

Менандр

Комедии

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
М50

М50 **Менандр**
Комедии / Менандр – М.: Книга по Требованию, 2022. – 230 с.

ISBN 978-5-519-96190-5

ISBN 978-5-519-96190-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

фарсу Пелопоннеса. Оба эти истока аттической комедии, слившиеся в ее лице, обусловили собой и ее форму и ее внутренние особенности, среди которых самой существенной была насмешка. По характеру насмешка эта была направлена против определенных людей и была идейной, т. е. касалась больших вопросов современности. Комедия Аристофана затрагивала и общественные нравы, и политику, и социальные условия, и искусство, и литературу. Ничто не уходило от ее внимания. Она вторгалась во все, в чем выражается общественная и частная жизнь эпохи. Следует отметить еще одну характерную черту древней комедии: она не любила образов и тем „общечеловеческих“; ее интересовала исключительно современность; человек, как индивидуальность, оторванная от конкретной исторической среды, как представитель того или иного обобщенного характера, не привлекал ее внимания.

Но, интересуясь идейным содержанием современности, по преимуществу его политической стороной, древняя комедия в отношении своих сюжетов не могла перейти на почву подлинной действительности. Фантастичность, которая ее всегда отличала и которая приводила к тому, что хор ее обычно выступал в образах разных зверей и насекомых, — эта фантастичность была неотделимым ее элементом. Поэтому каких бы злободневных вопросов она ни касалась, какой бы политической проблемы ни затрагивала, в ней всегда налицо сказочность, которая окутывает выводимую действительность. Таким образом, являясь настоящим Аргусом, зорко высматривающим политические и общественные язвы, и смыкаясь в этом отношении с реальностью, другой своей стороной комедия уходила в область сказки и вымысла, в мир, где было возможным все невозможное, который переплетался в ней с действительностью и образовывал вместе с последней паразитную по своей фееричности пеструю смесь.

Такова была древняя комедия — в частности комедия Аристофана — с точки зрения своих целей и сюжетов. Но какова была политическая направленность ее сатиры? Охотно играя роль „цензуры со сцены“, выступая с нападками на различные явления общественной жизни, старая аттическая комедия была выражением мыслей и мнений землевладельческой аристократии, для которой дороже всего было „доброе старое время“ и которая с подо-

зрением смотрела на всякое новшество, политическое и социальное, научное и религиозное.

Этим объясняется, между прочим, враждебная позиция, которую эта комедия заняла по отношению к софистам. Комедия видела в софистах только отрицательные стороны; она не углублялась в сущность их учения и не подозревала того, что это учение сыграет большую роль в ее собственном развитии. Я имею в виду идею субъективизма, внесенную в науку Протагором, идею, которая была развита Сократом и выдвигала на первый план, взамен господствовавших до той поры общественных интересов, интерес к личности. Эта идея Протагора нашла себе главное применение в философии — у Сократа и Платона, а также у Аристотеля и всей перипатетической школы. Но не меньшее влияние оказала она и на литературу; и в последней стало проявляться стремление отвести больше места изучению внутреннего мира человека, его психологии.

Это явление отнюдь не было случайным. Оно имело очень глубокие общественные корни. По мере того как торговый и ростовщический капитал разрушал старые родовые и общественные связи, становясь на место прежнего хозяина Аттики — землевладельческой аристократии, интерес к индивидуальности все более захватывал сознание „нового“ общественного человека. В частности успех софистов основывался на этом.

Во всей аттической культуре стала намечаться одна и та же склонность подойти ближе к частной жизни и сделать объектом творчества обыденного человека, каким бы знакомым он с внешней стороны ни казался.

