую иллюзию и обращаются к зрителям, женские персонажи обычно этого не делают. Я предполагаю, что сцены, в которых задействованы только женские персонажи, могут ассоциироваться с частным закрытым пространством, и зрители, имея возможность наблюдать за ним, всё же не могут проникнуть внутрь. Это «женское» пространство не допускает

нарушения сценической иллюзии. Однако начало репетиции народного собрания меняет характер пространства с частного на публичное, вовлекая зрителей в участие в нём как граждан полиса. Речь Праксагоры адресована, в первую очередь, зрителям, и Ашер замечает, что в *«Экклесиазусах»* эта речь занимает место парабасы<sup>293</sup>.

Во-вторых, «настоящее» собрание должно было бы проводиться со всей серьёзностью: в нём не было бы места для оговорок и ошибок, совершаемых женщинами. Несерьёзный характер репетиции оставляет пространство для юмора и характерной для комедии брани, которую Праксагора адресует неумелым женщинам. При этом после того, как зрители увидели репетицию и, самое главное, услышали речь Праксагоры, им уже нет необходимости видеть само народное собрание — об его итогах зрители услышат вместе с Блепиром позже, после песни хора.

Это две причины привели к необходимости слить воедино экспозицию и реализацию в прологе, которые в предыдущих комедиях имели чёткое разграничение. Как и в *«Ахарнянах»*, поэту требуется определённым образом организовать композицию пролога, в котором показывается народное собрание (или, как в рассматриваемом случае, его репетиция). Сцены собрания требуют участия массовки, поэтому их невозможно разыграть быстро. Следовательно, показанное на сцене народное собрание определяет композицию пролога (в *«Экклесиазусах»* и *«Лисистрате»* это в том числе просто собрания), вынуждая поэта определённым образом подстраивать под неё структуру.

Репетиция народного собрания как последовательность сцен имеет развлекательную функцию. Сюжетную задачу выполняет вторая часть монолога Праксагоры (16–27) и речь Праксагоры в собрании (170–240).

Итак, после монолога Праксагоры следует сцена (30–56), на протяжении которой прибывают женщины (ср. с аналогичной сценой в *«Лисистрате»*). Более подробно об устройстве этого выхода было сказано выше.

---

<sup>293</sup> Aristophanes. *Ecclesiazusae* / ed. by R.G. Ussher. – P. xxvii.

После того, как все женщины собрались, Праксагора спрашивает их, сделали ли они то, что было решено на Скирах (57–59). Женщины отвечают утвердительно. Обсуждаются волосы на теле (60–61, 65–67) и загар (62–64), а также бороды (68–72), одежду и посохи (73–81). Этот фрагмент служит преимущественно развлекательным целям, поскольку зрители знают о том, что женщины намерены переодеться мужчинами, со ст. 24–27, и эта содержательная избыточность компенсируется шутками, в которых обыгрывается перевоплощение в мужчин.

После того, как маскировка проверена, Праксагора призывает «сделать то, что [следует] после этого» (ἀλλ' ἄγεθ' ὅπως καὶ τὰπὶ τοῦτοῖς δράσομεν, 82), пока ещё есть звёзды на небе (83) — то есть, отрепетировать речи, — поскольку собрание начнётся на рассвете (84–85). Одна из женщин подчёркивает, что необходимо будет занять места «напротив пританов» (86–87) — то есть прийти пораньше и сесть так, чтобы их было хорошо видно<sup>294</sup>. Затем следует комическая сценка, в которой одна женщина заявляет, что намерена чесать шерсть, пока собирается собрание, за что Праксагора её отчитывает и затем объясняет, как именно женщинам следует сидеть в собрании (88–101).

После этого Праксагора плавно переходит к рассуждению о том, что раз Агиррий, который якобы был раньше женщиной, не был раскрыт (λέληθε) и добился успеха в городе (102–103), то и женщинам всё удастся. Праксагора раскрывает новую подробность, которая ещё зрителям неизвестна: женщины «осмеливаются на дерзость» (τόλμημα τολμῶμεν, 106), если им удастся захватить власть в городе (παραλαβεῖν τῆς πόλεως τὰ πράγματα, 107), то они смогут принести городу какое-то благо (ἀγαθόν τι πράξαι τὴν πόλιν, 108). До сих пор цель проникновения женщин в народное собрание не была ясна — но теперь и это раскрыто. Ст. 110–127 служат подготовкой к репетиции. Одна из женщин выдвигает вопрос-возражение: «как же смогут женщины ораторствовать?», который, с одной стороны, снимается с помощью шутки о пассивной роли женщин и некоторых ораторов в половых связях (112–114), а с другой — позволяет Праксагоре перейти к провозглашению начала репетиции (116–117) и призвать женщин повязать бороды (118–123).

<sup>294</sup> Aristophanes. Ecclesiazusae / ed. by R.G. Ussher. — P. 87.



Репетиция народного собрания занимает чуть больше половины всего пролога. К моменту её начала зрители знают весь *план* женщин: они намерены проникнуть в народное собрание, переодевшись мужчинами, чтобы забрать власть в городе. В отличие от всех остальных сохранившихся комедий, где сначала герой описывает *проблему*, и только после этого придумывает или раскрывает *план*, в «*Экклесиазусах*» сначала последовательно раскрывается *план*, а вот *проблема* остаётся скрытой вплоть до речи Праксагоры.

После того, как Аристофан сообщил зрителем о намерении женщин захватить власть, он сохраняет интригу и откладывает полное раскрытие сюжета пьесы до ст. 170. Вместо этого начинается фарсовое представление. После того, как собрание ритуально начато (128–130), слово берёт одна из женщин — и допускает ошибку, основанную на незнании процессуальной стороны, давая Праксагоре повод для брани (131–146). Затем вызывается другая женщина, которая допускает ошибку в клятве, за что её также ругает Праксагора (147–160). Когда Праксагора уже намерена взять слово (вероятно, зрители также ожидают этого), её перебивает одна из женщин, которая говорила до этого, и берёт слово, но вновь ошибается, назвав присутствующих «женщинами» (160–169).

Итак, подлинная экспозиция содержится в речи Праксагоры, которая длится 70 стихов с тремя перебивками, которые делят речь на четыре части — характерный комический приём, который облегчает восприятие длинного монолога.

I. 170–188. Изложение *проблемы* — город управляется дурными людьми (демагогами), а граждане боятся тех, кто желает быть им дружественными, и привечают тех, то не желает.

189–192 — женщина перебивает и клянётся Афродитой, Праксагора делает ей замечание.

II. 193–203. Продолжение изложения *проблемы* (с примерами) — граждане непоследовательны в принятых решениях и ошибаются в суждениях о политических лидерах.

204 — снова перебивка, женщина хвалит, Праксагора отмечает, что в этот раз похвала верная.

III. 205–212. Праксагора завершает изложение *проблемы*, обвиняя граждан в стяжательстве и пренебрежении общественным интересом, после чего предлагает решение: передать власть женщинам.

213 — звучат похвалы от двух женщин.

IV. 214–240. Аргументация предлагаемого решения: утверждается превосходство женщин в отношении образа жизни (τοὺς τρόλους), их консерватизм, забота о сыновьях, изобретательность и умелость в раскрытии обмана. Если предыдущие части базируются на политической сатире и инвективах, то здесь Аристофан перемешивает, с одной стороны, реальную роль женщины в хозяйстве и полисе (празднование религиозных праздников и рождение сыновей), а с другой — комические стереотипы, включающие склонность к выпивке, еде и сексу (225–228), а также склонность к обману (238).

Следует отметить, что не всё в речи Праксагоры происходит из нужд экспозиции. Это речь, которая создаётся в качестве пародии на речи ораторов<sup>295</sup>.

После завершения речи одна из женщин хвалит Праксагору и спрашивает, где она научилась так говорить, Праксагора отвечает, а женщины хвалят её и выбирают в качестве стратега (241–247).

Как и в ряде других экспозиций (например, в «*Лисистрате*»), герою задают вопросы, которые призваны уточнить детали *плана* — и одновременно с этим служат поводом для шуток. Для всех комедий я рассматривала эти вопросы как часть экспозиции. Праксагоре задают четыре уточняющих вопроса: 1) как она ответит на нападки Кефала (248–253); 2) как ответит Неоклиду (254–255); 3) как поступит, если её будут перебивать (256–257); 4) как поступит, если её потащат лучники (258–261). Последняя деталь, также преимущественно комическая, которая требует обсуждения — это то, как женщины смогут поднять правильную руку для голосования (262–267).

Начиная со ст. 268, Праксагора раздаёт последние указания, связанные с перевоплощением в мужчин, которые длятся до ст. 279. Возможно, в это время на сцене присутствующие женщины как раз и делают то, что перечисляет Праксагора.

<sup>295</sup> Aristofane. *Le Donne all'Assemblea* / ed. by M. Vetta. — P. 158–159.

Клосс справедливо замечает, что помимо захвата власти в комедии присутствует и второй *план*, который будет раскрыт только в агоне (581–709): обобществление имущества.<sup>296</sup> В отличие от «*Лисистраты*», где два *плана* (воздержание и захват акрополя) тесно связаны и один зависит от успеха другого, в «*Экклесиазусах*» связь скорее концептуальная: после захвата власти должно произойти оформление политической программы. Клосс отмечает, что Аристофан не предлагает убедительного объяснения, почему женщины предлагают именно такую программу преобразований<sup>297</sup>.

#### Представление хора (279–284)

Выше обсуждался вопрос о том, в какой момент действия появляется хор, поэтому здесь я лишь кратко резюмирую, что в конце пролога не случайно упоминаются «женщины из деревни»: это характерное представление хора, которое присутствует во всех прологах и служит переходом от пролога к следующей части комедии — пароду.

#### Вывод

В результате проведённого анализа структуру пролога «*Экклесиазус*» можно представить следующим образом:

1–29	начальная сцена
30–279	реализация <i>плана</i> : репетиция народного собрания; 30–56 прибытие женщин (хоревтов); 170–240 — экспозиционный монолог
279–284	представление хора

Пролог комедии «*Экклесиазусы*» имеет значительное отступление от теоретической модели. Экспозиция сужается до речи Праксагоры, которую та

<sup>296</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 258.

<sup>297</sup> Ibid.

произносит во время репетиции (170–240). Это единственная комедия, в которой *план* излагается до того, как зрителям была описана существующая *проблема*.

Вместо последовательной смены экспозиции и реализации, которая присутствует практически во всех комедиях, в данном прологе за начальной сценой сразу следует реализация: в действии показывается содержание *плана*, которое Праксагора коротко описала в конце начального монолога. Поэт не мог полностью исключить экспозицию из пролога, поскольку она выполняет важную сюжетную функцию, однако в данном случае он отдал предпочтение развлекательной функции, начав изображение реализации *плана* сразу после начальной сцены. Увеличение сцены реализации позволяет поэту раскрыть комический потенциал сцены репетиции народного собрания. Схожим образом поэту в прологе «Ахарнян» потребовалось изменить структуру пролога, чтобы в полной мере реализовать комический потенциал народного собрания, однако изменения в «Ахарнянах» не были столь существенными, как в «Экклесиазусах».

### 2.11 Богатство (1–252)

Исследователи выделяют следующую структуру в прологе «Богатства».

Мазон (1–252) не даёт никакой чёткой схемы. Он говорит, что пролог состоит из одной сцены, однако, мы находим в нём привычные элементы: забавную игровую сценку, пролог-повествование, сцену экспозиции и действия<sup>298</sup>. Однако он отмечает, что в начале действие развивается очень быстро в короткой немой сцене, лишённой диалогов, также короток и пролог-повествование, однако экспозиционный диалог развёрнутый, полный поворотов и перипетий<sup>299</sup>. Последний элемент кажется Мазону новшеством, которое прежде в прологах не встречалось.

Ван Леувен (1–252)<sup>300</sup>:

1–57	scena prima (Cario, Chremylus)
58–229	scena secunda (Cario, Chremylus, Plutus)
230–252	scena tertia (Chremylus, Plutus)

Родригес Альфахеме<sup>301</sup> выделяет 2 сцены, однако далее предлагает более детальное деление. Анализ непоследовательный и недостаточно полный.

№ сцены	Стихи	
1	1–228	возвращение из паломничества
2	229–253	Хремил уводит с собой Богатство

№ сцены	Стихи	

<sup>298</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. – P. 162–63.

<sup>299</sup> Ibid. P. 163.

<sup>300</sup> Aristophanis Plutus / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1904. – P. 5–41.

<sup>301</sup> Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. – P. 57–58.

	1–27	предисловие
	28–55	экспозиция: оракул. Встреча со слепцом. Толкование оракула
	56–75	вопросы к Богатству, который отказывается говорить
	76–120	Богатство говорит; он слеп, потому что «не мог отличить праведного от нечестивого». Блестящая идея: значит, его нужно вылечить. Но Богатство отказывается.
	121–222	убеждение Богатства
	223–228	Карион приводит хор
	229–	Хремил убеждает Богатство войти в дом

Клосс<sup>302</sup>:

1–21	монолог Кариона, объясняющий ситуацию (два зрячих человека следуют за слепцом)
22–55	диалог между Хремиллом и Карионом, разъясняющий предысторию
56–146	допрос Богатства: а) перебранка Хремилла и Кариона (56–70); б) Хремил спрашивает слепца о его личности и о причине его нынешнего состояния; в) начиная с 95, разрабатывается план восстановления зрения Богатства
147–197	восхваление Богатства, служащее для дальнейшего обоснования плана
198–252	Богатство убеждено и следует в дом Хремилла

<sup>302</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 251–252.

Комедия «*Богатство*» — самая поздняя из дошедших до нас комедий, — была поставлена в 388 г. до н.э. Рассмотрим структуру пролога этой комедии.

### Начальная сцена (1–21)

Комедия начинается монологом раба, который на протяжении всего пролога остаётся безымянным. Его имя впервые будет названо только в ст. 624 — Карион, то есть «кариец», «из Карики»<sup>303</sup>. Монологу, вероятно, предшествует немая сцена: зрители наблюдают за тем, как идёт слепец (я предполагаю, что слепота ясна из его костюма, поэтому он может иметь палку и/или некую повязку на глазах), за которым следуют двое мужчин. Мы не можем судить о продолжительности этой немой сцены, но, несомненно, она имела место. Арнотт отметил, что, как и в «*Лягушках*», эта пантомима показывает инверсию привычного порядка: не зрячий ведёт слепого, а наоборот.<sup>304</sup>

Немая сцена призвана показать начальную ситуацию, на которую реагирует герой первой репликой. Таким образом, открывающий монолог Кариона начинается *in mediis rebus*. Это служит ключевым отличием монолога Кариона от начальных монологов в «*Ахарнянах*» и «*Экклезиастах*»: поскольку сценическое действие ещё не имело никакого развития, монологи Дикеополя и Праксагоры начинаются отвлечённо, в то время как речь Кариона имеет непосредственное отношение к видимой ситуации на сцене.

Имя хозяина — Хремил — не будет произнесено ни разу за время пролога, и впервые будет названо лишь в ст. 336 Блепсидемом. Таким образом, и раб, и его хозяин остаются на протяжении пролога безымянными, в то время как имя слепца — Богатство — станет ключевым сюжетообразующим элементом.

По своему устройству начало «*Богатства*» напоминает начало «*Фесмофориазуса*»: два персонажа куда-то идут; это путешествие является частью пока неизвестного *плана*, который был придуман персонажем с более высоким

<sup>303</sup> Aristophanes. *Wealth* / ed. by A. H. Sommerstein. — Warminster: Aris & Phillips, 2001. — P. 135.

<sup>304</sup> Arnott, W. G. *Comic openings*. — S. 16.

статусом (здесь это свободный гражданин); второй персонаж, обладая более низким статусом (здесь это раб), комически пытается выяснить цель путешествия.

Первые два стиха «*Богатства*» задают интригу, которая будет разрешена в экспозиции: с какой целью герои следуют за слепцом? Карион жалуется на то, что он стал рабом безумного господина:

1 Ὡς ἀργαλέον πρᾶγμα' ἐστίν, ὦ Ζεῦ καὶ θεοί,  
2 δοῦλον γενέσθαι παραφρονοῦντος δεσπότης.

Сколь мучительное это дело, о Зевс и боги, —  
Стать рабом безумного господина.

Далее жалоба раскрывается рассуждением о том, что раб не может влиять на своего господина (3–4), вынужденно втягивается в беды (5) и не распоряжается собственным телом, принадлежащим хозяину (6–7). Жалующийся раб — комический топос, который в начальной сцене встречается во многих комедиях, включая «*Всадников*», «*Мир*», «*Лягушек*».

Сразу после этого происходит изложение *предыстории* (в более кратком виде, чем в 32–43): зритель узнаёт, что господин Кариона был у Аполлона (8–10), который, «будучи лекарем и оракулом» (ιατρὸς ὄν καὶ μάντις, 11), тем не менее «отпустил господина моего, впавшего в меланхолию» (μελαγχολῶντ' ἀπέπεμψέ μου τὸν δεσπότην, 12). Безусловно, первейшая задача этого изложения — это задача развлекательная, создание иронии. Болезнь, связанная с избытком чёрной желчи, такова: хозяин Кариона следует за слепым человеком (ὅστις ἀκολουθεῖ κατόπιν ἀνθρώπου τυφλοῦ, 13), что противоположно обычному, нормальному порядку вещей (14), когда поводырь ведёт слепца. Причин для негодования Кариона три: 1) само безумие хозяина, ненормальность того, что он делает; 2) тот факт, что хозяин заставляет его делать то же самое (16); 3) молчание хозяина, который ничего не объясняет (17). Карион в таком отчаянии, что ему приходится пригрозить хозяину:



19 ἦν μὴ φράσης ὅ τι τῷδ' ἀκολουθοῦμέν ποτε,  
20 ὃ δέσποτ', ἀλλὰ σοι παρέξω πράγματα.

