

Keywords: *conceptual shift, humor, humorous amusement, humorous laughter, hype, incongruity, mind, non-humorous laughter, the human body.*

References

- Gomilko, O. (2010) *Muzyka: harmoniya sfer chy instrument kultury?* [Music: harmony of spheres or cultural tool], v: *Дóжѧ / Doksa. Zbirnyk naukovykh prats z filosoфиyi ta filolohiyi*, Odesa, ONU im. Mechnikova, vyp. 15, pp. 181–189.
- Scruton, R. *Laughter*, in *The Philosophy of Laughter and Humor* (1986) edited by John Morreall, State University of New York Press, pp. 156–171.
- Morreall, J. *Funny Ha-Ha, Funny Strange, and Other Reactions to Incongruity*, in: *The Philosophy of Laughter and Humor* (1986) ed. by John Morreall, State University of New York Press, pp. 188-207.
- The Philosophy of Laughter and Humor* (1986) ed. by John Morreall, State University of New York Press, 270 p.
- Ross, M., Owren, M., Zimmermann, E. (2009). *Reconstructing the Evolution of Laughter in Great Apes and Humans*, in: *Current Biology*. 19(13): 1106-1111. URL: [https://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822\(09\)01129-4?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0960982209011294%3Fshowall%3Dtrue](https://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822(09)01129-4?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0960982209011294%3Fshowall%3Dtrue)

Стаття надійшла до редакції 3.05.2020
Стаття прийнята 3.06.2020

[https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211969](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211969)

УДК 25, 82-121, 792.03

Олександр Кирилюк

ТРАГЕЙН-ОДІЯ ТА КОМОС-ОДІЯ ЯК «ПІСНІ ЇЖІ ТА ПИЯЦТВА» У РЕКОНСТРУКТИВНОМУ СЕМІОЗИСІ ОЛЬГИ ФРЕЙДЕНБЕРГ

Концепція метафор первісної свідомості О. Фрейденберг дозволяє відновити вже втрачені смисли речей, явищ, процесів культури. Застосування цієї концепції до пошуку автентичних джерел трагедії та комедії дозволило переглянути застарілі погляди на походження цих видів драми. Домінуючим моментом генезису трагедії та комедії була аліментарність («метафора їжі»), і тому вони беруть свій початок не з «пісні козлів (трагос-одії)», і не зовсім з «веселої пісні» (комед-одії), а з «одій» їжі (трагейн-одія) та з обряду комосу з його обжерством, пиятикою та ще й із прилюдним «шлюбом», оспіваних у «пісні весілля» (комос-одія).

Ключові слова: *трагедія, комедія, походження театрального мистецтва, семіотика культури, знак-їжа, універсалії культури, Ольга Фрейденберг.*

Ольга Фрейденберг прагнула вивести сучасні жанрові форми та навіть «наскрізні» світові сюжети від обрядово-культових практик минулого. Однак впливи цього минулого ми можемо побачити не тільки у «поетиці сюжетів і жанрів», але й у космогонічних і космологічних уявленнях та навіть у філософії. Містерію вічного відродження після занепаду та згасання, відтворену у культях та обрядах божества, що помирає та воскресає, згодом було перенесено у погляди на весь Космос, і не тільки у знаменитому фрагменті Геракліта, але й в сучасних теоріях пульсуючого Всесвіту, що виникає після Великого вибуху, а потім зазнає колапсу і знову згортається у сингулярну точку, з численними повторенням цього процесу, хоча сьогоденна наука не дає собі звіту в тому, що такі схеми, зрештою, відображують споконвічну базову світоглядну формулу людського екзистенціювання з нездоланим прагненням до відродження після смерті, що, власне, знаково відтворювалось у відповідних культях і ритуалах. Опосередковано, через міф, народну космогонію, мистецтво міму, трагедію та комедію, зрештою, через балаган¹ зв'язок з обрядово-культовими практиками має й філософія з її «вічними» питаннями про сенс життя, про смерть та безсмертя.