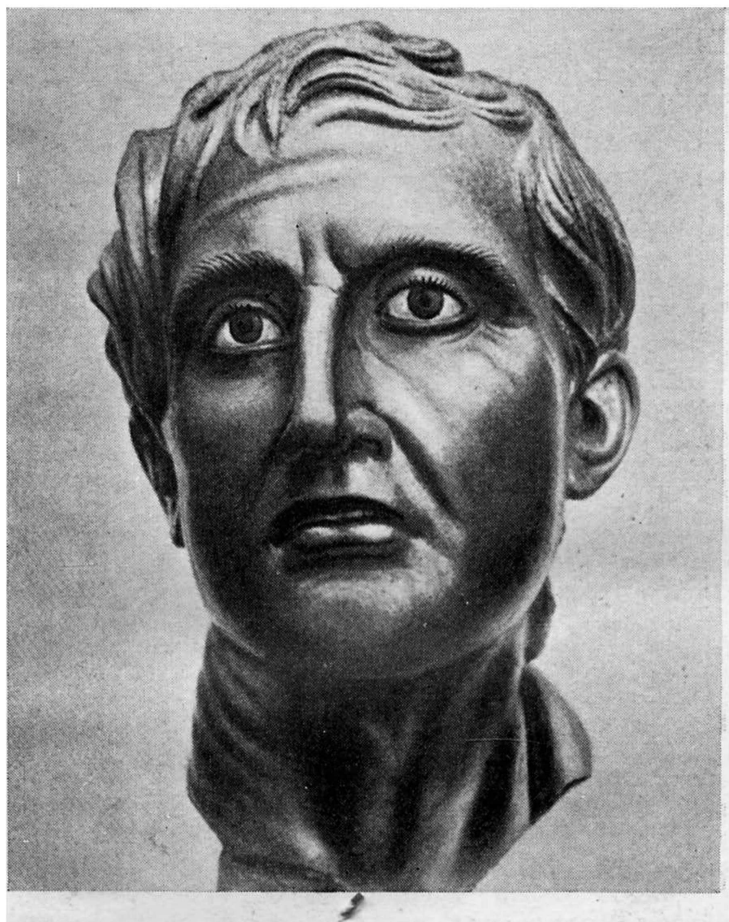
Еврипид первый выступил против старой тенденции, господствовавшей в греческой трагедии, нашедшей наиболее яркое воплощение у Эсхила, который в лице своих героев выводил грандиозные олицетворения людских страстей, а также у Софокла, у которого фигурировали люди идеализированные и трагически-величественные и исключительно цельные по характеру и мировоззрению. Еврипид, исходя из современной ему действительности, отказался от цельных человеческих характеров, — он, так сказать, раздробил человеческую природу на множество многообразных и противоречивых душевных движений, занялся детальной разработкой последних и старался доказать, что герои эпоса, если свести их с трагических котурнов, окажутся мало

отличными от тех людей, которые составляют современное ему общество. Он стал видоизменять эпических героев применительно к тому, что наблюдал в действительности, и тем самым вводить эту действительность в трагедию, где для нее раньше не было места. Но этот шаг Еврипида, откликнувшегося на зов софистики и начавшего вводить в трагедию современных ему людей вместо окутанных мифологической фантастикой героев, не нашел отзвука в комедии Аристофана. Последняя не вступила на указанный софистикой путь, который превратил бы ее из сатиры в бытоописательницу. Долгое время она продолжала отстаивать свою прежнюю позицию политического и общественного цензора, нападая на трагедию за ее измену идеалам прошлого.

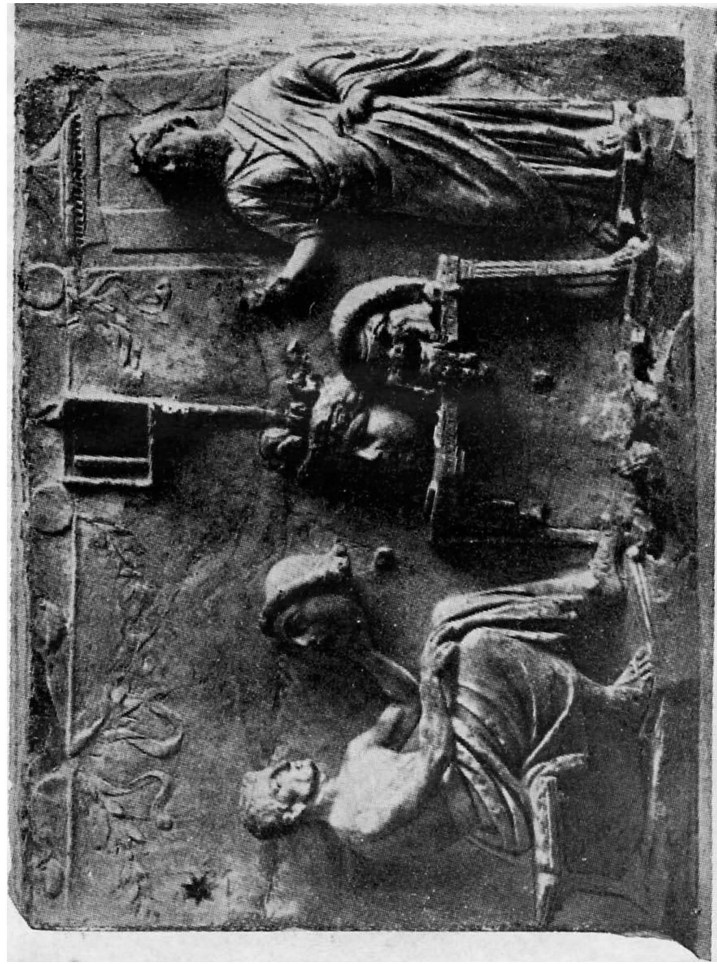
Однако развитие новых классовых отношений делало свое дело. После того как сопротивление новым буржуазным отношениям со стороны землевладельческого класса было сломлено, новый порядок окончательно укрепился, и партийная борьба стала утихать, — вкусы изменились, и древняя комедия стала тускнеть и выдыхаться, давая иногда, как мы видим это в „Богатстве“ Аристофана, „общечеловеческие“ типы и характеры.