Если ты не скажешь, почему мы вообще идём за ним,  
О господин, то я тебе обеспечу проблем.

Таким образом, внутри открывающего комедию монолога содержится как начальная сцена, создающая интригу и развлекающая зрителей шутками, так и один из элементов экспозиции — сокращённая *предыстория*, сообщающая об участии оракула в происходящем. Для тех начальных сцен, которые представлены монологом, характерно содержание некоторого фрагмента сюжетно значимой информации, как мы уже видели на примере других комедий.

#### Экспозиция (22–116)

Граница между начальной сценой и экспозицией в этом прологе не является достаточно отчётливой. Мы не находим какого-либо маркера, отмечающего начало следующей части, а также не меняется число действующих лиц. Я полагаю, что в данном случае границу мы можем провести между концом монолога Кариона и началом диалога, то есть первой репликой Хремила.

Итак, наконец, Карион добивается от хозяина ответов, который готов открыть суть дела, поскольку

26 ἀλλ' οὐ τι κρύψω· τῶν ἐμῶν γὰρ οἰκετῶν  
27 πιστότατον ἠγοῦμαί σε καὶ κλεπτίστατον.

Но не скрою ничего; ведь из моих рабов  
Считаю тебя самым достойным доверия и самым вороватым.

Так начинается экспозиция, в этой комедии обладающая рядом особенностей. Во-первых, мы встречаем двух персонажей, которые в равной степени являются

главными героями — то есть теми героями, чьи решения влияют на ход сюжета — это Хремил и Богатство. В отличие от «Всадников», «Птиц» или «Фесмофориазус», где два героя имеют одну общую *проблему*, у героев «Богатства» *проблемы*, проистекающие из одного корня, являются разнонаправленными. Хремил несмотря на то, что был θεοσεβής καὶ δίκαιος («набожным и порядочным», 28), остался беден — то есть его *проблема* заключается в фундаментальной несправедливости мироустройства, которое было определено Зевсом. Богатство, будучи слепым, не может отличить дурных людей от хороших, а это приводит к его бедственному положению (αὐχμῶν, 84) — и это случилось также из-за Зевса, который завидовал порядочным людям, и, чтобы не пускать к ним Богатство, ослепил его. *Проблема* Хремилла, таким образом, оказывается лишь одним из проявлений более глубокой *проблемы*. Также и *проблема* Богатства — слепота и последствия слепоты — это частный случай несправедливости, источником которой становится Зевс. Решение одной *проблемы* — возвращение зрения Богатству — приводит также и к решению другой *проблемы*, с которой столкнулся Хремил.

Как и в «Мире», на момент начала комедии герой (Тригей и Хремил соответственно) придумал некий *план* общего характера и начал его реализацию (подготовка жука и полёт, посещение оракула и исполнение его предписания). После того, как от божественного помощника (Меркурия; оракула Аполлона) были получены новые сведения (боги покинули Олимп и человечество отдано на растерзание Войне; человек, на которого указал оракул, — это Богатство) герой дорабатывает *план* (спасение Мира; возвращение зрения Богатству), который реализуется и тем самым разрешается изначальное недовольство героя, то есть разрешает *проблему*. В обоих случаях герой испытывает недовольство из-за божественного миропорядка, но не имеет отчётливого *плана* по его изменению, лишь намерение что-то изменить. В обоих случаях понимание того, что конкретно должно быть сделано, приходит лишь на протяжении пролога. Такое двусложное устройство *проблемы* и, как следствие, *плана* может быть ещё одним симптомом того, что в начале IV в. древнеаттическая комедия стала меняться, приобретая новые черты и превращаясь в среднюю комедию.

Экспозиция состоит из трёх частей: 1) изложение *проблемы* Хремила и посещения оракула (21–55); 2) динамичная сцена, в которой выясняется личность Богатства (56–85); 3) изложение *проблемы* Богатства и формулирование *плана* (86–116).

Длинная экспозиционная речь Хремила прерывается буффонными замечаниями Кариона (ср. поведение Дикеополя в «Ахарнянах»).

В ст. 28–38 — звучит *мотивировка* персонажа. Хремил рассказывает, что несмотря на то, что он был θεοσεβής καὶ δίκαιος (набожным и порядочным, 28), богатства не нажил, и, раз жизнь его подходит к концу, решил узнать у бога, не следует ли его единственному сыну поменять образ жизни — став нечестным человеком, тем самым обеспечить себе богатство. С самого начала экспликации озвучивается несправедливость мироустройства, изменение которой станет целью Хремила.

28 Хр. ἐγὼ θεοσεβής καὶ δίκαιος ὢν ἀνὴρ

29 κακῶς ἔπραττον καὶ πένης ἦν· Κα. οἶδά τοι.

30 Хр. ἕτεροι δ' ἐπλούτουν, ἱερόσυλοι ῥήτορες

31 καὶ συκοφάνται καὶ πονηροί· Κα. πείθομαι.

Хр. Я, хоть и был человеком набожным и порядочным,  
Бедствовал и был беден. Ка. Я знаю.

Хр. А другие богатели — храмовые воры, ораторы,  
Сикофанты и ни на что не годные. Ка. Убедил меня!

С социальной точки зрения это — нарушенный, неправильный порядок, который требует исправления, приведение в правильный вид: честные — богатые, бесчестные — бедные.

Ст. 39–55 — пророчество оракула и попытки его трактовать. Способ решения *проблемы* (бедность, несправедливость существующего порядка) пока скрыт от героев туманностью формулировки. Бог сказал Хремилу, что ему следует не

отпускать первого встреченного им человека. Карион, убеждённый в безумии (нездоровье) хозяина, сразу заявляет: у сына наладятся дела, если он будет жить «по городскому способу» (47), а именно — «быть усердным ни в чём здоровом» (50). Хремил отказывается от этого толкования, предлагая для выяснения смысла пророчества узнать, кем именно является слепец.

Ст. 56–83 — выясняется, что инструмент достижения цели — это Богатство. В результате перебранки Карион и Хремил добиваются, чтобы слепец назвал своё имя. Реакция героев — неверие, и это заставляет Хремилу дважды (82, 83) уточнить, в самом ли деле перед ним Богатство.

Ст. 84–111 — изложение причины возникновения несправедливого порядка. По сути, биография Богатства. Причина оказывается, с одной стороны, божественной (Зевс ослепил Богатство за его надменность), с другой стороны, прозаической: Богатство просто не в состоянии увидеть порядочных людей. Неспособность увидеть связана не только с его слепотой, но и с отсутствием порядочных людей в принципе:

107 Пл. ταυτὶ λέγουσι πάντες· ἤνικ' ἂν δέ μου

108 τύχῳσ' ἀληθῶς καὶ γένωνται πλούσιοι,

109 ἀτεχνῶς ὑπερβάλλουσι τῇ μοχθηρίᾳ.

110 Хр. ἔχει μὲν οὕτως, εἰσὶ δ' οὐ πάντες κακοί.

111 Пл. μὰ Δί', ἀλλ' ἀπαξάπαντες.

Пл. Так говорят все; но когда бы меня

Ни захватили и воистину стали бы богатыми,

Просто переходят границы своей порочностью.

Хр. Пусть и так, но не все же дурные.

Пл. Клянусь Зевсом! Абсолютно все.

Ст. 112–116 — Хремил излагает придуманный *план*. За время беседы с Богатством у Хремилу уже стал формироваться *план*: раз Богатство готово, став

зрячим, избегать дурных и ходить к порядочным (95–97), необходимо лишь вернуть ему зрение.

Клосс считает главным замыслом возвращение зрения Богатству, и лишь в качестве возможной интерпретации указывает, что путешествие Хремила к оракулу можно рассматривать в качестве *предварительного плана*, который впоследствии сменяется основным.<sup>305</sup> С точки зрения подхода Клосса так и есть: *предварительный план* общего характера сменяется конкретным *основным планом*, позволяющим разрешить *проблему*.

### Реализация (116–221)

Сцена реализации *плана* оказывается похожа на реализацию во «*Всадниках*»: там два раба убеждают Колбасника в том, что он идеально подходит для реализации *плана*; здесь два персонажа (хозяин и раб) убеждают Богатство в том, что оно идеально подходит для реализации *плана*. Примечательно, что в обоих случаях исполнитель — Колбасник и Богатство — определён божеством: во «*Всадниках*» — пророчеством, в «*Богатстве*» — оракулом Аполлона. Убеждение исполнителя имеет ключевое значение для сюжета, однако в обоих случаях сцена реализации полна шуток, обыгрывающих сложившуюся ситуацию.

Типологически возражения и их разрешение относятся скорее к экспозиции, поскольку служат уточнению деталей *плана*. Однако в случае «*Всадников*» и «*Богатства*» вокруг возражений строятся сцены реализации, поскольку именно возражения провоцируют деятельность по убеждению исполнителей. Граница между экспозицией и реализацией в «*Богатстве*» довольно условна, тем более что я вынуждена провести её по середине стиха 116. Более того, экспозиция и реализация оказываются как будто слиты, и их разделение становится возможно лишь благодаря тому, что этот структурный тип уже использовался Аристофаном ранее.

Переход к убеждению Богатства запускается его первым возражением (116–210), суть которого сводится к тому, что Богатство не хочет возвращать себе зрение (117),

<sup>305</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 261.

поскольку если об этом узнает Зевс, то он погубит Богатство (119–120). После того, как Богатство постулирует свой страх (122), Хремил красноречиво убеждает его, что всё приятное в мире происходит от Богатства:

144 καὶ νῆ Δί' εἴ τί γ' ἐστὶ λαμπρὸν καὶ καλὸν

145 ἢ χαρίεν ἀνθρώποισι, διὰ σέ γίγνεται.

146 ἅπαντα τῷ πλουτεῖν γάρ ἐσθ' ὑπήκοα.

И, клянусь Зевсом, если только есть что-то блистательное, прекрасное

Или приятное людям, оно происходит через тебя.

Ибо совершенно всё покорно обладанию богатством.

В ст. 210 Хремил вновь напоминает о содержании *плана*: вернуть Богатству зрение, что провоцирует второе возражение (211–221). Богатство сомневается, что Хремил, будучи смертным, сможет вернуть ему зрение (211). Хремил перечисляет признаки, по которым всё должно получиться: 1) божественное участие Аполлона (212–213); 2) решимость Хремил и Кариона довести дело до конца (216–217); 3) «другие союзники» (218), а именно — бедняки, которых Богатство считает бесполезными (πονηρούς, 220), но которые будут полезны, как только разбогатеют (221).

#### Представление хора (222–252)

Как и во «*Всадниках*», хор «*Богатства*» состоит из союзников, которые будут помогать в реализации *плана*. Примечательно, что только в «*Богатстве*» появляется посланник, который отправляется пригласить хор к участию. Нечто похожее происходит в «*Ахарнянах*», где Амфитей приводит разозлённых ахарнян — не по своей воле, но провоцируя их погнаться за собой.

В ст. 222–229 Хремил даёт задание Кариону позвать τοὺς ξυγγεώργους — «вместе занимающихся земледелием», которые ἐν τοῖς ἀγροῖς ... ταλαιπωρουμένους, «в полях ... тяжело трудятся» (224). Парод не происходит сразу после представления хора:

возможно, с точки зрения комедийных конвенций путь Кариона в сельскую местность и возвращение с земледельцами в город должен занять определённое время (ср. путешествие Амфитея в Спарту в прологе «Ахарнян»). Это время покрывается действием в ст. 230–252: Хремил приглашает Богатство войти в дом (230–233); затем Богатство произносит монолог о том, как неудачно он посещал дома в прошлом (234–24); затем Хремил убеждает его, что он-то достойный человек и снова приглашает войти (245–252). После этого актёры покидают сцену.

### Вывод

В результате проведённого анализа структуру пролога «Богатства» можно представить следующим образом:

1–21	начальная сцена
22–116	экспозиция
116–221	реализация: убеждение Богатства в выполнимости плана
222–252	представление хора

Пролог «Богатства» обладает всеми четырьмя структурными элементами и не обнаруживает серьёзных отклонений от теоретической схемы. Структура пролога очень похожа на структуру пролога «Всадников», где *план* придумывается благодаря божественному участию, а сцена реализации показывает, как герои убеждают исполнителя принять участие в реализации *плана*. В отличие от «Всадников», начальная сцена «Богатства» является монологом, а не диалогом, поэтому для неё характерны черты, свойственные монологическим начальным сценам. Кроме того, в начальной сцене Аристофан использует приём, которым он пользовался в начальной сцене «Фесмофориазус», а именно — неосведомлённый персонаж расспрашивает осведомлённого персонажа о сути дела. Однако в рассматриваемой комедии приём сочетается с монологической формой.

Ещё одна особенность пролога «Богатства» — это наличие двух самостоятельных *проблем* (*проблема* Хремила и *проблема* Богатство), обе из которых решаются благодаря придуманному *плану*. Ничего подобного в других комедиях мы не встречаем.



### Выводы

Итак, во второй главе были проанализированы прологи всех 11 сохранившихся комедий Аристофана. В большинстве комедий — во «*Всадниках*», «*Облаках*», «*Осах*», «*Птицах*», «*Лисистрате*», «*Фесмофориазусах*», «*Лягушках*» и «*Богатстве*» — структура пролога воспроизводится в полном объёме без нарушения порядка.

В прологе «*Ахарнян*» структура существует параллельно с драматической композицией, основанной на последовательности сцен народного собрания; структура и композиция не переплетены органично, как в более поздних комедиях (ср. «*Птицы*» и «*Фесмофориазусы*»). Кроме того, представление хора находится не на обычном месте (то есть в самом конце пролога), а посередине реализации.

Анализ пролога «*Мира*» показал, что в нём выделяется две самостоятельные прологовые структуры, но в сокращённом варианте. Первая из них не имеет представления хора, вторая из них лишена сцены реализации. Две части соединены в один пролог, в котором присутствует очень длинная экспозиция, включающая разнообразные приёмы экспозиционного изложения.

Наконец, пролог «*Экклесиазус*» также имеет особенности в своей структуре. За начальной сценой, в которой происходит первое раскрытие *плана*, следует сразу реализации, показывающая подготовку женщин к осуществлению их замысла. Экспозиционный монолог является частью репетиции народного собрания и начинается только в ст. 170. Поэт не мог полностью исключить экспозицию из пролога, поскольку она выполняет важную сюжетную функцию, однако в данном случае он отдал предпочтение развлекательной функции, начав изображение реализации *плана* сразу после начальной сцены.

Ниже представлена сравнительная таблица для каждого структурного элемента по всем 11 комедиям.

Таблица 2. Сравнение длины структурных элементов прологов всех 11 комедий

<b>Комедия</b>	<b>Начальная сцена</b>	<b>Экспозиция</b>	<b>Реализация</b>	<b>Представление хора</b>
<i>Ахарняне</i>	1–42	43–133	133/175–200	177–185, 201–203
<i>Всадники</i>	1–35	36–145	146–222	222–246
<i>Облака</i>	1–40	41–130	131–262	263–274
<i>Осы</i>	1–53	54–135	136–210	211–229
<i>Мир</i>	1–42	43–295	–	296–300
<i>Птицы</i>	1–29	30–208	209–266	267–309
<i>Лисистрата</i>	1–20	21–180	181–239	240–253
<i>Фесмофориазусы</i>	1–24	25–212	213–276	277–294
<i>Лягушки</i>	1–34	35–164	165–311	312–322
<i>Экклесиазусы</i>	1–29	30–279		279–284
<i>Богатство</i>	1–21	22–116	116–221	222–252

### ГЛАВА 3. ТИПОЛОГИЯ СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

Повествование в прологах подчиняется трём основным задачам: сюжетной, развлекательной и связанной с фокусировкой внимания. Эти три задачи взаимно обуславливают друг друга, оказывая непосредственное влияние на то, как Аристофан строит повествование. У пролога есть определённая композиция, определяемая числом действующих лиц, их перемещениями, выходами и уходами. Поэт балансирует между сохранением сюжетной интриги и раскрытием сюжетно значимой информации. Одновременно с этим зрителям должно быть смешно, поэтому части экспозиции чередуются с шутками и юмористическими сценами, предмет и содержание которых, в свою очередь, определяются логикой развития действия.

Комедии Аристофана — это единственные образцы древней комедии, дошедшие до нас полностью, из-за чего мы оказываемся в непростом положении. В какой мере творческая техника Аристофана была новаторской? Какие из приёмов и драматических форм были, напротив, типичны? Из-за того, что ответы на эти вопросы могут быть только гипотетическими, исследователь прологов может делать лишь очень осторожные выводы.

Одним из важнейших и при этом неразрешимых на данном этапе вопросов является вопрос о том, какое начало для комедий было более характерным во времена Аристофана. Начинались ли комедии в основном с экспозиционного монолога, в котором персонаж — неважно, чуждый действию или являющийся одним из героев — излагал зрителям содержание комедии, как это происходит в некоторых трагедиях и в новой комедии? Или в большинстве комедий древнеаттических авторов такому экспозиционному монологу предшествовала некая «разогревающая» сценка, составленная преимущественно из шуток, как делает Аристофан во *«Всадниках»*, *«Осах»*, *«Мире»*, *«Птицах»*? Был ли Аристофан новатором, добавившим начальную сцену перед экспозицией, или он следовал примеру какого-то неизвестного нам поэта?