Тим не менш, філософія у своїй розвинутій формі має перевагу над усіма іншими похідними від обрядів і культів культурними формами, і перш за все – завдяки своїй методологічній функції та рефлексивності². О. Фрейденберг не раз дорікали у тому, що вона як вчений не є філософом.

Але попри її власні чисельні підтвердження літературознавчого характеру її розвідок є один ваговитий доказ того, що вона проявила себе ще й як філософ-методолог. Її цілісна концепція метафор первинної свідомості, не дивлячись на деякі її окремі недоліки, стала революційним, парадигмальним методологічним проривом у вивченні текстів культури [Кирилук 2003]. По суті, вона створила певний науково-методологічний комплекс *реконструктивного семіозису* («синтезатор-відновлювач» смислів, котрого сама вона називала новою наукою *семантологією*, про що у страшні 1930-ті вже й згадувати побоювалась), за допомоги якого вона відновлювала старі сенси *десеміотизованих* або *ресеміотизованих* речей та явищ, уже давно втрачені через зникнення їхньої культурної семіосфери [Кирилук 2004]. І таких *ре/десеміотизованих* явищ – тепер вже незрозумілих знакових, з втраченим аутентичним десигнатом, але із збереженим денотатом *речей* (приміром, вінок на дверях), *дій* (наприклад, урочисте проходження переможців тріумфальною аркою, що чомусь має напівкругле склепіння або запуск голубів на стадіонах), *стійких висловів* (скажімо, «хліба та видовищ») та *словосполучень* (типу «блазень гороховий» або – «за Царя Гороха») нас оточує дуже багато³.

Концепція Ольги Фрейденберг на цій підставі відкриває можливості для розгортання відмінного від усталеного та звичного розуміння явищ, що супроводжували генезис та розвиток, зокрема, таких жанрів драми, як трагедія і комедія в усіх їхніх різновидах та театральньо-видовищного мистецтва взагалі. Виявлення джерел походження драми у контексті концепції О. М. Фрейденберг становитиме *мету* даної статті, а спроба довести, що домінуючим моментом генезису трагедії та комедії була аліментарність – її *задачу*, котрі сформульовані *вперше*. *Актуальність* та *необхідність* розгляду проблеми у такому аспекті визначається тим, що «з книги в книгу, зі статті у статтю» [Брагинская 1988б: 307] кочують застарілі та невірні тлумачення генезису цих видів драми.

Відносно походження трагедії та етимології самого терміну і по наш час у науці точиться тривала дискусія. Дехто твердить, що «трагедія» походить з дифірамбів, дехто – від танців без слів, але найбільш поширеним є тлумачення трагедії узв'язку з цапами (траг-одія – «пісня козлів»). Прив'язка до цапів тут також до кінця не визначена. В одному випадку зв'язок трагедії з козлами пояснюють тим, що сатири, котрі співали на Діонісіях, грали при цьому козлів, надягаючи цап'ячі борода та копита (але при цьому чомусь не згадують роги), яких назвали просто козлами, а їхню пісню – піснею цапів. За другою версією пісні-трагодії співали на тих же святах під час принесення цапа у жертву Діонісові. Третє пояснення вже ототожнює бога плодючості та цапа. Коли розігрувалась містерія помирання божества-козла,

котрий потім мав воскреснути, субститут Діоніса при його закланні кричав, і це була «прощальна пісня козла», котра потім розвинулась у жанр погребових пісень взагалі, котрі теж слугували джерелом виникнення трагедії [Трагедія 2020].

Така непевність у визначенні витоків трагедії робить чесні висновки значної кількості дослідників про те, що її походження нам невідоме, гублячись у глибині віків, більш прийнятними. Тим не менш, Ольга Фрейденберг береться ці витoki визначити, спираючись на величезну кількість джерел⁴. Але тут слід, мабуть, згадати ті докори, що їх часто закидають дослідниці, суть яких зводиться до відсутності того, що у науці зветься «доказовістю». Не відкидаючи ці моменти, літературний редактор та публікатор творів О. М. Фрейденберг професор Ніна Брагінська, роз'яснюючи специфіку метода О. Фрейденберг, говорить, що вона пише не про *факти*, а про *фактори*, «про те, як, на її думку, працює механізм зміни (розвитку) культури, як прості або – що те ж саме – як нерозчленовані смисли первинної культури (“міфологічна семантика”), розчленовуючись та переосмислюючись, створюють різноманітність форм і смислів наступних культур» [Брагинская 1988а]. Врахування такої особливості методу, у свою чергу, дозволяє і надалі застосовувати його для відновлення вже втрачених значень семіотизованих речей, явищ та процесів культури.