Старая комедия потерпела поражение в борьбе с ходом исторического процесса и стала отказываться от освященных веками традиций.

Афинские нравы, благодаря росту новых отношений и в частности влиянию философии и софистов, утончались, и вкусы становились изысканней. Грубые, подчас непристойные, выходы древней комедии уже не нравились; избалованным горожанам ее шутки казались архаичными; ее танцы — этот отзвук фаллических процессов — не находили одобрения. Одним словом, вместе с изменением своего социального и политического облика Афины менялись и морально. „Даже шутки развитого человека, — говорит Аристотель в „Эгике к Никомаху“, — отличаются от шуток человека грубого точно так же, как шутки образованного от шуток необразованного. Это всякий может видеть из сравнения старой комедии с новой: у первой смешное состояло в сквернословии, у второй — более в намеках, а это различие немаловажно в отношении приличия“. Эти слова прекрасно иллюстрируют возникновение и подъем новых требований в обществе, которое



Бронзированный слепок с мраморного бюста
Менандра
(Копенгагенская глипготека)



Латенанский рельеф: Менандр, три маски и женская фигура

уже не хотело мириться с тем, что еще недавно никому не казалось странным.

Наконец, общество стало переходить на этологическую почву, находить вкус в анализе и наблюдении — к этому его приучили софисты — и заниматься действительностью. Оно перешло к реализму. Фантастика древней комедии стала казаться ему чем-то отжившим. В жизни комедии наступал новый период.

Но, как это нередко бывает, назревшая потребность в изменении не сразу нашла для себя подходящую форму. Для комедии было гораздо легче измениться со стороны структурной, так как здесь она могла опираться на трагедию и следовать ее указаниям. Что же касается внутренней стороны, содержания, фабулы и общего тона, то в этом отношении ей пришлось подвигаться ощупью. Прекрасным свидетельством этого периода исканий является следующая жалоба комика Антифана, действовавшего в эту переходную эпоху:

„Трагедия во всех отношениях — настоящая счастливица. Всё, о чем она повествует, известно зрителям задолго до того, как она надумает сказать свое первое слово. Поэту остается только освежать рассказ в памяти публики. Ну, возьмем, например, Эдипа. Стоит произнести это имя — и все остальное ни для кого не тайна. Все знают, кто его отец, кто мать, сколько у него дочерей, сколько сыновей, что с ним будет, что он натворил. Равным образом упомянешь про Алкмеона, и вся детвора уже кричит хором: „он сошел с ума и в припадке безумия убил свою мать...“ А когда поэтам решительно нечего сказать или когда они не могут справиться с драмой, они с такой же простотой, с какой мы поднимаем палец, подводят машину для богов, и зрители вполне удовлетворяются этим. У нас же, комиков, ничего подобного нет. Мы должны сами все придумывать; мы должны изобретать имена, должны создавать для своих героев и минувшее и настоящее, должны снабжать пьесу и заключением и началом. А стоит какому-нибудь старцу Хремету или юноше Фидону опустить какую-нибудь подробность, и публика свистом сгоняет его со сцены, та самая публика, которая все простит Пелею и Тевкру“.