Возможно, пролог (как «часть, предшествующая хоровой части», в нашем понимании) вообще мог отсутствовать в комедиях некоторых авторов, и

экспозиционный монолог мог происходить после парода.<sup>306</sup> Аристотель пишет о прологе как о характерной черте комедии, такой же характерной, как маски или число актёров<sup>307</sup>, но мы не можем быть уверены, что он учитывал всё многообразие поэтических техник, существовавших на афинской комедийной сцене в V–IV вв. до н.э.

Столь же неразрешим вопрос о том, отражает ли объём прологов в комедии Аристофана общее положение вещей в древней комедии. У всех ли авторов прологи были столь длинны? Или изменения, внесённые Аристофаном в повествовательную технику, обусловили рост доли пролога?

Осознавая существующие ограничения, я с осторожностью сделаю одно предположение, касающееся соотношения между типичным и новаторским у Аристофана. Я полагаю, что ядро пролога составляет монологическая экспозиция, обращённая к зрителям. Это базовая форма, с помощью которой поэт сообщает зрителям необходимую информацию о сюжете; используется как в трагедиях, так и в комедиях — древней и новой. Можно отметить, что существует большая вариативность в том, кто именно произносит экспозиционный монолог (действующий герой или всезнающее божество) и как пролог соотносится с основным действием (органично вписан или внеположен), однако форма — монологическое изложение, явно или неявно адресованное зрителям с целью их информирования о сюжете — в основе одна и та же. Я полагаю, что новаторство Аристофана могло заключаться в том, что он стал перед экспозицией помещать начальную сцену, откладывая тем самым экспозиционное изложение, а в более поздних комедиях вовсе отказался от экспозиционного монолога, отдавая предпочтение органичному изложению сюжетной информации в диалоге между персонажами.

<sup>306</sup> Holzberg N. Prologue // The Encyclopedia of Greek Comedy. Vol. 2 / ed. by A. Sommerstein. – P. 773.

<sup>307</sup> τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται (Ar. Poet. 1449b, 4–5).  
«А кто ввёл маски, или прологи, или количество актёров и подобное, неизвестно».

### 3.1 Начальная сцена: классификация и приёмы

Если Аристофан стал предварять экспозицию некой начальной сценой, мало связанной по содержанию с дальнейшим развитием сюжета, то какую цель он мог преследовать и какими средствами он этого добивался?

Мазон, анализируя прологи в комедиях Аристофана, говорил о том, что первая сцена — это «десять-двадцать стихов чистого фарса, обычно не имеющего чёткой связи с действием»<sup>308</sup>. Арнотт говорит о характерной для начала комедии последовательности: загадочная пантомима ещё до первой произнесённой реплики, шутки для развлечения зрителей и, наконец, экспозиция.<sup>309</sup> Проведённый структурный анализ показал, что начальная сцена и экспозиция не изолированы друг от друга.

Начальная сцена служит небольшой отсрочкой перед тем, как поэт сообщит аудитории информацию о *проблеме* и *плане* героя. С одной стороны, это действительно «разогрев» аудитории шутками, вовлечение их внимания в происходящее. Это обуславливает высокую концентрацию комедийных приёмов, как языковых, так и визуальных. С другой стороны, начальное развитие действия, сопровождающееся незнанием зрителя о происходящем, создаёт интригу и напряжение. Поэт стремится соблюсти баланс между полной секретностью и указанием на отдельные сюжетно значимые факты — это позволяет ему поддерживать внимание и любопытство зрителей. Наконец, начальная сцена позволяет поэту представить героя или героев. Не случайно в начальной сцене сообщаются знаковые имена главных действующих лиц: Лисистраты (*Lys.* 6), Еврипида (*Th.* 4), Диониса (*Ra.* 22). Здесь же поэт может сообщить зрителям о статусе героев, их происхождении, связи между собой (если персонажей несколько), а также показать деятельность, которой они заняты на момент начала комедии, и с помощью жалоб возбудить в зрителях сопереживание. Униженное положение персонажа<sup>310</sup>, жалующегося на бесчисленные неудачи (Дикеополь в

<sup>308</sup> Mazon, P. Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. — P. 171.

<sup>309</sup> Arnott, W. G. Comic openings. — S. 15.

<sup>310</sup> Жалобы как характерную черту прологов подробно рассматривал Гордзеев в своих статьях, посвящённых прологам «Фесмофориазус» и «Ахарнян».

«Ахарнянах»), на необходимость замешивать навозные лепёшки (в «Мире») или на то, что женщины опаздывают на встречу («Лисистрата» и отчасти «Экклесиазусы»), не только смешно, но может способствовать возникновению сопереживания. Благодаря этому сопереживанию экспозиция ложится на благоприятную почву: для зрителей герой является уже не незнакомцем, а обладает некоторой индивидуальностью и понятными, пусть и комически преувеличенными проблемами.

Таким образом, это всё не позволяет нам утверждать, что начальные сцены не имеют прямого отношения к действию. Начальные сцены выполняют несколько функций, которые позволяют поэту успешнее завладеть вниманием зрителей.

Кроме функций и задач, которые выполняют начальные сцены, меня также интересует разнообразие драматических форм и приёмов, которыми пользовался Аристофан в начальных сценах. Можно ли их классифицировать и составить их типологию, или Аристофан в каждой комедии создавал начальную сцену по индивидуальным лекалам? Я постараюсь дать ответ на этот вопрос в данном разделе.

#### *Монолог/диалог*

Рассмотрим различия начальных сцен, имеющих разную форму: монологическую и диалогическую.

Монологи в начальной сцене встречаются в четырёх комедиях: «Ахарнянах», «Облаках», «Экклесиазусах» и «Богатстве». Обратим внимание, что только в двух комедиях — «Ахарнянах» и «Экклесиазусах» — герой (Дикеополь и Праксагора соответственно) произносит монолог, будучи в полном одиночестве на сцене. В «Облаках» и «Богатстве» на протяжении начальной сцены присутствуют другие персонажи, остающиеся до поры до времени безмолвными. Так, в «Облаках» с самого начала комедии присутствует спящий Фидиппид (*Nu.* 14), а также слуга, которому Стрепсиад даёт указание принести счётную книгу (*Nu.* 18). В «Богатстве» на сцене присутствуют три человека: помимо Кариона также слепец-Богатство и следующий за ним Хремил (*Pl.* 12–13).

Это различие между количеством присутствующих на сцене персонажей, возможно, определяет особенности в построении монологов начальных сцен. Монологи Дикеополя и Праксагоры носят паратрагический характер, и по крайней мере в первой своей части они имеют не слишком явную связь с реальной ситуацией. После такого отвлечённого начала каждый из них сообщает, почему находится в месте действия: Дикеополь постулирует, что пришёл требовать, чтобы ораторы говорили о мире (*Ach.* 38–40), а Праксагора упоминает о заговоре и сообщает, что ждёт других женщин (*Есс.* 18–27). Напротив, монологи Стрепсиада и Кариона начинаются не отвлечённо, а являются непосредственной реакцией на то, что зрители наблюдают на сцене: Стрепсиад говорит о бессоннице, а Карион — о своём обезумевшем хозяине. В этих монологах также сообщается какая-либо важная для сюжета информация.

В трёх случаях монолог произносит главный герой пьесы — тот, кто придумал *план* и будет его реализовывать. Это Дикеополь, Стрепсиад и Праксагора, все трое являются свободными гражданами (в случае Праксагоры — женой гражданина). Единственное исключение — это «*Богатство*», в котором монолог произносит не Хремил, а его раб — Карион.

Выделение начальной сцены в прологе «*Облаков*» представляет некоторую трудность, которая была рассмотрена в соответствующем разделе второй главы. Возможно, это единственная комедия, которая в начальной сцене сочетает монолог и короткий вставленный диалог.

В остальных семи комедиях форма начальной сцены — это диалог. Во «*Всадниках*», «*Осах*» и «*Мире*» это диалог между двумя рабами. В «*Птицах*» и «*Лисистрате*» диалог происходит между двумя персонажами свободного статуса: бывшие граждане Афин в «*Птицах*» и жёны афинских граждан в «*Лисистрате*»<sup>311</sup>. Наконец, в «*Фесмофориазусах*» и «*Лягушках*» в диалоге участвуют персонажи разных статусов. Хотя и Еврипид, и Свойственник являются афинскими

<sup>311</sup> Возможно, здесь следует сделать оговорку. Статус Лисистраты может быть проинтерпретирован по-разному. Лисистрата нигде не упоминает о наличии у неё мужа или детей (в отличие от Праксагоры в «*Экклезиазусах*»), что некоторых исследователей побуждает отождествить её со служительницей культа Афины (Taaffe, L. K. *Aristophanes and Women*. — P. 62, 71.). Для типологии этот момент не представляется мне существенным: её более высокий статус не выражен эксплицитно.

гражданами, именно Еврипид называется по имени (*Th.* 4) и придумывает *план* — он известнее и умнее Свойственника. В «*Лягушках*» диалог происходит между Дионисом и его рабом Ксанфием; Дионис бог, и именно он придумывает *план*.<sup>312</sup>

Во «*Всадниках*», «*Мире*», «*Птицах*» и «*Лисистрате*» в диалоге обсуждается сложившаяся ситуация. В «*Мире*» и «*Птицах*» персонажи с шутками обсуждают то, что происходит на глазах у зрителей: кормление навозного жука и поиск дороги с помощью птиц.

В «*Осах*» обсуждение ситуации происходит лишь в самом начале (*V.* 1–4), но остальная часть начальной сцены не связана с драматической ситуацией и представляет собой толкование снов. В «*Фесмофориазусах*» и «*Лягушках*» текущая ситуация используется лишь как отправная точка для ряда шуток: так, в «*Фесмофориазусах*» вопрос Свойственника о том, куда его ведёт Еврипид, провоцирует сначала диалог о «не следует слышать», а потом лекцию о слухе и зрении. В «*Лягушках*» Ксанфий несёт поклажу, и это провоцирует сначала беседу о комических топосах, а потом — спор о том, кто несёт тяжесть, Ксанфий или осёл. Начальные сцены «*Фесмофориазус*» и «*Лягушек*», как мы видим, строятся похожим образом, и примечательно, что в обоих случаях персонажи находятся в пути — и экспозиция начинается в тот момент, когда они прибывают в место назначения.

Форма начальной сцены — монологическая или диалогическая — связана с тем, какую форму примет экспозиция. Так, за начальным монологом обычно следует диалог (за исключением «*Облаков*»). За начальным диалогом в ранних комедиях (до «*Мира*» включительно, отчасти в «*Птицах*») обычно следует экспозиционный монолог, но начиная с «*Птиц*» диалогическая форма начальной сцены сменяется диалогической же экспозицией.

Кроме того, форма начальной сцены определяет, то будет ли введена сюжетно значимая информация уже в начальной сцене. Монолог как форма, требующая от зрителей большей сосредоточенности и дающая мало возможностей для других видов юмора, кроме вербального, неизменно включает в себя сюжетно значимую

<sup>312</sup> Схожее различие статусов мы обнаруживаем у Кариона и его хозяина Хремила в «*Богатстве*», и Карион, так же, как и Свойственник, пытается добиться от более статусного персонажа объяснения сложившейся ситуации, но происходит это в виде монолога.



информацию. Диалогическая форма, подразумевающая участие как минимум двух персонажей, позволяет поэту либо вовсе избежать преждевременного раскрытия сюжетно значимой информации (как «Фесмофориазусах» или «Лягушках»), либо сделать это в форме намёков («Всадники», «Осы», «Мир», «Птицы», «Лисистрата»), сопровождая это также визуальными комедийными приёмами.

### *Неопределённость и создание интриги*

Весьма интересным представляется вопрос о том, в какой мере Аристофан в начальных сценах сохраняет баланс между чистым фарсом и использованием намёков и прямых указаний на то, как дальше будет развиваться сюжет. Интрига становится возможной именно там, где известно лишь немного; а там, где есть интрига, мы можем ожидать и вовлечённости зрителя. Далее будут рассмотрены способы, с помощью которых Аристофан создаёт интригу в начальных сценах.

Первый способ создания интриги заключается в следующем: в первых стихах вводится ключевой образ, однако после этого действие становится чисто фарсовым, пока не произойдёт переход к экспозиции. Во «Всадниках» первые пять стихов вводят образ Пафлагонца, ключевой для всей комедии:

- 1 Ἰαττάται ἀξ τῶν κακῶν, ἰαττάται.
- 2 Κακῶς **Παφλαγόνᾳ** τὸν νεώνητον κακὸν
- 3 αὐταῖσι βουλαῖς ἀπολέσειαν οἱ θεοί.
- 4 Ἐξ οὗ γὰρ εἰσήρρησεν εἰς τὴν οἰκίαν
- 5 πληγὰς ἀεὶ προστρίβεται τοῖς οἰκέταις. (*Eq.* 1–5)

Иаттатайакс, вот это да, вот это несчастья!

Пусть Пафлагонца, новоприобретённое зло, дурно

Сгубят боги по собственному желанию.

Ведь с тех пор, как он вошёл в дом,

Всегда отвешивает удары слугам.

В самом начале комедии Аристофан даёт зрителям широкий контекст действия, практически *проблему*, но без подробностей (в подробностях она будет изложена в экспозиционной части). Какую функцию выполняет упоминание Пафлагонца — сюжетную или развлекательную? Я полагаю, что сразу обе. С одной стороны, это ключевое для сюжета имя, которое сообщается зрителям с самого начала, и это позволяет поэту создать определённые ожидания с помощью образов, описывающих Пафлагонца: τὸν νεώνητον κακὸν, «новоприобретённое зло» (*Eq.* 2) (в экспозиции соответствует τῆ προτέρᾳ νουμηνίᾳ ἐπρίατο δοῦλον, «в прошлое полнолуние купил раба» (*Eq.* 43–44)), который πληγὰς ἀεὶ προστρίβεται τοῖς οἰκέταις, «постоянно отвешивает удары слугам» (*Eq.* 5) (соответствует ст. 63–70 в экспозиционном монологе, где описываются издевательства Пафлагонца над остальными рабами). Первые пять стихов — это сжатая экспозиция, без которой невозможно начать комедию, поскольку все шутки в ст. 8–35 так или иначе проистекают из обиды героев на Пафлагонца. Таким образом, развлекательная задача начальной сцены не может быть реализована без упоминания Пафлагонца.

Клосс, особенно внимательно подходя к связи *предварительного* и *основного планов* в комедиях Аристофана, замечает, что тема начальной сцены — поиск спасения (*Eq.* 11–12), и такое, по сути, обсуждение *предварительного плана* необычно, поскольку от начальной сцены скорее ожидается быть «разминочным пассажем», не имеющим связи с сюжетом.<sup>313</sup> Я полагаю, что нет необходимости рассматривать диалог в начальной сцене как поиск *предварительного плана*. Обсуждение возможных вариантов действия для рабов не имеет во «*Всадниках*» сюжетной функции, это лишь последовательность шуток, которая не ограничена лишь начальной сценой, но продолжается и после экспозиционного монолога (*Eq.* 73–107). Эти шутки не содержат сюжетно важной информации, но они а) развлекают зрителей; б) позволяют диалогу и действию органично развиваться. Мы обнаруживаем, что сюжетная и развлекательная функции реализуются одновременно, опираясь на конкретную драматическую ситуацию.

<sup>313</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 266–267.

В «*Осах*» также первые пять стихов вводят лаконичное представление начальной ситуации:

- 1 Σω. Οὗτος, τί πάσχεις, ὃ κακόδαιμον Ξανθία;
- 2 Ξα. φυλακὴν καταλύειν νυκτερινὴν διδάσκομαι.
- 3 Σω. κακὸν ἄρα ταῖς πλευραῖς τι προφείλεις μέγα.
- 4 ἄρ' οἴσθ' ἄ γ' οἶον κνώδαλον φυλάττομεν;
- 5 Ξα. οἶδ', ἀλλ' ἐπιθυμῶ σμικρὸν ἀπομερμηρίσαι. (*V.* 1–5)

Эй, от чего страдаешь, несчастный Ксанфий?

Учусь пренебрегать ночной стражей.

Значит, зло кое-какое великое ты задолжал своими боками.

Знаешь ли ты хотя бы, какого зверя мы сторожим?

Знаю, но хочу чуток забыться сном.

Появляются ключевые слова: φυλακὴν νυκτερινήν, «ночная стража» (*V.* 2) (в экспозиции в ст. 112 φυλάττομεν), и κνώδαλον, «дикий зверь» (*V.* 4), отсылающий как к звериным обликам людей во снах<sup>314</sup>, так и к звериным перевоплощениям Филоклеона позднее, в сцене реализации. Оба образа являются основными темами пролога, и, как мы видим, уже в первых стихах комедии они по крайней мере произносятся. Сообщённая в таком виде информация оставляет пространство для интриги: кто этот зверь? почему его надо сторожить? Эта интрига будет разрешена только в экспозиционном монологе. Примечательно, что дальнейший диалог Ксанфия и Сосия — комическое толкование сновидений — тоже оказывается не случайным. Политическая сатира редко становится основным предметом в начальных сценах сохранившихся комедий, и её выбор в «*Осах*» не случаен: основной конфликт комедии между Бделиклеоном и Филоклеоном основан на различии политических позиций отца и сына, что нашло отражение и в их именах.

<sup>314</sup> А именно: зверь-Клеоним, роняющий щит (22–23); овцы, участвующие в собрании (32–33); чудище-Клеон (35–36); Феор с вороньей головой (423–43 и 47–48).