О. М. Фрейденберг прямо не заперечує поширену думку про зв'язок трагедії з козлами, вірніше, з рядженими на них людьми, від яких з розвитком драми залишилася лише пісня хору [Фрейденберг 1997: 147], однак на перший план виводить аліментарні явища. Вона зазначає, що «поки трагосів і сатирів розглядали як козлоподібних демонів родючості, труднощі були нездоланні; вчені потрапляли в безвихідне становище, коли натомість сатирів знаходили силенів, замість козлів – коней» [Фрейденберг 1997: 151]. Вслід нею Н. В. Брагінська наводить величезну кількість аргументів проти усталеного пояснення траг-одії як пісні цапів, головним з яких є твердження про те, що зображення козлоподібних сатирів вперше з'являються у V ст. перед Христом, коли трагедія вже була у повному розквіті. Насправді, сатирами (силенами) звалися курносі ітіфалічні демони з кінськими хвостом, вухами та копитами. Ось чому дослідники самі зізнавались, що вони, «шукаючи козлів, всюди знаходили коней» [Брагинская 1988б: 306–310].

Іншими словами, козли були не єдиними, говорячи сучасною мовою, акантами із визначеною функцією – її виконували й інші персонажі, а *вівця* взагалі дала назву виду драми – *овації*⁵. Це, треба прямо визнати, просто нищить всі усталені та некритично сприйняті пояснення походження назви трагедії від козлів.

Розвінчуючи звичні пояснення, які не зовсім відповідають, чи зовсім

не відповідають реальному походженню трагедії, надалі дослідниця пише, що хоча «трагос» дійсно означає «козел», цим словом позначають й багато інших речей – рослини, полбу, зерно, а також вид каші. Взагалі, дієслово «трагейн», у давні часи означало «їсти» в архаїчному значенні, як «гризти», розгризати все сире і тверде⁶. Відповідно, схожими словами – «трагема» і «трогалія» називали самі продукти, що розгризалися (плоди чи горіхи), а згодом – і десерт як частину обіду. Цей термін сусідить з «трюге», що позначає стиглі плоди осінніх жнив – фрукти, злаки, виноград, а також молоде вино, його дріжджі (трюгос) [Фрейденберг 1997: 151–152].

Отже, підводить підсумок розгляду даного питання О. М. Фрейденберг, ми маємо картину, де у центрі уваги стоїть тема плодів, злаків, виноградної лози, а також жнив, їжі, каші та вина. Ми також знаємо, відмічає вона, що існували пісні, які називались цими ж іменами: *траг-одія* і *трюг-одія* (одія – пісня)⁷. Пізніше *трюгодами* почали називати також й співаків, котрі на святі врожаю змагались між собою [Фрейденберг 1997: 152]. Таким чином, *траг-одія* та *трюг-одія* – це пісні їжі і питва. Тобто, трагедія бере початок не з *трагос-одії*, пісні цапів, а від *трагейн-одії*, де «трагейн» – це «їсти», у тому колі й тих тварин, котрих, як ритуальних козлів спокути, в обряді приносили не просто у жертву, але й їли (жертва=жерти).

Що стосується комедії, то загальну її оцінку в контексті питання про її співвідношення з трагедією О. М. Фрейденберг висловила так: комізм – та ж сутність трагізму [Фрейденберг 1926: 394]. Вона не дарма згадала тут *комічне*, а не *комедійне*, тому що на походженням назви цього виду драми теж немає однозначного погляду. Зазвичай термін «комедія» пояснюють за аналогією з *траг-одією* як *ком(ед)-одію*, «радісна пісня комосу» (комос), пісня *кумедної* ритуальної *ходи* (теж комос) комастів (учасників комосу). Маючи підставову підозру в тому, що якщо трагедія, за Аристотелем, походить з Сатирикону, а сміхова драма древніша за «драму сліз» (що заганяло вчених у глухий кут, як писала О. М. Фрейденберг), і якщо сміхова драма тривалий час була невіддільна від трагедії до її, за словами цієї ж дослідниці, «літературного оформлення», і якщо і трагедія, і комедія беруть свій початок з обрядів родючості, то я припустив, що етимони «комедії» неодмінно мають мати аліментарні значення.