Эта наивная жалоба Антифана достаточно ярко свидетельствует о тех трудностях, с которыми пришлось иметь дело комическому жанру, выбитому к началу IV века из

прежних позиций. Поиски выхода продолжались почти до последней трети IV века.

В каких же формах они выразились? Всю после-аристофановскую комедию, вплоть до Филемона и Менандра, можно делить на травестирующую и бытовую. Первая представляла собой веселый фарс, сюжетом которого служила перелицовка мифов и литературных произведений. Это было нечто похожее на современную оперетку, в роде „Маленького Фауста“ или „Прекрасной Елены“.

Но не в пародии и травестии заключалось то ценное, что было внесено в комедию в этот переходный период. Оно заключалось в стремлении сделать комедию бытовой драмой, обеспечить за ней бытовые сюжеты, ввести в нее в качестве действующих лиц ординарных людей и осветить их нравы и характеры.

Но гораздо легче сознать необходимость реформы, чем сразу взять верный тон, найти надлежащие способы выражения и на основании данного образца создать нечто законченное и целостное. Понимая, что ей следует, по примеру трагедии, сделаться прежде всего комедией интриги, а затем как можно ближе подойти к быту и к человеку, комедия, однако, на первых порах не могла достигнуть совершенства. Правда, отказавшись от излишней фантазии, она стала приглядываться к жизни и выводить взятые из нее типы на фоне их жизненной обстановки. Но, во-первых, они рассматривались комедией не глубоко — главным образом со стороны их внешних особенностей, которые бросались в глаза. Во-вторых, выводя подобные типы, комедия классифицировала их сообразно этим внешним особенностям, которые играли роль простой этикетки; она разбивала свои персонажи на категории, делая каждого из них условным и неподвижным образцом. Наконец, комедия очень скоро ограничила число этих образов и сосредоточила свое внимание на определенном количестве типов, которые и стали несменяемыми персонажами любой пьесы.

Далее, что касается комизма как такового, то он достигался теперь путем подбора внешне смешных положений, не столько вытекающих из хода событий или характера действующих лиц, сколько придуманных и ничем органически не мотивированных. Представители после-аристофановской комедии еще не усвоили новой манеры смеха, которая стала понятной только Менандру и состояла

в том, что смешное обуславливалось или характером данного человека, или столкновением характеров. Это новое понимание комического еще не успело стать для комедии аксиомой.

Наконец, в связи со способом трактовки быта и пониманием комического элемента стояла третья особенность после-аристофановской комедии: способ ведения интриги. Что этот способ по началу не мог быть достаточно искусным, это само собой понятно. Древняя комедия не могла оказать здесь существенной помощи, так как не знала сложного и сплошного действия. Такое действие, проходящее через ряд этапов и перипетий, было известно только трагедии, в особенности трагедии Еврипида. К ней после-аристофановская комедия и должна была обратиться. Но помощь трагедии была обоюдоострой. Несмотря на все старания Еврипида сделать трагедию драмой жизни, трагедия, связанная со своими сюжетами „не от мира сего“, допускала много сверхъестественного, что не подходило к комедии, как к драме бытовой. Отсюда ясно, что, подражая трагедии, комедия легко могла отдалиться от реализма и приблизиться к чуждому ей сверхчувственному миру, т. е. впасть в нежелательный для нее диссонанс. С другой стороны, и самая группировка событий в трагедии очень часто скорее была на эффект, чем согласовалась с требованиями естественности и простоты, а потому не всегда могла быть воспринята комедией, так как привела бы последнюю к нежелательной вычурности и искусственности. Таким образом, будучи образцом для комедии в способе ведения интриги, трагедия вместе с тем была для нее образцом лишь относительно. Но так как осторожное обращение с указаниями трагедии имело своим необходимым условием высокое развитие комического жанра и понимание им своих задач, то комедия переходного периода не могла не впадать в ошибки, подчас рабски подражая трагедии в ее искусном комбинировании событий на сцене и в применении некоторых сценических эффектов, в роде пресловутого *deus ex machina*. Именно это показывает нам плавтовский „Амфитрион“, составленный по какой-то греческой комедии доменандровского времени.