Второй способ, с помощью которого создаётся интрига, заключается в неопределённости самой ситуации. Например, в целом ряде комедий в начальных сценах персонажи куда-либо идут. В «Фесмофориазусах» неопределённость ситуации и связанная с ней интрига отражаются в первой реплике, сказанной Свойственником, который пытается добиться от Еврипида ответа:

- 1 Ἦ Ζεῦ, χελιδὼν ἄρα ποτε φανήσεται;
- 2 Ἀπολεῖ μ' ἀλύων ἄνθρωπος ἐξ ἑωθινοῦ.
- 3 Οἷόν τε, πρὶν τὸν σπλῆνα κομιδῆ μ' ἐκβαλεῖν,
- 4 παρὰ σοῦ πυθέσθαι ποῖ μ' ἄγεις, ὠῦριπίδη; (*Th.* 1–4)

О Зевс, когда уже появится ласточка?  
 Человек печалющийся губит меня с самого утра.  
 И как, прежде чем я совершенно выброшу селезёнку,  
 От тебя узнать, куда ты меня ведёшь, Еврипид?

Интрига, связанная с местом назначения, появляется также в «Лягушках», хотя там она не выражается эксплицитно: отсутствует заданный в любой форме вопрос о том, куда герои направляются, хотя он подразумевается и, несомненно, возникает у зрителей.

В «Птицах» интрига начальной сцены также строится вокруг пункта назначения, но это сопровождается также смешным характером путешествия: герои ориентируются на указания птиц. В отличие от «Фесмофориазус» и «Лягушек», в которых интрига разрешается только после прибытия на место, в «Птицах» первое упоминание цели путешествия — Терей, ставший Удодом, — появляется уже в ст. 15.<sup>315</sup> Впрочем, этого имени недостаточно ни для понимания *проблемы*, ни для понимания *плана*. Почему в «Птицах» Аристофан так рано раскрывает цель путешествия? В начальных сценах «Фесмофориазус» и «Лягушек» есть чётко

<sup>315</sup> Вероятно, столь раннее раскрытие сюжетно значимой информации связано с тем, что фарсовые возможности начальной сцены были ограничены.

просматривающиеся темы, лежащие в основе разыгрываемого фарса: пародия на изошрённые рассуждения софистов и неожиданное обыгрывание комических топосов. В «*Птицах*», как кажется, такой общей темы нет (за исключением, возможно, легкой паратрагедии). Исчерпав комические возможности, предоставляемые нелепостью ситуации, визуальными средствами и жалобами героев, Аристофан решает не утомлять зрителей и сразу раскрыть цель путешествия, тем более что она сама по себе, вероятно, должна была вызвать смех.

Отчасти к этому же способу создания интриги можно отнести начальную сцену «*Богатства*», в которой Карион жалуется на безумие хозяина, приведшее к нелепой ситуации, в которой зрячий следует за слепцом. Разрешение интриги, возникшей в начальной сцене, произойдёт уже в экспозиции.

Неопределённость ситуации также характерна для начальной сцены «*Мира*», в которой два раба кормят навозного жука. Суть их действий становится ясна с первого стиха: αἶρ' αἶρε μᾶζαν ὡς τάχος τῷ κανθάρω (*Ραχ* 1), «Поддай, поддай поскорее лепёшку для навозного жука!», однако связь жука с сюжетом пьесы не будет определена вплоть до экспозиции, поэтому неясная ситуация сама по себе создаёт интригу. Жук — это ключевая тема первой половины пролога, но после он исчезает и не играет никакой роли в дальнейшем. Ситуация, сама по себе комичная, позволяет Аристофану в полном объёме воспользоваться комическим потенциалом, обыгрывая прожорливость и привередливость жука, особый характер его пищи и сопутствующий ей запах. По замечанию Клосса, это всё благодатные темы для комического диалога<sup>316</sup>, что обуславливает полное доминирование фарса в начальной сцене<sup>317</sup>. Обнаруживается ли здесь какая-либо связь с дальнейшим развитием действия? Может быть, упоминание Зевса (Διὸς Καταβᾶτου<sup>318</sup>) намекает как на басню Эзопа об орле и навозном жуке, так и на то, что Зевс будет иметь какое-то отношение к дальнейшему действию. В любом случае, это тонкий намёк, который легко мог быть пропущен зрителем в момент просмотра постановки.

<sup>316</sup> Kloss, G. Erscheinungsformen... – S. 266.

<sup>317</sup> И не только в начальной сцене, но вплоть до прибытия Тригея в дом богов.

<sup>318</sup> В рукописи R было Σκαταβᾶτου. Олсон полагает более вероятным, что в R σ была добавлена и затем стёрта переписчиком. Тем не менее, шутка основана на том, что зрители услышат именно Σ-καταβᾶτου, соединив с эпитетом конечную сигму в Διὸς). (Aristophanes. Peace / ed. by S. D. Olson. – P. 75–76).

Иначе формируется интрига в начальной сцене «*Лисистраты*». Главной темой становится отсутствие женщин: это позволяет Аристофану не только вложить в уста героини жалобы и обыграть комические топосы о женщинах, но также рассыпать множество намёков о «большом замысле»: βουλευσομέναισιν οὐ περὶ φαύλου πράγματος, «[им,] принявшим решение не об обычном деле» (*Lys.* 14); ἕτερα τῶνδε προὔργιαίτερα, «другое, более важное, чем это» (*Lys.* 20); ὅλης τῆς Ἑλλάδος ἐν ταῖς γυναῖξιν ἐστὶν ἡ σωτηρία, «всей Греции спасение в женщинах» (*Lys.* 29–30). Кульминационной точкой этого постепенного раскрытия становится утверждение, что женщины спасут Грецию именно с помощью женских атрибутов, связанных с красотой и сексуальностью (*Lys.* 46–53). Сразу после этого происходит возвращение к обсуждению того, почему отсутствуют другие женщины, и только в ст. 97 Лисистрата снова заговорит о придуманном ею *плане*.

Помимо создания интриги, связанной с *планом*, мы находим также некоторые указания на важные для комедии темы. Во-первых, говорящее имя Лисистраты («распускающая войско») звучит уже в ст. 6. Возможно, звучащие подряд имена Καλονίκη («прекрасная победа») и Λυσιστράτη расположены не случайно и уже содержат намёк как на стремление женщин к прекращению войны, так и на мотив женской группы как военного образования, который будет иметь важное значение при осаде акрополя. Кроме того, шутки с сексуальным подтекстом (буффонные замечания Калоники в *Lys.* 23–24, 28), касающиеся «размера» и способа придумывания *плана*, тоже могут намекать на его суть.

Здесь я перехожу к другой группе начальных сцен, в которых связь с сюжетом более очевидна, и интрига строится не столько на намёках, сколько на неполном раскрытии сюжетно важных сведений. Отчасти это характерно и для «*Лисистраты*», поскольку уже в начальной сцене раскрываются отдельные элементы *проблемы* и *плана*.

Включение элементов экспозиции в начальную сцену характерно для всех комедий, которые начинаются с монолога. Если фарсовые диалогические начальные сцены закономерно сменяются экспозицией, то те начальные сцены, в которых происходит раскрытие элементов экспозиции, могут сменяться фарсом (ср.

выход пританов в «Ахарнянах» или прибытие женщин в «Экклесиазусах»), но могут сменяться и экспозицией (так в «Облаках» и «Богатстве»).

В «Ахарнянах» монолог Дикеополя уже содержит изложение его *проблемы* — отсутствие мира, и *предварительный план* — добиваться разговора о мире в собрании. После этого начинается народное собрание, группа сцен, в которых фарсовая составляющая, несомненно, преобладает над сюжетной. В «Экклесиазусах» Праксагора в конце открывающего монолога уже сообщает о *плане* женщин проникнуть в народное собрание, используя искусственные бороды и мужскую одежду — и это сменяется динамичной сценой, в которой прибывают другие женщины, а также фарсовым перевоплощением в мужчин. Отчасти такая же схема присутствует в «Лисистрате»: начальная сцена, полная намёков на дальнейшее развитие сюжета, сменяется фарсом (прибытие женщин и шутки, связанные с этим), чтобы потом вновь вернуться к изложению экспозиции.

Изложение *проблемы* в начальной сцене происходит также в «Облаках». Первоначальная неопределённость длится всего 11 стихов, после чего Стрепсиад сообщает причину своей бессонницы: долги сына. Как и в «Птицах», раскрытие сюжетно значимой информации происходит неожиданно рано, и можно лишь предположить, что сама драматическая ситуация (бессонница старика) предоставляла поэту лишь ограниченные возможности для развлечения зрителей. Чтобы не утомлять зрителя малоэффективными шутками, поэт быстро ликвидирует неопределённость.

\*\*\*

Итак, следует заключить, что начальные сцены не являются чистым фарсом, оторванным от содержания и мотивного репертуара комедии. Соблюдая баланс между известным и неизвестным, Аристофан использует начальные сцены для создания интриги, представления героев и развлечения зрителей. Форма начальной сцены (монологическая или диалогическая) определяет как доминирующие приёмы начальной сцены, так и, чаще всего, то, в какой форме будет представлена экспозиция.

### 3.2 Экспозиция: классификация и приёмы

Под экспозицией я понимаю раскрытие важной для развития сюжета информации, и Аристофан может раскрывать эту информацию с помощью ряда приёмов. В целом, можно выделить три основных приёма изложения экспозиции, которые непосредственно связаны с устройством начальных сцен. Различие между ними заключается в адресате экспозиции.

Предварительно я бы хотела обратить внимание на то, что не во всех комедиях изложение ключевых элементов экспозиции — *проблемы* и *плана* — происходит одновременно. Можно выделить три формы экспозиционного изложения: монолитная (*проблема* и *план* излагаются вместе, как в «*Осах*» или «*Лягушках*»), двухчастной (*проблема* излагается отдельно от *плана*, ср. «*Всадники*») или многосоставной (разные элементы экспозиции излагаются последовательно, в том числе повторяясь, ср. «*Мир*», «*Птицы*», «*Фесмофориазусы*»). В случае многосоставной экспозиции Аристофан мог сочетать различные приёмы.

Теперь рассмотрим основные приёмы изложения экспозиции, различающиеся по адресату изложения.

I. Изложение *проблемы* и *плана* может не иметь чётко обозначенного адресата и быть обращённым персонажем к самому себе. Это характерно для экспозиционных монологов в трагедии. Несмотря на то, что адресат эксплицитно не выражен, речь всё равно оказывается адресованной зрителю.

В соответствии с этим типом Дикеополь сообщает сюжетно значимую информацию в конце своего начального монолога. в ожидании начала Народного собрания, он со скуки разговаривает как бы сам с собой:

37 νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος

38 βοᾶν, ὑποκρούειν, λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας,

39 ἔάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ. (*Ach.* 37–39)

Итак, теперь я просто пришёл, подготовленный

[к тому, чтобы] кричать, перебивать, бранить ораторов,



Если кто-то скажет что-то иное, кроме как о мире.

И позднее перед тем, как дать задание Амфитею, он констатирует наличие некоего замысла, не обращаясь ни к кому конкретно:

126 Κάλειτ' ἐγὼ δῆτ' ἐνθαδὶ στραγγεύομαι,  
 127 τοὺς δὲ ξενίζειν οὐδέποτε γ' ἴσχει θύρα;  
 128 Ἄλλ' ἐργάσομαι τι δεινὸν ἔργον καὶ μέγα. (*Ach.* 126–127)

И после этого я, в самом деле, здесь задерживаюсь,  
 А дверь уже даже не удерживает тех, кто гостит?  
 Но я совершу кое-какое страшное и великое дело.

Похожим образом, но гораздо многословнее, экспозицию совершает Стрепсиад в «Облаках». Он излагает *проблему*, подробную предысторию сложившейся ситуации и, наконец, констатирует наличие *плана*:

75 νῦν οὖν ὅλην τὴν νύκτα φροντίζων ὁδοῦ  
 76 μίαν ἤϊρον ἀτραπὸν δαιμονίως ὑπερφυᾶ,  
 77 ἦν ἦν ἀναλείσω τουτονί, σωθήσομαι. (*Nu.* 75–77)

Итак, ныне думая всю ночь о пути,  
 Одну нашёл дорожку, чудесно превосходящую прочие,  
 В которой если смогу убедить его, то спасусь.

В обеих комедиях *проблема* представляется персонажем в монологе, и так же в монологе констатируется наличие *плана*, однако его содержание излагается уже в диалоге с предполагаемым исполнителем, что позволяет говорить об использовании двух разных приёмов. Это объясняется логикой действия.

В «Экклезиастах» происходит инверсия привычного порядка «сначала *проблема* — потом *план*»: в начале комедии, в конце монолога Праксагоры описаны элементы *плана*, в то время как изложение *проблемы* отложено на полторы сотни стихов (до речи Праксагоры на репетиции). Праксагора в своём монологе констатирует наличие замысла (βουλεύματα) и сразу сообщает детали *плана*: проникновение в народное собрание с помощью искусственных бород и мужской одежды:

17 ἀνθ' ὧν συνείσει καὶ τὰ νῦν βουλεύματα  
 18 ὅσα Σκίροις ἔδοξε ταῖς ἐμαῖς φίλαις.  
 19 ἀλλ' οὐδεμία πάρεστιν ἄς ἤκειν ἐχρῆν.  
 20 καίτοι πρὸς ὄρθρον γ' ἐστίν· ἢ δ' ἐκκλησία  
 21 αὐτίκα μάλ' ἔσται· καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἔδρας  
 22<sup>319</sup> — ἄς Φυρόμαχος ποτ' εἶπεν, εἰ μέμνησθ' ἔτι —  
 23 δεῖ τὰς ἐταίρας κάγκαθιζομένας λαθεῖν,  
 24 τί δῆτ' ἂν εἶη; πότερον οὐκ ἐρραμμένους  
 25 ἔχουσι τοὺς πώγωνας, οὓς εἴρητ' ἔχειν;  
 26 ἢ θαιμάτια τάνδρεῖα κλεψάσαις λαθεῖν  
 27 ἣν χαλεπὸν αὐταῖς; (Есс. 17–27)

За это ты узнаешь и о нынешнем замысле,  
 Который был задуман моими подругами во время праздника Скир.  
 Но ни одной здесь нет из тех, которые должны прийти.  
 И всё же время уж к рассвету, и народное собрание  
 Начнётся вскоре; нам следует занять седалища —  
 Как некогда сказал Фиромах, если помните, —  
 Гетерины, и тайно на них сесть.  
 Но в чём же дело? Или у них нет  
 Сшитых бород, иметь которые им сказали?  
 Или для них тайно украсть мужнину одежду

<sup>319</sup> В отличие от Вилсона, я предпочитаю рукописный порядок стихов: 21, 22, 23, а не 21, 23, 22.

Было трудно?

*Проблема* будет изложена позднее, во время репетиции народного собрания. Праксагора также в монологе, обращённом к воображаемым заседающим в собрании (а по факту — к зрителям), критикует положение дел в полисе и аргументирует необходимость передать власть женщинам.

Отмечу, что этот монологический тип экспозиции не подразумевает нарушения сценической иллюзии — в отличие от второго типа.

II. Второй приём изложения экспозиции — это через обращение к зрителям. Обратим внимание, что этот приём используется только в тех комедиях, в которых в начальной сцене присутствует два персонажа, в равной мере осведомлённых о сложившейся ситуации. В трёх случаях речь идёт о рабах одного хозяина — во «*Всадниках*», «*Осах*» и «*Мире*», и в одном — в «*Птицах*» — о двух свободных гражданах, покинувших полис. Во «*Всадниках*», «*Осах*» и «*Мире*» персонажам некому объяснять сложившуюся ситуацию — и они, и все прочие домашние, существующие внутри истории, прекрасно осведомлены о положении дел. Единственный, кому требуется объяснение — это зритель.<sup>320</sup> Немного иначе обстоит дело с «*Птицами*»: из-за длины экспозиции и перемены *плана* изложение экспозиции происходит дважды — и двумя разными способами. Первый — это как раз через обращение к зрителям, второй — в диалоге с неосведомлённым персонажем, то есть с Удодом.

Если осведомлённость — это «сюжетный» аспект, обуславливающий необходимость в экспозиции такого типа, то необходимо выделить также «драматический» аспект, который заключается в необходимости сфокусировать внимание зрителей. Упоминание зрителей показывает самим зрителям, что начальная, «разминочная» сцена завершена, и сейчас будет сообщена сюжетно важная информация.

---

<sup>320</sup> Мотив «мы, персонажи, знаем — зрители не знают» встречается также в римской комедии, например, Plaut. *Poen.* 550–552.

Я использую «обращение к зрителям» как зонтичное понятие, в то время как в трёх случаях из четырёх происходит скорее «осознание» присутствия зрителей, выраженное вербально. Тем не менее, все четыре случая подразумевают нарушение сценической иллюзии.

1) «*Всадники*»: βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω; (*Eq.* 36), «Желаешь ли, чтобы я рассказал о деле зрителям?» После этого вопроса следует короткая (*Eq.* 37–39) просьба к зрителям, а уже после излагается предыстория и *проблема*.

2) «*Осы*»: φέρε νυν, κατεῖπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον (*V.* 54), «Давай теперь обратим слово к зрителям...». Аристофан не сразу начинает экспозицию: сначала критикует избитые комедийные приёмы (55–66), затем чуть-чуть раскрывает подробности, упоминая, что у господина есть отец, страдающий от болезни (67–71), а потом вновь прерывает начатую экспозицию интерактивом, в ходе которого актёры вовлекают зрителей во взаимодействие. Ксанфий предлагает зрителям *угадать*, какой болезнью болен отец их хозяина (71–84).