І дійсно, етимологію англійського слова *comic* один зі словників зводить до латинського *comicus*, його – до давньогрецького *комікос* (той, що має відношення до комедії), а його – до *комос* зі значенням «сагусал» – «бенкет», «пиятика», «гульня», «колядки» [Comic], тобто, до значень, що тотожні «трагедійним» «трюге» та «трюгос» з акцентом на результати дії молодого вина. Цей словник також наводить припущення одного з етимологів про те, що це слово позначало гурт гуляків, котрі брали участь у процесії, співаючи

оуду. Тобто, у першому наближенні, ком-одія походить від назви гурту веселих сп'янілих комастів (пияків), учасників святкової ходи (комосу – процесії), що мала оргіастичний характер. Разом з тим вони співали пісень, і тому, з іншого боку, ком-одію можна розуміти як не самих комастів, а як пісню, яку вони виконували. Але й це ще не є достатньо переконливим.

Починаючи від Ф. Любкера [Comoedia: 315-318] у сотнях наукових робіт етимологію слова «комедія» пов'язують з «веселою піснею», і все б тут було добре, якби комасти співали лише веселих пісень. Точно як наші українські колядники, що обходять двори і зичать газдам і газдиням врожаю, приплоду, статку та чадороддя, давньогрецькі колядники-комасти виконували ці ж самі ритуальні функції. Проте якщо господарі обдаровували комастів недостатньо щедро, вони могли перейти до лайки та погроз, зрозуміло, зовсім не веселих. Навіть у тому різновиді комосу, де ватажок приходив до дверей коханки, учасники обряду і він сам можуть наспівати їй погрозу навіть смерті, якщо вона не зголоситься покохатися, а сам ритуал полягав у тому, щоб вивести гетеру в середину кола, хороводу, і піддати її обструкції та інвективам [Фрейденберг 1997: 177]. У «Симпозіумі» Платона згадується плач ватажка комосу перед замкненими дверима гетери [Фрейденберг 1998: 178], що супроводжується печальним, а зовсім не радісним співом, хоча у цілому весь обряд, що починається з надмірної трапези, сповнений п'яними глузуваннями та веселощами [Фрейденберг 1997: 177].

Іншими словами, не всі пісні комастів були веселими, тому бачити походження «комедії» від самої тільки веселої пісні комастів буде навряд чи вірно, так само, як невірно було б зводити це походження до введеної за часів Есхіла норми неодмінно давати після трагедійної трилогії веселу сатиричну драму, котру, зрозуміло, виконували ті ж трагіки. «Комедію» у цьому випадку слід було б вважати веселою піснею трагічних акторів.

Виникає питання – якщо комасти співали не тільки веселих пісень, чому звертають увагу тільки на веселі? Ситуацію можна виправити, переклавши термін «комос» не буквально, а за його визначальним смислом, який, по суті, є близьким до нашого «весілля», на якому не тільки веселяться, але й оплакують наречену, котра назавжди залишає батьківську хату. Якщо «комос» розуміти у зазначеному сенсі, як «весілля» (а цей обряд має, насправді, своїм старовинним змістом утворення шлюбного союзу бога плодючості Фалеса та Землі-жінки), то походження слова «комедія» можна буде зводити не до «веселої пісні», а до «пісні весілля», свадьби, нехай і не справжньої, а ритуально-гротескної, котра з радістю супроводжує акт запліднення Землі-жінки божеством-чоловіком. Тоді все стає на свої місця.