Одним словом, в способе ведения интриги, как и в понимании самого комизма, после-аристофановская комедия остановилась на внешней стороне дела, культивируя

интригу, которая, будучи занимательной и разнообразной, вытекала, однако, не из характеров действующих лиц, а из придуманных случайностей, иногда забавных, но большей частью неестественных.

Итак, комедия переходного периода поставила лишь первые веки на пути, ведущем к бытовой драме. Дальше этого она не пошла. Дальнейшее было предоставлено „новой“ комедии, возникновение которой падает на самый конец IV века, после смерти Александра Великого.

2

Главная задача „новой“ комедии заключалась в том, чтобы, углубляя комизм, ввести в сюжеты и действие пьес больше жизненной правды и произвести детальную разработку типов, завещанных ей после-аристофановской комедией в качестве постоянных персонажей.

Обратимся сперва к типам „новой“ комедии и посмотрим, какую форму получили они после новой обработки. Аристотель отметил, что люди носят на себе следы своей принадлежности к классу, сословию, профессии; что подобный же отпечаток налагают на них возраст, семейные отношения и т. п.; наконец, что они различны по темпераменту. При помощи наблюдений постепенно был собран ряд типических черт, сообразно которым люди были распределены по категориям (ср. „Характеры“ Феофраста). Получились типы крестьян и ремесленников, юношей и стариков, девушек и замужних женщин — словом, целая галерея портретов. Они вырабатывались, конечно, постепенно. К уже существующим мало-по-малу прибавлялись новые, а, с другой стороны, прежние двоились и троились сообразно требованиям пьес и вкусам авторов. Так, согласно Поллукусу, были два типа отцов: снисходительный и строгий. Юноши тоже были двух типов: кутила и нравственный. Далее шли типы матерей, рабов, гетер, паразитов, солдат и т. д. Все эти типы перешли в новую комедию, были ею усвоены и включены в ее постоянный репертуар. Это был готовый материал, который оставалось только использовать. Но получив эти типы и умножив их число, „новая“ комедия не оставила их в прежней форме. Беря готовый тип, поэты „новой“ комедии старались вложить в него индивидуальные черты лица, которые они под него подводили. Иначе говоря, они придавали типам

индивидуальные черты. Возьмем, например, гетеру Габротонон из пьесы Менаандра „Третейский суд“. В ней множество черт, типичных для гетеры как таковой: распушенность, деланная наивность, легкий взгляд на жизнь и т. п. Но как особый характер, как личность она отличается рядом особенностей, свойственных ей одной и составляющих ее индивидуальность. К ним относятся душевность и честность, бесстрашие, наконец неясное стремление к лучшей жизни. Таким образом, общий набросок, который давала после-аристофановская комедия, превращается у Менаандра в рельефный, строго-индивидуализированный образ, который запечатлевается в памяти.

Итак, если после-аристофановская комедия была комедией условных типов, то новая пыталась стать комедией индивидуальных характеров. Не нужно, однако, преувеличивать этой черты. В новой комедии все-таки много условного. И ее характеры строятся по готовым типовым категориям. В каждой пьесе новой комедии заранее определяется необходимая группа действующих лиц, которым полагается быть на сцене; и все они попрежнему принадлежат к известным типовым категориям. Поэт только прибавляет к типичным чертам черты индивидуальные. Мы знаем, что молодые люди выводились либо в виде кутил, либо в виде примерных юношей. Знаем также, что было два сорта отцов. К этим типам надо прибавить тип хитрого и ловкого раба, без которого не обходится ни одна комедия: на его обязанности лежит устранение затруднений, препятствующих счастливому исходу дела. Такой раб обманывает то отца, то соперников своего господина; на него все обрушиваются, а он, пуская в ход всю свою находчивость и ловкость, в конце концов одерживает верх к общему благополучию. Если у всякого юноши комедии есть такой раб, то у всякой девушки есть своя наперсница-рабыня — достойная параллель хитрому рабу, прототип мольеровских субреток. Далее фигурирует, девушка, предмет любви или страсти молодого человека, — тип, выдерживаемый обыкновенно в мягких и нежных тонах, как и тип всепрощающей молодой супруги, выносящей несправедливые, подчас резкие выходки несдержанного мужа. Хвастливые и глуповатые военные, с массой фиктивных подвигов, также входят в коллекцию как интересные экземпляры. При них в качестве наперсников состоят прихлебатели-паразиты, вечно голодные