3) «*Мир*»: Οἱ β: Οὐκοῦν ἂν ἤδη τῶν θεατῶν τις λέγοι  
νεανίας δοκησίσοφος: «Τόδε πρᾶγμα τί;  
Ὁ κάρθαρὸς δὲ πρὸς τί;» Οἱ α: Κατ' αὐτῷ γ' ἀνὴρ  
Ἴωνικός τις φησι παρακαθήμενος:  
«Δοκέω μὲν, ἐς Κλέωνα τοῦτ' αἰνίσσεται,  
ὡς κεῖνος ἐν Αἴδεω τὴν σπατίλην ἐσθίει.»  
Ἄλλ' εἰσιῶν τῷ καρθάρῳ δώσω πιεῖν.  
Οἱ β: Ἐγὼ δὲ τὸν λόγον γε τοῖσι παιδίοις  
καὶ τοῖσιν ἀνδρίοισι καὶ τοῖς ἀνδράσιν  
καὶ τοῖς ὑπερτάτοισιν ἀνδράσιν φράσω  
καὶ τοῖς ὑπερηνωρέουσιν ἔτι τούτοις μάλα. (*Pax* 43–53)

И вот уже из зрителей может сказать какой-нибудь  
Юноша высокого о себе мнения: «А в чём сюжет-то?  
К чему навозный жук?» И затем ему муж  
Иониец какой-нибудь, сидящий рядом, скажет:

«Кажется, это намекает на Клеона,  
 Так как он в Аиде жрёт жидкое говно».  
 Но вбегаю в дом, дам жуку напиться.  
 А я речь [скажу] этим мальчикам,  
 Этим мушкетерам, этим мужчинам,  
 И великовозрастным мужчинам скажу,  
 И тем, кто мнит себя мужчинами без меры.

Обратим внимание на то, что экспозиция через прямое обращение к зрителям — это один из самых устойчивых приёмов в комедии, которые мы встречаем не только у Аристофана, но и которые, судя по сохранившимся текстам, были характерны для Новой комедии. Возможно, уже во времена Аристофана это был типичный приём, регулярно использовавшийся комедиографами. Можно предположить, что необычный переход к экспозиции в «*Осах*» — с высказыванием о комических тропах, которое было бы ожидаемо скорее в парабасе, и игрой по угадыванию болезни старика — это способ переиначить стандартный приём, индивидуализировать его и нарушить ожидания зрителя. То же самое можно сказать и о «*Мире*»: Аристофан как будто бы озвучивает мысль «кого-то из зрителей», тем самым играя на зрительских ожиданиях и их нарушении. Помимо развлекательного аспекта, введение экспозиции подобным образом может преследовать ещё одну задачу: дав зрителям понять, что сейчас будет раскрыта загадка начальной сцены, Аристофан ещё немного откладывает разгадку, подпитывая интригу и зрительское нетерпение.

Наконец, по крайней мере во «*Всадниках*» и «*Осах*» поэт перед началом экспозиции вовлекает зрителей во взаимодействие: во «*Всадниках*» им предлагается ἐπίδηλον, «явить», отношение к действию (я полагаю, что речь идёт об обычной зрительской активности: похлопать или издать иные общепринятые звуки), а в «*Осах*» зрителям предлагается выкрикивать ответы на заданный вопрос. Это всё, я полагаю, не только развлекает зрителей, но и помогает им впоследствии сосредоточиться на изложении важной для сюжета информации.

Наконец, в «Птицах» перед экспозицией встречается просто обращение: ἡμεῖς γάρ, ὧνδρες οἱ παρόντες ἐν λόγῳ (Av. 30), «Ведь мы, о присутствующие при этой речи мужи...», без всяких дополнительных приёмов. Возможно, это связано с тем, что уже в начальной сцене (Av. 13–16) раскрывается цель путешествия — дом Удода, то есть исчезает интрига, и сама экспозиция (Av. 30–48) посвящена *проблеме* и её связи с целью путешествия.

III. Последний, третий приём изложения экспозиции заключается в раскрытии сути ситуации одним осведомлённым персонажем в диалоге с неосведомлённым персонажем (или несколькими). Одновременно с неосведомлённым персонажем информацию получает и зритель. Этот приём имеет два варианта.

В первом случае *план* придумывается одним персонажем в процессе действия, на протяжении экспозиционной части пролога, и автор идеи сразу же излагает *план* неосведомлённым персонажам и зрителям. Во «Всадниках» это сопровождается небольшим наращиванием интриги (Eq. 120 и 126), как и в «Птицах» (Av. 162 и 171) между объявлением, что решение найдено, и раскрытием его сути. В «Богатстве» Хремил раскрывает *план* без предварительного объявления о том, что *план* был найден и без поддержания какой-либо интриги (Pl. 112–117).

Во втором случае на момент начала действия *план* уже придуман — и его остаётся только изложить, вместе с *проблемой*. Важным маркером, который указывает зрителям на то, что сейчас будет сообщена важная для сюжета информация, является вопрос, который неосведомлённый персонаж адресует осведомлённому:

72 ΚΗ. Νῆ τοὺς θεοὺς ἐγὼ τυθέσθαι βούλομαι

73 τί τὸ πρᾶγμα τουτί. Τί στένεις; Τί δυσφορεῖς; (Th. 72–73).

Клянусь богами, я-то хочу узнать

Что это за дело такое. Чего ты стонешь? Чего злишься?

47 Ηρ. Τίς ὁ νοῦς; Τί κόθορνος καὶ ρόπαλον ξυνηλθέτην;  
 48 Ποῖ γῆς ἀπεδήμεις; (Ra. 47–48)

Какова задумка? Отчего сапожок и дубинка пришли вместе?  
 В какую часть земли ты направляешься?

23 Κα. Λῆρος· οὐ γὰρ παύσομαι  
 24 πρὶν ἂν φράσης μοι τίς ποτ' ἐστὶν οὗτοςί. (Pl. 23–24)

Вздор! Я не прекращу до тех пор,  
 Пока ты не скажешь мне, кто же вот этот вот?

В «Фесмофориазусах» и «Богатстве» этот способ экспозиции связан с приёмом, употребляемым Аристофаном в начальной сцене: в начальной сцене неосведомлённый персонаж пытается выпросить о сути дела, и в экспозиции осведомлённый персонаж сообщает всю необходимую информацию. В «Лягушках» оба персонажа, и Дионис, и Ксанфий, осведомлены как о цели путешествия, так и о *проблеме* и *плане* (или, по крайней мере, Ксанфий не обнаруживает свою неосведомлённость), поэтому изложение всего необходимого происходит в диалоге с Гераклом, который, как и зритель, не имеет представления о замысле Диониса.

Кроме того, в «Птицах» и «Фесмофориазусах» экспозиция двусоставная: после первого сообщения о *проблеме* происходит второе, попадающее в рассматриваемую категорию — сообщение третьему неосведомлённому персонажу, Удоду и Агафону соответственно. Эта «вторая» экспозиция намного лаконичнее первой, поскольку зрители уже осведомлены о ситуации и поэт предпочитает не утомлять их повторным сообщением. Во всех трёх случаях — с Удодом, Агафоном и Гераклом — новому персонажу отведена конкретная роль в улучшении *плана*, и он становится помощником.

Επ. Πράγους δὲ δὴ τοῦ δεομένω δεῦρ' ἦλθετον; (Αν. 112)

В каком деле нуждаясь вы сюда пришли?

В «Фесмофориазусах» вторая часть экспозиции начинается не с вопроса Агафона, а с утверждения Еврипида:

Ευ. Ἄλλ' ὄνπερ οὐνεκ' ἦλθον, ἕα μ' εἰπεῖν. (Th. 176)

Однако о том, ради чего пришёл, позволь мне сказать.

Схожая сцена могла произойти в «Мире», если бы Тригей стал излагать Гермесу свои намерения. Однако Гермес — не хозяин дома, как Удод, Агафон и Геракл в рассмотренных выше случаях. Гермес — привратник Зевса, поэтому он лишь сообщает сведения о местоположении хозяина. На два вопроса, которые Гермес адресует Тригею (192 ἦκεῖς δὲ κατὰ τί; и 193 ὦ δειλακρίων, πῶς ἦλθες;), старик не отвечает, но, узнав, что боги уехали, сам начинает расспрашивать — это позволяет Аристофану устами Гермеса изложить зрителям настоящую *проблему*, которую герою необходимо решить. Здесь мы видим перемену ролей: Тригей придумал *план*, то есть он является осведомлённым персонажем, но из-за недостатка сведений он становится неосведомлённым — и получает информацию от Гермеса. Нечто похожее происходит в диалоге Диониса и Геракла в «Лягушках», где после изложения своего намерения Дионис начинает задавать вопросы собеседнику, но в этом случае сообщаемая Гераклом информация имеет меньше значения для развития сюжета, чем в «Мире».

В «Лисистрате» изложение экспозиции происходит в диалоге с группой неосведомлённых персонажей, причём начиная уже с начальной сцены. Постепенное раскрытие всех необходимых экспозиционных элементов создаёт интригу, что приводит к яркой и смешной кульминации (Lys. 124), когда Лисистрата сообщает суть своего *плана*, и интрига разрешается.



Довольно сложно определить, к какому типу должна быть отнесена экспозиция «*Экклесиазус*». Во-первых, все присутствующие на сцене персонажи в равной степени осведомлены о *проблеме* и *плане*, поэтому у них нет логической необходимости обсуждать это между собой. В конце своего монолога Праксагора (в соответствии с первым типом экспозиции) сообщает ключевые сведения: женщины намерены проникнуть в Народное собрание, переодевшись мужчинами. Всё остальное, что обсуждается между начальной сценой и сценой репетиции — это всего лишь детали, служащие развлекательной задаче и не прибавляющие новых сведений к уже известным. Итак, все присутствующие в равной мере осведомлены о сути дела, поэтому, в соответствии со вторым типом, экспозиция должна излагаться напрямую зрителям. Мы можем предположить, что именно это и происходит. *Проблема* становится ясна лишь из программной речи Праксагоры (Есс. 173–240). Она не начинается каким-либо обращением. Однако если учесть, что сцена репетиции в комедии замещает собой сцену реализации, то адресат этой речи — мужчины, сидящие в народном собрании, а это те же мужчины, которые присутствуют в этот момент в театре. Получается, что экспозиция в двух своих частях — *плана* и *проблемы* — представляется двумя разными способами.

Кажется примечательным, что в «*Экклесиазусах*» экспозиция потеряла свою связь с конкретной ограниченной сценой, как это было в большинстве предшествующих комедий. Два основных элемента экспозиции — *план* и *проблема* — разделены, и сообщаются в начальной сцене и в сцене реализации соответственно. Группа сцен, помещённых Аристофаном между начальной сценой и репетицией народного собрания, выполняет преимущественно развлекательную функцию: в ней Аристофан разрабатывает комические топосы, связанные с женщинами (и продолжает в сцене репетиции), а также красочно представляет зрителям физические и воображаемые аспекты перевоплощения женщин в мужчин<sup>321</sup>.

---

<sup>321</sup> Аналогичным образом происходило перевоплощение Свойственника в сцене реализации в прологе «*Фестомофиязус*».

Схожую свободу в организации пролога и, в частности, экспозиции мы встречаем в «Ахарнях». Первый экспозиционный элемент — *проблема* — сообщается уже в конце монолога Дикеополя, то есть в конце начальной сцены. После этого следует ряд сцен в собрании: выступление Амфитея и затем длинная сцена приёма первого посольства, которая носит преимущественно развлекательный характер, позволяя поэту строить юмор вокруг политической сатиры и этнических стереотипов. Для развития сюжета эта часть даёт немного: пусть она и иллюстрирует недостижимость желанного для Дикеополя мира, в них не сообщается сюжетно значимой информации. После ухода первого посольства Дикеополь констатирует наличие *плана* и сразу же отправляет Амфитея в Спарту — это вторая часть экспозиции, которая сразу же перетекает в реализацию. Однако происходит приём второго посольства — сцена, параллельная предшествующей и имеющая своей задачей развлечение зрителей политической сатирой и этническими стереотипами. Такая организация экспозиции уникальна и не похожа на то, как экспозиционные части строятся в других монологах Аристофана.

Крайние степени свободы в организации прологов у Аристофана встречаются в одной из самых ранних его комедий («Ахарняне») и в одной из самых поздних («Экклесиазусы»), что позволяет по-новому поставить вопрос о развитии поэтической и драматической техники Аристофана.

\*\*\*

Есть ли какие-то закономерности в использовании Аристофаном экспозиционных приёмов? Любые выводы необходимо делать с большой осторожностью, поскольку из-за фрагментарности доступного нам корпуса мы не можем быть уверены в репрезентативности выборки. Уже давно было замечено, что экспозиция через обращение к зрителям была характерна для более раннего периода в творчестве поэта (до «Птиц» включительно). На более позднем этапе своего творчества поэт, вероятно, предпочитал вводить экспозицию без нарушения сценической иллюзии в диалоге между осведомлённым и неосведомлённым персонажами.

Итак, «экспозиция» — это не столько единая сцена, имеющая чётко определённые границы, сколько способ, с помощью которого Аристофан излагает важную для сюжета информацию. Экспозиция может совершаться в виде единой сцены (как в «*Осах*»<sup>322</sup>), так и постепенно на протяжении 180 стихов (как в «*Лисистрате*»). Экспозиция может быть очень лаконичной и представленной изолированными частями (в «*Ахарнянах*» и «*Фесмофориазусах*»), а может быть пространной и очень подробной (в «*Облаках*»). Фрагментированность экспозиции может достигать до трёх или даже четырёх частей (как в «*Птицах*»), между которыми находятся преимущественно развлекательные сцены.

Выбор того или иного способа изложения сюжетно значимой информации зависит от общей композиции пролога, количества задействованных персонажей и логики развития драматического действия.

---

<sup>322</sup> Напомню, что в этой комедии переход от первого *плана* к основному происходит не в прологе, а во второй половине пьесы.

### 3.3 Реализация: соотношение с экспозицией

Сразу после того, как *план* полностью изложен зрителям, Аристофан показывает в действии реализацию озвученного *плана* или его первого этапа. В отличие от экспозиции, которая имеет собственные повторяющиеся элементы, сцены реализации практически не поддаются унификации. Во всех случаях мы видим сдвиг от сюжетной функции, преобладающей на протяжении экспозиции, к развлекательной, поэтому можно сказать, что реализация служит преимущественно развлечению зрителей. Тем не менее, реализация способствует развитию действия, без которого невозможно появление хора и его включение в происходящее.

В одной комедии — в «*Муре*» — мы вообще не находим сцены реализации. Как было замечено при анализе пролога «*Мира*» в предыдущей главе, большая развлекательная сцена с небольшим объёмом сюжетно значимой информации перенесена в этой комедии в самое начало.

В нескольких комедиях реализация является непосредственной **иллюстрацией** изложенного в экспозиционной части. В «*Осах*» сцена реализации представляет собой череду попыток бегства, предпринимаемых Филоклеоном, что продолжает ряд, описанный рабом в *V*. 126–132. В «*Облаках*» Стрепсиад, рассказывая сыну о Мыслильне в экспозиции (*Nu.* 94–101), во многом предвосхищает то, что он увидит, оказавшись в школе в сцене реализации. В «*Лягушках*» Геракл описывает путь, который предстоит проделать Дионису и Ксанфию (*Ra.* 137–163), и в сцене реализации герои точно следуют этим инструкциям.

Наконец, также и в «*Птицах*» реализация является иллюстрацией информации, изложенной в экспозиции. Когда Писфетер в конце экспозиции спрашивает, сможет ли Удод призвать птиц, тот описывает те действия, которые будут совершаться в сцене реализации и во время представления хора (*Av.* 208–310):

202 Δευρὶ γὰρ ἐμβὰς αὐτίκα μάλ' εἰς τὴν λόχμην,

203 ἔπειτ' ἀνεγείρας τὴν ἐμὴν ἀηδόνα,

204 καλοῦμεν αὐτούς· οἱ δὲ νῶν τοῦ φθέγματος

205 ἑάνπερ ἐπακούσωσι θεύσονται δρόμῳ. (*Av.* 202–205)

Ведь сюда тотчас вступив в рошу,  
 Затем подняв моего соловья,  
 Я их позову; а они, когда мой голос  
 Услышат, бегом примчатся.

В большинстве комедий связь между экспозицией и реализацией не столь отчётливо воспроизводит модель «описание–иллюстрация». В «Фесмофориазусах» реализация представлена рядом сцен, показывающих превращение Свойственника в женщину<sup>323</sup>. Первоначальный вариант *плана*, подразумевающий участие Агафона, не требует серьёзной трансформации, поскольку Агафон и так достаточно женственен (*Th.* 191–192), и он может лишь «завернуться в женскую одежду» (*Th.* 92) или «казаться женщиной» (*Th.* 185). Отказ Агафона от участия приводит к корректировке *плана*, и его новый вариант подразумевает мучительное и оттого смешное перевоплощение Свойственника. В экспозиционной части нет непосредственных указаний на то, что реализация *плана* потребует такого перевоплощения. В «Лисистрате» реализация представлена сценой клятвы: Лисистрата неожиданно предлагает принести клятву в *Lys.* 182, хотя это никогда не постулировалось в качестве части *плана*. В обоих случаях драматическое действие, составляющее основу сцены реализации, даёт обильный материал для шуток.

Примечательно, что в двух комедиях реализация оказывается построена по одной модели. Во «Всадниках» и «Богатстве» реализация представлена сценой, в которой два персонажа (придумавшие *план*) убеждают третьего персонажа в том, что он способен выполнить задуманное. Во «Всадниках» два раба убеждают Колбасника в том, что он отлично подходит для свержения Кожевника, а в «Богатстве» Хремил и Карион убеждают Богатство в том, что оно сильнее Зевса. Таким образом, неуверенность персонажа-исполнителя в своей способности реализовать задуманное становится препятствием, преодоление которого и показывается в сцене реализации. В строгом смысле ни один из *планов* не

---

<sup>323</sup> Переодевание, но в обратную сторону, станет содержанием сцены реализации также и в «Экклесиазусах».

подразумевает в качестве первого пункта «убедить исполнителя». В обоих случаях аргументы носят комический характер.

В «*Ахарнянах*» реализация содержательно представлена сценой, в которой Дикеополь выбирает из трёх вариантов мирных соглашений, принесённых Амфитеем. При этом формально реализация начинается сразу после того, как изложен *план*, то есть перед приёмом в собрании второго посольства. Однако оба посольства в прологе «*Ахарнян*» чужды сюжетной структуре, а второе посольство избыточно.

В «*Экклесиазусах*» реализация начинается сразу после начальной сцены, занимая всё пространство вплоть до представления хора. Реализация делится на две части: в первой подробно обсуждаются те уловки, которые помогут женщинам превратиться в мужчин (ср. перевоплощение Свойственника в «*Фесмофориазусах*»), а вторая представляет собой репетицию народного собрания. Это всё показывает реализацию *плана*, суть которого Праксагора изложила в конце начального монолога: то есть даже по формальному признаку, реализация начинается сразу после окончания начальной сцены.

\*\*\*

Итак, сцены реализации практически не поддаются унификации, поскольку каждая из них проистекает непосредственно из содержания *плана* и сюжета пьесы. Исключение составляют сцены реализации во «*Всадниках*» и «*Богатстве*», созданные по одной модели. Реализация служит преимущественно развлечению зрителей.

### 3.4 Представление хора: приёмы

Заключительная часть пролога может включать два основных элемента. Первый — это перемена действия, последняя перед пародом, и она подготавливает появление хора. Под переменной действия подразумевается появление нового персонажа, переход персонажа в другое место, появление специфических звуков. Второй элемент — указание на драматическую роль хора и его отношение к герою, то есть представление хора зрителям.

В ряде комедий хор прибывает к герою или к месту, где герой находится. Это «Ахарняне», «Всадники», «Облака», «Осы», «Мир», «Птицы», «Богатство», а также с некоторой оговоркой в «Экклезиастах»<sup>324</sup>. В других — персонаж приходит в место, где находится хор — это «Фесмофориазусы» и «Лягушки». Исключение составляет «Лисистрата», где во время парода полностью отсутствуют персонажи пролога и место действия полностью меняется.

#### Перемена действия

Каким именно образом может меняться действие в конце пролога? Во-первых, с выходом нового персонажа, как это происходит во «Всадниках»: появляется Пафлагонец (*Eq.* 235–39), пугающий Колбасника, и раб призывает всадников на помощь. Роль всадников как союзников Колбасника при этом была раскрыта ранее (*Eq.* 226–27). Пафлагонец с самого начала комедии представлялся как страшный и непобедимый противник, поэтому его появление, с одной стороны, ожидаемо, а с другой — это позволяет показать трусость Колбасника, сбежавшего, несмотря на все заверения рабов в успешности придуманного *плана*. Перемена действия, представленная появлением персонажа, обусловлена логикой повествования. Из сохранившихся комедий «Всадники» — единственная, в которой финал пролога представлен подобным образом.

Более распространённая форма перемены действия — это появление неких звуков, сигналов, указывающих на начало чего-либо. Это сразу показывает

<sup>324</sup> Оговорка заключается в том, что хор уходит сразу после исполнения первой песни; и герой (Праксагора), и хор перемещаются в третье место (Пникс), которое не будет показано на сцене.

зрителем, что действие меняется, что сейчас произойдёт переход к новому действию. Мы встречаем такой способ в трёх комедиях. В «*Лисистрате*» Лампито спрашивает: τίς ὠλόλυγά; (*Lys.* 240), «Что за крик?» Лисистрата в ответ сообщает, что это сигнал, возвещающий, что пожилые женщины заняли акрополь. В «*Фесмофориазусах*» появляется указание на некий знак, возвещающий начало собрания (τὸ τῆς ἐκκλησίας σημεῖον, *Th.* 277–278), после чего Еврипид уходит, а Свойственник зовёт рабыню, которая будет сопровождать его на празднике: δεῦρό νυν, ὦ Θράτθ', ἔπου (*Th.* 279). После этого Свойственник также обращает внимание на дым факелов (*Th.* 280–281). В «*Лягушках*» Дионис и Ксанфий узнают, что они прибыли к инициированным, по звукам авлов (*Ra.* 313) и запаху сосновых факелов (*Ra.* 313–314). Едва ли мы можем определить, были ли зажжены факелы, чтобы зрители могли почувствовать их запах. Что же касается звуков, то я полагаю, что они действительно звучали и зрителям не приходилось воображать, будто бы звук есть. Произвести звуки едва ли было сложно, а необходимый эффект — указание на перемену действия перед выходом хора — достигался бы только в том случае, если звук был отчётливо слышен зрителям. Во всех трёх комедиях не хор прибывает к герою, а герой перемещается в место нахождения хора, поэтому появление некоего знака — необходимый маркер, указывающий герою либо на необходимость перемещения («*Лисистрата*», «*Фесмофориазусы*») либо на то, что пункт назначения достигнут («*Лягушки*»).

С другой стороны, уход со сцены персонажей, которые принимали участие в прологе, также указывает на завершение пролога и смену действия. Не всегда мы надёжно можем восстановить перемещения персонажей, но в большинстве случаев это фиксируется в тексте. Например, в «*Ахарнянах*» Дикеополь и Амфитей последовательно покидают сцену (*Ach.* 202 и 203 соответственно). В «*Богатстве*» после того, как Хремил и Богатство входят в дом (после *Pl.* 252), Карион возвращается в сопровождении хора.



Эта часть — название сценической роли хора — является неотъемлемой частью прологов в сохранившихся комедиях Аристофана.

Один из способов представления — это обращение-призыв, приглашающий хор прибыть и принять участие в действии в определённом качестве. Так происходит во «*Всадниках*»<sup>325</sup>, «*Облаках*», «*Мире*». Во всех случаях призыв составлен не в ямбических триметрах. Во «*Всадниках*» и «*Мире*» призыв составлен в трохеических тетраметрах, соответствующих быстрому движению, возбуждению и волнению, соответствующих поспешному выходу хора.<sup>326</sup> В «*Облаках*» представление обретает форму молитвы, написанной анапестическими катаlecticескими тетраметрами. Обращение-призыв составляет сцену реализации в «*Птицах*», но представление хора происходит в этой комедии позже.

В большинстве других случаев состав и роль хора представлены в виде описания. Так, в «*Ахарнянах*» Амфитей описывает ахарнян как стариков, сражавшихся при Марафоне (*Ach.* 180–181); во «*Всадниках*» в первый раз, до выхода Пафлагонца (*Eq.* 225–226); в «*Осах*» Бделиклеон описывает судей, которые придут вскоре за его отцом (*V.* 214–227). Чуть более сложно устроено представление в «*Лягушках*», поскольку Геракл ещё в конце экспозиции сообщает, что герои придут в миртовые рощи инициированных (*Ra.* 154–163), поэтому перед самым пародом Ксанфий только лаконично напоминает о сказанном Гераклом (*Ra.* 318–320). В «*Богатстве*» (*Pl.* 222–229) Хремил даёт задание Кариону позвать τοὺς ζυγγεώργους — «вместе занимающихся земледелием», которые ἐν τοῖς ἀγροῖς ... ταλαιπωρουμένους, «в полях ... тяжело трудятся» (*Pl.* 224).

πρεσβῦται τινες Ἀχαρνικοί, στίπτοι γέροντες, πρίνινοι, ἀτεράμονες, Μαραθωνομάχαι, σφενδάμνινοι. ( <i>Ach.</i> 179–181)	«некие старцы, Ахарняне, крепкие старики, дубовые, Жёсткие, марафонские воители, кленовые.
---	--

<sup>325</sup> Поскольку во «*Всадниках*» хор представляется дважды, но двумя разными способами, то эта комедия будет упомянута дважды.

<sup>326</sup> Aristophanes. Peace / ed. by S. D. Olson. – P. 131.

<p>ἰππῆς ἄνδρες ἀγαθοὶ χίλιοι μισοῦντες αὐτόν, οἱ βοηθήσουσί σοι... (Eq. 225–226)</p>	<p>«всадники, добрые мужи, числом в тысячу, Ненавидящие его, которые тебе помогут.</p>
<p>οἱ ξυνδικασταὶ &lt;...&gt; ὡς ἀπὸ μέσων νυκτῶν γε παρακαλοῦσ' ἀεὶ, λύχνους ἔχοντες καὶ μινυρίζοντες μέλη ἀρχαιομελισιδωνοφρυνηγήρατα &lt;...&gt; ἀλλ', ὃ πόνηρε, τὸ γένος ἦν τις ὀργίση τὸ τῶν γερόντων, ἔσθ' ὅμοιον σφηκιᾶ. ἔχουσι γὰρ καὶ κέντρον ἐκ τῆς ὀσφύος ὀξύτατον, ὃ κεντοῦσι, καὶ κεκραγότες πηδῶσι καὶ βάλλουσιν ὥσπερ φέψαλοι. (V. 214–227)</p>	<p>«коллеги-судьи &lt;...&gt; Так как с середины ночи уже всегда зовут С лампами и бормоча мелодии Старых милых песен Фриниха Финикийца &lt;...&gt; Но, дурной, если кто-то раздражит род Стариков, тот станет подобен осинному гнезду. Ведь имеют и жало снизу, Острейшие, которым жалят, и, жужжа, Скачут и бросаются подобно языкам огня.</p>
<p>Ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή, ὄψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε, καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαίμονας ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολύν. (Ra. 154–157)</p>	<p>Затем окружит тебя дуновение авлов, И увидишь прекраснейший свет, как здесь, И миртовые роци и вакхическую счастливую компанию Мужчин и женщин, и сильное хлопанье рук.</p>

В «Птицах» призыв хора устроен более сложно: в сцене реализации происходит призыв-обращение к птицам (Av. 209–262), а представление происходит в форме

индивидуального представления хоревтов в ст. 267–310. Проблема разграничения пролога и парода в этой комедии была рассмотрена в первой главе. Поскольку индивидуальное представление хоревтов такого не имеет параллелей в корпусе комедий, не представляется возможным понять специфику этого приёма. Тем не менее, его функция понятна: обратить внимание зрителей на необычные костюмы, в которые одеты хоревты, то есть продлить образный ряд, связанный с птицами и их многообразием, начатый в песне Удада.

В двух комедиях, «Лисистрате» и «Экклезиазусах», характер сценического действия определяет специфику в представлении хора. На протяжении пролога на сцене присутствует большая группа женщин (большая часть из них не имеет реплик), поэтому перед выходом хора необходимо определённым образом организовать уход этой группы или её части со сцены. Следовательно, представление хора превращается в раздачу указаний, в которых практически отсутствуют характеристики хоревтов, характерные для «Ахарнян», «Ос» «Мира» или «Богатства».

240 Λα. Τίς ὠλολυγά; Λυ. Τοῦτ' ἐκεῖν' οὐγὰρ 'λεγον·

241 αἱ γὰρ γυναῖκες τὴν ἀκρόπολιν τῆς θεοῦ

242 ἤδη κατειλήφασιν. Ἄλλ', ὦ Λαμπιτοῖ,

243 σὺ μὲν βάδιζε καὶ τὰ παρ' ὑμῖν εὔ τίθει,

244 **τασδὶ δ' ὀμήρου** κατάλιφ' ἡμῖν ἐνθάδε.

245 **Ἡμεῖς δὲ ταῖς ἄλλαισι ταῖσιν ἐν πόλει**

246 ξυνεμβάλωμεν εἰσιοῦσαι τοὺς μοχλοῦς. (*Lys.* 240–246)

Λα. Что за шум? Λυ. Это то, о чём я говорила;

Ведь женщины акрополь богини

Уже захватили. Но, Лампито,

**Ты** пойд и у своих хорошо устрой [задуманное. — *Е.Б.*],

А **этих** заложниц оставь нам тут.

**Мы** же прочим женщинам, находящимся в крепости,

Давайте поможем, войдя внутрь, закрыть засовы.

279

ἡμεῖς δέ γε

280 προΐωμεν αὐτῶν. καὶ γὰρ ἑτέρας οἶομαι

281 ἐκ τῶν ἀγρῶν εἰς τὴν Πύκν' ἤξειν ἄντικρυς

282 γυναῖκας.

(Ecc. 279–282)

### Мы же

Пойдёмте вперёд **них**. К тому же, полагаю, **другие**

**Женщины** придут из сельской местности прямо на Пникс.

В обоих случаях раздача указаний завершается указанием на «других женщин», которые на сцене отсутствуют в прологе и составляют полухорие. В «*Лисистрате*» второе полухорие, состоящее из стариков, представляется после раздачи указания женщинам, когда Калоника спрашивает, не сбегутся ли мужчины (*Lys.* 247–248). В «*Экклесиазусах*»<sup>327</sup> первое полухорие присутствует на сцене на протяжении пролога, поэтому не получает самостоятельного обобщённого представления, но мы имеем основание отождествить их с городскими женщинами в противовес второму полухорию, составленному из деревенских женщин.

В «*Фесмофориазусах*» роль хора, также состоящего из женщин, эксплицитно не выражена. Из контекста ясно, что это будут женщины, празднующие Фесмофории (*Th.* 82–83). τῶν ῥητόρων в *Th.* 292 едва ли можно отнести к хору, поскольку это касается ролей, исполняемых актёрами. Это единственная комедия, где нет вербально выраженного описания роли хора перед пародом.

Обратим внимание, что хоры, состоящие из женщин, Аристофан представляет без какой-либо конкретики (за исключением возраста в «*Лисистрате*»). Упоминаемые характеристики таких хоров включают либо описание того, что они делают за сценой или будут делать в пароде, либо совершенно отсутствуют.

\*\*\*

<sup>327</sup> Подробно проблема выхода хора в «*Экклесиазусах*» рассматривалась во второй главе.

Итак, последняя часть пролога включает перемену действия и указание на роль хора. На этом пролог завершается, и действие готово к дальнейшему развитию с участием хора.

### *Выводы*

В данной главе был проведён сравнительный анализ структурных элементов в прологах 11 комедий Аристофана. Это позволило создать классификацию и выделить основные приёмы, характерные для каждого структурного элемента.

В отношении начальной сцены проведённый анализ показал, что начальная сцена и экспозиция не изолированы друг от друга. Поэт должен изложить зрителям сюжетно значимую информацию (*план* и *проблему*), но он предпочитает делать это не с самого начала, используя начальную сцену, с одной стороны, для развлечения аудитория, и, с другой стороны, для создания интриги. Незнание зрителя о сюжете может быть превращено в жгучее любопытство при помощи удачно брошенных намёков. Баланс между известным и неизвестным в каждой комедии разнится (от полностью загадочной начальной сцены «*Лягушек*» до изложения *плана* в начальном монологе «*Экклезиастус*»), и это напрямую зависит как от формы начальной сцены, так и от пригодности темы для шуток и доступных поэту комических средств вербального и визуального характера.

Экспозиция в прологах может быть изложена монолитно, в двух частях или во множестве частей с применением разных приёмов в каждой части. Экспозиция бывает трёх типов в зависимости от адресата: 1) монологическая экспозиция без чётко определённого адресата; 2) монологическая экспозиция с нарушением сценической иллюзии, то есть обращённая напрямую к зрителям; 3) монологическая или диалогическая экспозиция, в которой сюжетно значимые сведения сообщаются неосведомлённому персонажу или группе персонажей.

Сразу после того, как *план* полностью изложен зрителям, Аристофан показывает в действии реализацию озвученного *плана* или его первого этапа. В отличие от экспозиции, которая имеет собственные повторяющиеся элементы, сцены реализации практически не поддаются унификации. Во всех случаях происходит

сдвиг от сюжетной функции, преобладающей на протяжении экспозиции, к развлекательной. Реализация служит преимущественно развлечению зрителей, однако также способствует развитию действия, без которого невозможно появление хора и его включение в происходящее. В ряде комедий экспозиция и реализация связаны друг с другом по модели «описание–иллюстрация». Тем не менее, в большинстве комедий такой непосредственной взаимосвязи нет.

Представление хора включает два основных элемента: 1) перемену действия, подготавливающую появление хора; 2) указание на драматическую роль хора и его отношение к герою. Перемена действия может включать в себя появление нового персонажа, переход персонажа в другое место или появление специфических звуков, указывающих на происходящее за сценой. Указание на роль хора может совершаться двумя способами: 1) с помощью обращения-призыва, приглашающего хор прибыть и принять участие в действии в определённом качестве; 2) с помощью простого описания.

Аристофан, пользуясь довольно ограниченным набором форм и приёмов, создал 11 очень разных прологов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации была предложена четырёхчастная структурная схема, свойственная прологам комедий Аристофана. Такая теоретическая модель стала инструментом, который позволил формализовать структуру прологов и сравнить прологи между собой. В основу схемы легла сюжетная динамика: каждый элемент структуры определяется через то, какой вклад он делает в развитие сюжета в прологе.

Сначала было дано определение пролога с опорой на определение Аристотеля и обозначены границы между прологом и пародом для всех одиннадцати комедий. Далее были определены три функции, которые имеет пролог в комедии. Первая функция — сюжетная, которая заключается в изложении сведений, необходимых зрителям для понимания сюжета комедии. Вторая функция — развлекательная, заключающаяся в том, чтобы смешить зрителей с помощью шуток, сатиры и других комедийных приёмов. Третья функция — это функция фокусировки внимания, заключающаяся в эмоциональном вовлечении зрителя в действие и удержании его внимания с помощью создания интриги.

Теоретическая модель структуры пролога имеет четыре элемента: начальную сцену, экспозицию, реализацию и представление хора.

Начальная сцена, то есть первая сцена комедии, предшествующая изложению *проблемы*, с которой столкнулся герой, и *плана*, с помощью которого герой намерен *проблему* решить. Начальные сцены бывают двух основных видов: монологические и диалогические. В начальных сценах преобладают развлекательная функция и функция фокусировки внимания. Начальные сцены не изолированы в сюжетном отношении: они могут содержать намёки, указания, мотивы, а также отдельные элементы экспозиции, что позволяет поэту создать интригу и более успешно завладеть вниманием зрителя.

Экспозиция — это совокупность информации, важной для сюжета, и её изложение. Следовательно, сюжетная функция в ней преобладает, но реализуется одновременно с развлекательной. Обязательные элементы экспозиции — это *проблема* и *план*, конституирующие сюжет и обуславливающие его динамику.

Герой, столкнувшийся с *проблемой*, придумывает *план*, с помощью которого она будет решена; последствия осуществления *плана* составляют предмет последующих частей комедии. Экспозиция может включать дополнительные элементы: детали *плана*, предысторию, указание на исполнителя *плана*, препятствия к реализации *плана*, историю его придумывания и др. Экспозиция может быть монологичной или может излагаться в диалоге. Экспозиция может быть монолитной (*проблема* и *план* излагаются вместе), двухчастной (*проблема* излагается отдельно от *плана*) или многосоставной (разные элементы экспозиции излагаются последовательно, в том числе повторяясь).

Реализация — это сцена или группа сцен, показывающая в действии воплощение изложенного в экспозиции *плана*. Преобладающей функцией является развлекательная. Экспозиция и реализация могут быть связаны как «описание и иллюстрация», но это характерно не для всех комедий. Содержание реализации полностью определяется сюжетом комедии, темой, дающей материал для шуток, и особенностями постановки конкретной комедии, поэтому данный элемент в наименьшей степени поддаётся сравнительному исследованию. Реализация как элемент структуры допускает наибольшую вариативность и гибкость, поэтому наиболее существенные отклонения от теоретической модели наблюдаются именно при сравнении этого элемента в разных прологах.

Представление хора — это небольшая заключительная сцена, в которой происходит финальная перемена действия перед пародом (уход персонажа, выход персонажа, перемещение персонажа, появление посторонних звуков) и появляется указание на роль, которую в комедии будет исполнять хор, и его отношение (дружеское или враждебное) к главному герою.

С учётом особенностей построения пролога можно выделить три группы комедий.

В первую группу входят ранние комедии (вторая половина 420-х гг. до н.э.): «Ахарняне», «Всадники», «Осы», «Мир» и с некоторыми оговорками «Облака». «Всадники», «Осы» и «Мир» имеют диалогические начальные сцены, в которых



принимают участие два раба; экспозиция излагается через обращение к зрителю; по объёму реализация меньше экспозиции на 10–30 стихов. «Ахарняне» и «Облака» начинаются с монологической начальной сцены; также монологически излагается *проблема* и констатируется наличие *плана*, но суть *плана* излагается в диалоге. Объём экспозиции (за вычетом «Мира», имеющего особенности) в среднем составляет 93 стиха, объём реализации в среднем — 88 стихов.

Вторая группа включает комедии последних пятнадцати лет V в. до н.э.: «Птицы», «Лисистрата», «Фесмофориазусы» и «Лягушки». Начальные сцены представлены диалогами. Все комедии содержат экспозицию, в которой сюжетно важные сведения интегрируются в диалог, без нарушения сценической иллюзии. За исключением «Лягушек», в этих комедиях изложение *проблемы* и *плана*, а также других экспозиционных элементов происходит не одновременно, а в результате последовательности из 3 и более отрывков, которые чередуются с развлекательными пассажами. Расширение развлекательной функции, реализуемой в экспозиции, привело к увеличению объёма экспозиции и уменьшению объёма реализации. Средний объём экспозиции увеличивается до 164 стихов, а средний объём реализации уменьшается до 82 стихов (при исключении необычно длинной реализации «Лягушек» — до 60 стихов).

Третью группу составляют две комедии, поставленные уже в IV в. до н.э.: «Экклесиазусы» и «Всадники». От этого периода дошло гораздо меньше комедий, чем от двух других, но, тем не менее, можно сделать одно наблюдение. В «Экклесиазусах» присутствует наиболее серьёзное нарушение привычной структуры пролога и обнаруживаются сходства с «Ахарнянами»; пролог «Богатства» обнаруживает существенные сходства с прологом «Всадников». Я предполагаю, на этом этапе творчества Аристофан обращался к своим ранним комедиям, заимствуя из них приёмы и модели прологов.

Интерес представляют комедии «Мир» и «Птицы», в которых сочетаются приёмы, характерные как для комедий первой группы, так и для комедий второй группы. Период между 421 и 414 гг. до н.э. мог быть для Аристофана временем экспериментов и творческого поиска, однако до нас не дошли другие комедии от

этого периода. Возможно, вторая версия «*Облаков*» как раз относится к этому периоду: пролог этой комедии так же обнаруживает некоторые приёмы, характерные для комедий второй группы. Тем не менее, мы не знаем, в какой мере был переработан пролог «*Облаков*», поэтому выводы могут быть только осторожными. Тем не менее, сравнительное изучение структуры прологов могут дать новые аргументы в решении старого вопроса о соотношении двух версий «*Облаков*» и о датировке второй версии.

Итак, комедии раннего периода (420-е гг. до н. э.) характеризуются монологической экспозицией, сравнительно лаконичной и более короткой, чем реализация. В прологах второго периода (414–400 гг. до н. э.) экспозиция представлена диалогом, в котором сочетаются сюжетная и развлекательная функции, что приводит к увеличению объёма экспозиции и сокращению объёма реализации по сравнению с ранним периодом. В двух комедиях позднего периода (400–388 гг. до н. э.) прологи воспроизводят черты, которые были характерны для раннего периода.

Выводы, сделанные благодаря исследованию прологов, позволяют добавить новые аргументы в дискуссии, которые касаются интерпретации отдельных комедий. Так, сочетание в прологе «*Облаков*» приёмов, характерных как для ранних комедий, так и для комедий зрелого периода в творчестве Аристофана, позволяет говорить о том, что пролог второй версии «*Облаков*» был изменён по сравнению с прологом первой версии, и появление второй редакции может быть отнесено к середине 410-х гг. В отношении «*Лягушек*» существует представление об отсутствии сюжетного единства комедии, поскольку Дионис сначала намеревается вывести из Аида Еврипида, но в итоге выводит Эсхила. Анализ пролога показал, что *проблема* героя в этой комедии заключается в том, что на афинской сцене отсутствует достойный трагический поэт, и на протяжении комедии решается именно эта *проблема* — просто достойным поэтом оказался не Еврипид, как подразумевал предварительный *план*, а Эсхил. В случае «*Экклесиазус*» анализ пролога и его структуры показал, вопреки наиболее авторитетному мнению, что хор

должен был состоять из двух полухорий: городских женщин и сельских женщин, оба из которых участвуют в пароде.

Несмотря на то, что на основании анализа творческой техники Аристофана, используемой в прологах, оказалось возможно выделить три периода его творчества, всё же следует отметить, что структура пролога оставалась практически неизменной. В тех случаях, когда структура пролога нарушается, её проще описать и объяснить, если мы сравниваем её с теоретической моделью. Изменения в структуре пролога могут быть следующими: исключение структурного элемента и изменение порядка структурных элементов. Исследование отклонений в прологах позволяет поставить два вопроса. Первый касается того, в какой мере структура, обнаруживаемая в прологах Аристофана, была универсальной для древнеаттической комедии. Второй вопрос касается того, как форма и структура пролога стала меняться, когда на смену поэтам древней комедии пришло новое поколение авторов средней и затем новой комедии. Оба этих вопроса требуют дальнейшего исследования. Анализ структуры прологов Аристофана является отправной точкой для любых дальнейших размышлений об исторических формах комического пролога.

Аристофан, пользуясь универсальной и повторяющейся структурой пролога, создал 11 уникальных комедий, в каждой из которых помимо сюжета также присутствуют особые мотивы, темы, шутки и интерпретации комических топосов. Пролог — очень важная часть комедии, поскольку через него зритель впервые знакомится с сюжетом и формирует первое впечатление, от которого будет зависеть его благосклонность к автору. Поэтому пролог должен был решать сразу множество задач. Опираясь на четырёхчастную структуру как на каркас или общую рамку пролога, Аристофан был волен наполнить её любым содержанием, вписать любой сюжет, дополнить любыми шутками и другими комедийными приёмами.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Комедии Аристофана сокращаются следующим образом:

*Ach.* — «Ахарняне»

*Eq.* — «Всадники»

*Nu.* — «Облака»

*V.* — «Осы»

*Rax* — «Мир»

*Av.* — «Птицы»

*Lys.* — «Лисистрата»

*Th.* — «Фесмофориазусы»/«Женщины на празднике Фесмофорий»

*Ra.* — «Лягушки»

*Ecc.* — «Экклесиазусы»/«Женщины в народном собрании»

*Pl.* — «Богатство»

Другие сокращения:

*Antiph.* — Антифан

*Arist.* — Аристотель

*Poet.* — «Поэтика»

*Rh.* — «Риторика»

*E.* — Еврипид

*Al.* — «Алкеста»

*Andr.* — «Андромаха»

*El.* — «Елена»

*Hipp.* — «Ипполит»

*IT* — «Ифигения в Тавриде»

*Plaut.* — Плавт

*Poen.* — «Пуниец»

*LIMC* — *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*

*Prol.Com.* — *Prolegomena de Comoedia*

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*Издания и комментарии:*

1. Аристофан. Комедии. Фрагменты / пер. А. Пиотровского, ред. М.Л. Гаспаров. – М.: Науч.-изд. Центр «Ладомир»: Наука, 2000. – 1033 с.
2. Aristofane. Gli Uccelli / ed. by G. Zanetto. – Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1987. – 408 p.
3. Aristofane. Le Donne all'Assemblea / ed. by M. Vetta. – Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1989. – 370 p.
4. Aristofane. Le Donne alle Tesmoforie / ed. by C. Prato. – Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2001. – 472 p.
5. Aristofane. Le Rane / ed. by D. Del Corno. – Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2006. – 328 p.
6. Aristofane. Lisistrata / ed. by F. Perusino. – Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2020. – 406 p.
7. Aristophanes. Acharnians / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1980. – 223 p.
8. Aristophanes. Acharnians / ed. by S. D. Olson. – N. Y.: Oxford University Press, 2004. – 431 p.
9. Aristophanes. Birds / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1987. – 326 p.
10. Aristophanes. Birds / ed. by N. Dunbar. – Oxford: Clarendon Press, 1998. – 552 p.
11. Aristophanes. Clouds / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1982. – 242 p.
12. Aristophanes. Clouds / ed. by K. J. Dover. – Oxford: Clarendon Press, 1968. – 416 p.
13. Aristophanes. Clouds: A Commentary / ed. by S. D. Olson. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021. – 284 p.
14. Aristophanes. Ecclesiazusae / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1998. – 287 p.

15. Aristophanes. *Ecclesiazusae* / ed. by R.G. Ussher. – Oxford: Clarendon Press, 1973. – 307 p.
16. Aristophanes. *Frogs* / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1996. – 312 p.
17. Aristophanes. *Frogs* / ed. by K. Dover. – Oxford: Clarendon Press, 1993. – 414 p.
18. Aristophanes. *Knights* / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1981. – 232 p.
19. Aristophanes. *Lysistrata* / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1990. – 224 p.
20. Aristophanes. *Lysistrata* / ed. by J. Henderson. – Oxford: Clarendon Press, 1987. – 308 p.
21. Aristophanes. *Peace* / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1985. – 221 p.
22. Aristophanes. *Peace* / ed. by M. Platnauer. – Oxford: Clarendon Press, 1964. – 202 p.
23. Aristophanes. *Peace* / ed. by S. D. Olson. – Oxford: Clarendon Press, 1998. – 404 p.
24. Aristophanes. *The Frogs* / ed. by W. B. Stanford. – London: Macmillan Education, 1963. – 211 p.
25. Aristophanes. *Thesmophoriazusae* / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1994. – 254 p.
26. Aristophanes. *Thesmophoriazusae* / ed. by C. Austin, S. D. Olson. – N.Y.: Oxford University Press, 2008. – 419 p.
27. Aristophanes. *Wasps* / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 1983. – 260 p.
28. Aristophanes. *Wasps* / ed. by D. M. MacDowell. – Oxford: Clarendon Press, 1971. – 356 p.
29. Aristophanes. *Wasps* / ed. by Zachary P. Biles, S. Douglas Olson. – Oxford: Oxford University Press, 2015. – 611 p.

30. Aristophanes. *Wealth* / ed. by A. H. Sommerstein. – Warminster: Aris & Phillips, 2001. – 270 p.
31. Aristophanes. *Wespen* / hrsg. von Lutz Lenz. – Berlin: De Gruyter, 2014. – 336 p.
32. Aristophanis *Acharnenses* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1901. – 242 p.
33. Aristophanis *Aves* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1902. – 276 p.
34. Aristophanis *Ecclesiazusae* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1905. – 160 p.
35. Aristophanis *Equites* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1900. – 246 p.
36. Aristophanis *Fabulae*. T. I–II / ed. N. G. Wilson. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 436, 326 p.
37. Aristophanis *Lysistrata* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1903. – 178 p.
38. Aristophanis *Nubes* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1898. – 240 p.
39. Aristophanis *Pax* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1906. – 201 p.
40. Aristophanis *Plutus* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1904. – 184 p.
41. Aristophanis *Ranae* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1896. – 228 p.
42. Aristophanis *Thesmophoriazusae* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1904. – 156 p.
43. Aristophanis *Vespae* / ed. J. van Leeuwen. – Lugduni Batavorum: J. Brill, 1893. – 169 p.
44. *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes* / ed. W. J. W. Koster. – Groningen: Bouma, 1975. – 284 p.

45. The Acharnians of Aristophanes / ed. by B. B. Rogers. – London: Bell, 1910. – 237 p.
46. The Acharnians of Aristophanes / ed. by W. A. Rennie. – London: Arnold, 1909. – 279 p.
47. The Acharnians of Aristophanes / ed. by W. J. M. Starkie. – London: Macmillan, 1909. – 366 p.
48. The Clouds of Aristophanes / ed. by W. J. M. Starkie. – London: Macmillan, 1911. – 457 p.
49. The Ecclesiazusae of Aristophanes / ed. by B. B. Rogers. – London: Bell, 1902. – 238 p.
50. The Knights of Aristophanes / ed. by R. A. Neil. – Cambridge: University Press, 1901. – 243 p.
51. The Wasps of Aristophanes / ed. by W. J. M. Starkie. – London: Macmillan, 1897. – 496 p.

*Литература:*

52. Гаспаров, М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Гаспаров М. Л. Собрание сочинений в шести томах. Т. 1: Греция. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – С. 511–544.
53. Гринцер, Н.П. Аристотель о комедии // Ad virum illustrem. К 70-летию Михаила Леонидовича Андреева. – М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2021. – С. 53–76.
54. Гусейнов, Г. Аристофан. – Москва: Искусство, 1988. – 272 с.
55. Дружинина Е. А. Стук в дверь в античном театре // Древний мир и мы. 2003. – Вып. 3. – С. 94–104.
56. Макаров И. А. Горести и радости Дикеополя: Аристофан «Ахарняне» 1–16 / И. А. Макаров, Б. М. Никольский // Studia Litterarum. – 2021. – Вып. 6, № 4. – С. 88–119.
57. Никольский Б. М. Псевдартаб и его костюм (Аристофан «Ахарняне» 94–97) // Studia Litterarum. – 2022. – Вып. 7, № 3. – С. 52–65.



58. Рыканцова О. А. Маска актера в древней аттической комедии // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2015. – № 23. – С. 27–35.
59. Соболевский, С. И. Аристофан и его время. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – 420 с.
60. Степанцов, С.А. Был ли меч? К комментарию на «Фесмофории» Аристофана, ст. 134–140 // *Studia Litterarum*. – 2022. – Т. 7, № 3. – С. 66–83.
61. Ярхо, В. Н. Аристофан. – М.: Гос-венное изд-во художественной литературы, 1954. – 133 с.
62. Adkins, A. W. H. *Clouds, Mysteries, Socrates and Plato* // *Antichthon*. – 1970. – Vol. 4. – P. 13–24.
63. Allègre, F. *La composition du prologue des Acharniens* // *Revue des Études Grecques*. – 1910. – Т. 23, № 102. – P. 115–130.
64. Allison, R. *Amphibian Ambiguities: Aristophanes and His Frogs* // *Greece & Rome*. – 1983. – Vol. 30, № 1. – P. 8–20.
65. *Ancient Comedy and Reception. Essays in honor of Jeffrey Henderson* / ed. by S. D. Olson. – Berlin: De Gruyter, 2014. – 1086 p.
66. Andrisano, A. M. *Due donne anonime e la corifea sulla scena delle Ecclesiazuse di Aristofane (vv. 1–284)* // *Annali Online di Ferrara*. – 2013. – Vol. VIII, № 2. – P. 105–134.
67. Andrisano, A. M. *Il prologo delle Ecclesiazuse di Aristofane: questioni di interlocuzione* // «Dioniso». – 2013. – №3. – P. 129–149.
68. Arnott, W. G. *Comic openings* // *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie* / Hg. von N.W. Slater und B. Zimmermann. – Stuttgart: M&P. Verlag für Wiss. und Forschung, 1993. – S. 14–32.
69. Aveline, J. *Aristophanes' Acharnians 95–97 and 100: Persians in the Athenian Assembly* // *Hermes*. – 2000. – Vol. 128, №4. – P. 500–501.
70. *Beginnings in Classical Literature* / ed. by F. M. Dunn, T. Cole. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – 245 p.

71. Blake, W. E. The Aristophanic Bird Chorus: A Riddle // *The American Journal of Philology*. – 1943. – Vol. 64, №1. – P. 87–91.
72. *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy* / ed. by G. W. Dobrov. – Leiden: Brill, 2010. – 580 p.
73. Byl, S. Parodie d'une initiation dans les Nuées d'Aristophane // *Revue belge de philologie et d'histoire*. – 1980. – T. 58, № 1. – P. 5–21.
74. Caciagli, S. Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia / S. Caciagli, M. Napolitano, M. Treu // *Lessico del comico*. – 2016. – №1. – P. 98–134.
75. Campbell, D. A. The Frogs in the Frogs // *The Journal of Hellenic Studies*. – 1984. – Vol. 104. – P. 163–165.
76. Cannatà, F. La resa scenica del Paflagone nei "Cavalieri" di Aristofane // *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. – 1995. – № 35. – P. 117–133.
77. Cantarella, R. Agatone e il prologo delle Tesmoforiazuse // *Komoidotragemata. Studia Aristophanea Viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem*. – Amsterdam, 1967. – P. 8–15.
78. Coin-Longeray, S. Aristophane: le début et la fin // *Commencer et Finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine* / ed. B. Bureau, C. Nicolas. – Lyon: Édition CERGR Université Jean Moulin Lyon, 2008. – T. 3, № 1. – P. 315–322.
79. Colla, E. Uomini, taccole, cornacchie: rilettura del prologo degli Uccelli (vv. 1–163) // *Dionysus ex machina*. – 2022. – №13. – P. 66–84.
80. Compton-Engle, G. *Costume in the Comedies of Aristophanes*. – Cambridge University Press, 2015. – 210 p.
81. Compton-Engle, G. From Country to City: The Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' «Acharnians» // *The Classical Journal*. – 1999. – Vol. 94, № 4. – P. 359–373.
82. Compton-Engle, G. Mock-Tragic Priamels in Aristophanes' "Acharnians" and Euripides' Cyclops // *Hermes*. – 2001. – Bd. 129, H. 4. – P. 558–561.
83. Coulon, V. Notes sur l'«Assemblée des femmes» d'Aristophane // *Revue des Études Grecques*. – 1923. – T. 36, № 167. – P. 367–399.

84. Courby, F. La composition des «Nuées» d'Aristophane // *Revue des Études Anciennes*. – 1933. – T. 35, №1. – P. 5–23.
85. Denniston, J. D. *The Greek Particles* / J. D. Denniston, K. J. Dover. – Oxford: Oxford University Press, 1954. – 660 p.
86. Desfray, S. Oracles et animaux dans les Cavaliers d'Aristophane // *L'antiquité classique*. – 1999. – T. 68. – P. 35–56.
87. *Die Bauformen der griechischen Tragödie* / Hrsg. W. Jens. – München: W. Fink, 1971. – 465 p.
88. Dieterich, A. Über eine Szene der aristophanischen Wolken // *Rheinisches Museum für Philologie*. – 1893. – Bd. 48. – S. 275–83.
89. Dover, K. J. Aristophanes, Knights 11–20 // *The Classical Review*. – 1959. – Vol. 9, № 3. – P. 196–199.
90. Dover, K. J. *Aristophanic Comedy*. – Los Angeles: University of California Press, 1972. – 253 p.
91. Dover, K. J. Lo stile di Aristofane // *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. – 1970. – № 9. – P. 7–23.
92. Dover, K. J. Portrait-Masks in Aristophanes // *Aristophanes und die alte Komödie* / ed. H.-J. Newiger. – Darmstadt, 1975. – S. 155–164.
93. Edmunds, L. Aristophanes' Acharnians // *Aristophanes. Essays in Interpretation* / ed. Jeffrey Henderson. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 1–41.
94. Ehrenberg, V. *The People of Aristophanes: Sociology of Old Attic Comedy*. – N.Y.: Schocken Books, 1962. – 384 p.
95. Favi, F. Osservazioni sul prologo della Lisistrata // *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*. – 2018. – Vol. 146, №2. – P. 325–333.
96. Ferrari, M. L. Sequenze cumulative negli “Acarnesi” di Aristophane // *Studi Classici e Orientali*. – 1998. – Vol. 46, №1. – P. 347–364.
97. Fisher, N. R. E. Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' ‘Acharnians’ // *Greece & Rome*. – 1993. – Vol. 40, №1. – P. 31–47.
98. Foley, H. P. The “Female Intruder” Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae* // *Classical Philology*. – 1982. – Vol. 77, №1. – P. 1–21.

99. Foley, H. P. Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians* // *The Journal of Hellenic Studies*. – 1988. – Vol. 108. – P. 33–47.
100. Forrest, W. G. Aristophanes, *Lysistrata* 231 // *Classical Quarterly*. – 1995. – Vol. 45, № 1. – P. 240–241.
101. Fraenkel, E. *Beobachtungen zu Aristophanes*. – Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 1962. – 223 p.
102. Fraenkel, E. *Dramaturgical Problems in the Ecclesiazusae* // *Greek Poetry and Life: Essays Presented to Gilbert Murray*. – Oxford, 1936. – P. 257–276.
103. Frantz, G. *De Comoediae Atticae Prologis*. Diss. – Augustae Treverorum, 1891. – 72 p.
104. Gelzer, T. *Aristophanes* // *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Supplementband XII. – Stuttgart, 1971. – 1391–1570.
105. Gelzer, T. Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the "Birds" // *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. – 1976. – №. 23. – P. 1–14.
106. Given, J. The Agathon Scene in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* // *Symbolae Osloenses*. – 2007. – Vol. 82. – P. 35–51.
107. Gomme, A. W. Aristophanes, *Eccles.* 61–2 // *The Classical Review*. – 1922. – Vol. 36, № 7–8. – P. 163.
108. Gordziejew, W. *De prologo Acharnensium* // *Eos*. – 1938. – Vol. 39. – P. 321–350.
109. Gordziejew, W. *De prologo Acharnensium II* // *Eos*. – 1938. – Vol. 39. – P. 449–476.
110. Gordziejew, W. *De prologo Thesmophoriazuserum* // *Eos*. – 1937. – Vol. 38. – P. 296–324.
111. *Greek Comedy and the Discourse of Genres* / ed. by E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 422 p.
112. Griffith, M. *Aristophanes' Frogs*. – Oxford: Oxford University Press, 2013. – 320 p.
113. Griffith, R. *Strepsiadess' Bedroom, Wife, and Sufferings: Three Notes on the Prologue of Aristophanes' Clouds*. // *Prometheus*. – 1993. – Vol. 19, №1–2. – P. 135–140.

114. Habash, M. Dionysos' Roles in Aristophanes' "Frogs" // *Mnemosyne*. Fourth Series. – 2002. – Vol. 55, № 1. – P. 1–17.
115. Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit / hrsg. von Bernhard Zimmermann. – München: C.H. Beck Verlag, 2011. – 844 p.
116. Hansen, H. Aristophanes' Thesmophoriazousae: Theme, Structure, and Production // *Philologus*. – 1976. – Vol. 120, № 1. – P. 165–185.
117. Harder, R. E. Zur Personenverteilung in Aristophanes' 'Rittern' // *Hermes*. – 1996. – Bd. 124, H. 1. – P. 29–44.
118. Heath, M. Aristotelian Comedy // *The Classical Quarterly*. – 1989. – Vol. 39, №2. – P. 344–354.
119. Henderson, J. Aristophanes, *Lysistrata* 264 // *Classical Quarterly*. – 1979. – Vol. 29, № 1. – P. 53–55.
120. Henderson, J. *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*. – Oxford: Oxford University Press, 1991. – 267 p.
121. Heß, S. *Studien zum Prolog in der attischen Komödie*. Diss. – Heidelberg, 1953.
122. Hooker, J. T. The Composition of the *Frogs* // *Hermes*. – Bd. 108, H. 2. – P. 169–182.
123. Hubbard, Th. K. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. – Ithaca, London: Cornell University Press, 1991. – 296 p.
124. Hulley, K. The Prologue of the *Ecclesiazusae* // *The Classical Weekly*. – 1953. – Vol. 46, № 9. – P. 129–131.
125. Hunzinger, C. Aristophane, lecteur d'Euripide // *Le théâtre grec antique: la comédie*. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999. – Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2000. – P. 99–110.
126. *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens* / ed. by B. W. Millis, S. D. Olson. – Leiden: Brill, 2021. – 252 p.

127. Irigoin, J. Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane // *Aristophane: la langue, la scène, la cité* / ed. P. Thiery & M. Menu. – Bari: Levante Editori, 1997. – P. 17–41.
128. Janko, R. Aristotle on comedy: Towards a reconstruction of Poetics II. – Berkeley, L. A.: University of California Press, 1984. – 294 p.
129. Jay-Robert, G. Le vocabulaire du commandement chez Aristophane // *Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*. – 2011. – № 36. – P. 169–183.
130. Kanavou, N. Aristophanes' Comedy of Names: A study of speaking names in Aristophanes. – Berlin: De Gruyter, 2011. – 228 p.
131. Kanellakis, D. Aristophanes and the Poetics of Surprise. – Berlin: De Gruyter, 2020. – 248 p.
132. Kanellakis, D. Aristophanes' Knights 169–75 and Birds 175–77 // *Acta Classica*. – 2020. – Vol. 63. – P. 218–221.
133. Kloss, G. Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes. – Berlin: De Gruyter, 2001. – 317 p.
134. Koch, K. D. Kritische Idee und komisches Thema: Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie. – Bremen: Verlag Friedrich Röver, 1965. – 113 p.
135. Konstantakos, I. M. Staged Suspense: Scenic Spectacle, Anxious Expectation, and Dramatic Enthralment in Aristophanic Theatre // *Suspense in Ancient Greek Literature* / ed. by I. M. Konstantakos and V. Liotsakis. – Berlin: De Gruyter, 2021. – P. 191–226.
136. Landfester, M. Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes. – Berlin: De Gruyter, 1977. – 305 p.
137. Lane, N. Aristophanes, Acharnians 23–6 // *Classical Quarterly*. – 2007. – Vol. 57, № 1. – P. 295–296.
138. Leach, C. Aristophanes, Birds 13–18 // *Classical Quarterly*. – 1983. – Vol. 33, № 2. – P. 489–491.

139. Lee, K. H. Aristophanes Ecclesiazusae 76 ff // *American Journal of Philology*. – 1985. – Vol. 106, № 2. – P. 225–227.
140. Leeuwen, J. van. *Prolegomena ad Aristophanem*. – Lugduni Batavorum, 1908. – 446 p.
141. Lewis, D. M. Aristophanes, *Clouds* 64 // *The Classical Review*. – 1970. Vol. 20, № 3. – P. 288–289.
142. Littlefield, D. J. Metaphor and Myth: The Unity of Aristophanes' "Knights" // *Studies in Philology*. – 1968. – Vol. 65, № 1. – P. 1–22.
143. MacDowell, D. M. *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*. – Oxford: Oxford University Press, 1995. – 362 p.
144. MacDowell, D. M. The Frogs' Chorus // *The Classical Review*. – 1972. – Vol. 22, № 1. – P. 3–5.
145. Major, W. Farting for Dollars: A Note on Agyrrhios in Aristophanes *Wealth* 176 // *American Journal of Philology*. – 2002. – Vol. 123, № 4. – P. 549–557.
146. Mazon, P. *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. – Paris: Hachette, 1904. – 182 p.
147. McLeish, K. *The Theater of Aristophanes*. – Thames and Hudson, 1980. – 192 p.
148. Méautis, G. L'épisode d'Amphithéos dans les *Acharniens* d'Aristophane // *Revue des Études Anciennes*. – 1932. – T. 34, № 3. – P. 241–244.
149. Navarre, O. Les origines et la structure technique de la comédie ancienne // *Revue des Études Anciennes*. – 1911. – T. 13, № 3. – P. 245–296.
150. Nesselrath, H.-G. Die Tücken der Sprecherverteilung: Euelpides, Peisetairos und ihre Rollen in der Eingangspartie der aristophanischen *Vögel* // *Museum Helveticum*. – 1996. – Vol. 53, № 2. – P. 91–99.
151. Nikolsky, B. M. Dikaiopolis in Despair (Aristophanes' *Acharnians* 30–31) // *Philologia Classica*. – 2022. – Vol. 17, № 2. – P. 235–243.
152. *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context* / ed. by J. J. Winkler, F. I. Zeitlin. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. – 422 p.

153. Okál, M. Prológy Aristofanových komédií // *Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis. Series archaeologica et classica.* – 1991. – Vol. 4. – P. 109–114.
154. Olson, S. D. Names and Naming in Aristophanic Comedy // *The Classical Quarterly.* – 1992. – Vol. 42, № 2. – P. 304–319.
155. Parker, L. P. E. *The Songs of Aristophanes.* – Oxford: Clarendon Press, 1997. – 608 p.
156. Pickard-Cambridge, A. W. *The Dramatic Festivals of Athens.* – Oxford: Clarendon Press, 1989. – 358 p.
157. Pickard-Cambridge, A. W. *The Theatre of Dionysus in Athens.* – Oxford: Clarendon Press, 1946. – 288 p.
158. Poe, J. P. Entrances, Exits, and the Structure of Aristophanic Comedy // *Hermes.* – 1999. – Bd. 127, H. 2. – P. 189–207.
159. Race, W. H. *The Classical Priamel from Homer to Boethius.* – Leiden: Brill, 1982. – 171 p.
160. Rau, P. *Paratragoedia: Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes.* – München: C.H. Beck, 1967. – 228 p.
161. Rodríguez Alfageme, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane // *Aristophane : la langue, la scène, la cité / ed. P. Thiery & M. Menu.* – Bari: Levante Editori, 1997. – P. 43–65.
162. Sansone, D. Aristophanes, Thesmophoriazusae 148 // *Classical Quarterly.* – 1987. – Vol. 37, № 1. – P. 224–227.
163. Sifakis, G. M. Structure of Aristophanic Comedy // *The Journal of Hellenic Studies.* – 1992. – Vol. 112. – P. 123–142.
164. Sifakis, G.M. *Parabasis and Animal Choruses.* – London: The Athlone Press, 1971. – 150 p.
165. Silk, M. S. *Aristophanes and the Definition of Comedy.* – Oxford: Oxford University Press, 2000. – 456 p.
166. Sommerstein, A. H. *Talking About Laughter and Other Studies in Greek Comedy.* – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 357 p.



167. Sonnino, M. Aristofane, *Lysistrata* 61–68: Note critico-testuale registiche // *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*. – 2016. – Vol. 144, № 1. – P. 25–53.
168. Steen, G. A. H. van. Aspects of «Public Performance» in Aristophanes' *Acharnians* // *L'Antiquité Classique*. – 1994. – T. 63. – P. 211–224.
169. Stone, L. M. *Costume in Aristophanic Comedy*. – Salem: Ayer Company, 1980. – 1182 p.
170. Süss, W. Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes (Fortsetzung) // *Rheinisches Museum für Philologie. Neue Folge*. – 1954. – Bd. 97, H. 3. – P. 229–254.
171. Süss, W. Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes (Schluß) // *Rheinisches Museum für Philologie. Neue Folge*. – 1954. – Bd. 97, H. 4. – P. 289–316.
172. Süss, W. Zur Komposition der Altattischen Komoedie // *Rheinisches Museum für Philologie. Neue Folge*. – 1908. – Bd. 63. – P. 12–38.
173. Taaffe, L. K. *Aristophanes and Women*. – London: Routledge, 1993. – 228 p.
174. Tammaro, V. Demostene e Nicia nei «Cavalieri»? // *Eikasmos*. – 1991. – Vol. 2. – P. 143–152.
175. *The Cambridge Companion to Greek Comedy* / ed. by M. Revermann. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – 515 p.
176. *The Encyclopedia of Greek Comedy. Vol. 1–3* / ed. by A. H. Sommerstein. – Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019. – 1184 p.
177. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. – Oxford: Oxford University Press, 2014. – 894 p.
178. Tsoumpra, N. Undressing and Cross-dressing: Costume, Ritual, and Female Empowerment in Aristophanes // *Illinois Classical Studies*. – 2020. – Vol. 45, № 2. – P. 368–398.
179. Vallois, R. L'antre de la « Paix » // *Revue des Études Anciennes*. – 1947. – T. 49, № 1–2. – P. 58–64.

180. Viketos, E. Aristophanes, Thesmophoriazusaie 148–152 // *Hermes*. – 1989. – Vol. 117. – P. 359.
181. Walcot, P. Aristophanic and Other Audiences // *Greece & Rome*. – 1971. – Vol. 18, № 1. – P. 35–50.
182. Whitman, C. H. Aristophanes and the Comic hero. – Cambridge: Harvard University Press, 1964. – 342 p.
183. Whittaker, M. The Comic Fragments in Their Relation to the Structure of Old Attic Comedy // *The Classical Quarterly*. – 1935. – Vol. 29, № 3–4. – P. 181–191.
184. Willi, A. The Languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek. – Oxford: Oxford Classical Monographs, 2003. – 361 p.
185. Wills, G. Why Are the Frogs in the Frogs? // *Hermes*. – 1969. – Bd. 97, H. 3. – P. 306–317.
186. Wilson, N. G. Aristophanea: Studies on the Text of Aristophanes. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 218 p.
187. Zieliński, T. Die Gliederung der altattischen Komödie. – Leipzig: Teubner, 1885. – 401 p.
188. Zieliński, T. Zur ‘Gliederung der altattischen Komödie’ (1885): Retraktionen // Zieliński T. *Iresione: Dissertationes ad comoediam et tragoediam spectantes continens*. – Lvov: Societas philologa Polonorum, 1931. – S. 456–468.