На підтвердження такого припущення можна навести дані ще з одного

словника [комос], де *комос* перекладається як «веселість», «колядування», «веселість юнаків», «святкова хода Діонісія» та «святкові пісні», «бенкет» (в англійській є подібне слово, *spree*, котре означає веселощі, п'ятику, загу, гульню, пустощі, бенкетування тощо). Тобто, дане слово відтворює не якусь одну рису ритуального комплексу (веселу пісню), а всю сукупність притаманних йому рис – веселощі, ходу (довгим рядом, парами), колядування тощо, котрі супроводжуються діями аліментарного та еротичного гатунку, оскільки до сукупності названих значень словники додають ще значення «пити», «впиватися», «насолоджуватися» та «гуляти» (вочевидь, не у сенсі гуляння як «прогулянок», які є причиною, за Аристотелем, здоров'я, після згадки чого на лекції деякі студентки починали зі знанням справи посміхатися, а у зрозумілому ними у власному контексті смислі, як «злягання»). Враховуючи, що слово *комос* морфологічно споріднене з *ком'* [ком'], котре у формі *к-омі*, *к-ео* означало «лягти», можливо, що і «злягти», то смисл комосу як ходи, кінцевою метою якої було лягання корифея (ватажка процесії) на ніч на поріг будинку коханої з попереднім співом під вікнами (прототипом майбутніх серенад поночі під балконом) та наступним «актом производительности» з нею (як евфемічно називала це О. М. Фрейденберг) [Фрейденберг 1997: 177], то його, це слово, можна розуміти як «пісні кохання» та «ритуального злягання». Проте *аліментарність* у цих явищах все ж стоїть на першому плані. Якщо *еротизм* мав продемонструвати засіб досягнення плодючості природи, то *аліментарність* виказувала вже сам бажаний результат *еротичного* дублювання її продуктивності.

У цілому ж *ком-одію* можна розглядати як «пісню комосу», надаючи останньому усього комплексу наведених значень, а не тільки самої тільки «веселості» чи «ходи». Тобто, *ком-одія* – це пісня *комосу* (з врахуванням його внутрішньої форми) як «весілля», або «колядування». Що це так, видно з того, яким недолугим було б наше пояснення українського колядування, якби ми за приміром пояснення *комосу* тільки як веселої процесії гурту молодих гуляк бачили сутність українського колядування лише у вештанні самозвеселених («*merry-making of youths*» як одне із значень *комосу*) колядників у козлиних шкурах та з мисами по хагам з проханням «грудочки кашки, кільця ковбаски»⁸ (знову *аліментарність*!).

Таким чином, узагальнюючи, можна стверджувати, що домінує, якщо не переважає значення їжі та питва у вже літературно оформленій комедії як спадок від її минулих зародкових форм, було точно підмічено О.М. Фрейденберг. Вона зазначала, що давні коміки полюбили зображувати утопічні стани повного достатку їжі, коли Зевс замість дощу поливає дахи вином, у річках тече смачна юшка, а ковбаси ростуть на деревах. У «Жінках

на народних зборах» Аристофан також висуває їжу на передній план як державне питання, начебто для жінок-законодавиць, що проникли у народні збори обманом, не було питання важливішого, ніж питання їжі [Фрейденберг 1990]. Він навіть попав до книги рекордів Гіннеса як автор найдовшого, з 171-єї літери, слова давньогрецькою, що позначало вигадану ним гротескно назву пирога⁹. Аліментарна семантика внаслідок такого величезного семіотичного значення їжі, визначила, будучи особливою «сатиросатуровою мовою» [Фрейденберг 1997: 175], назву не тільки трагедії та комедії, але й інших видів драми¹⁰, дала імена багатьом центральним комедійним персонажам¹¹, а деякі з цих імен визначили назву комедійної поезії блазнів, пов'язаною з такою їжею, як макарони¹². Окрім цього, їжа також міцно прив'язалась до театралізованих дійств та різних панеллінських ігор (основних їх було чотири). При цьому вона могла рухатися як до глядачів³⁻⁵, так і від них¹³.

Роль «метафори їжі» була настільки значною, що це дало привід Ользі Фрейденберг назвати Сатинову драму *драмою їжі*, персонажі якої з часом перейшли у похідні від неї трагедію та комедію¹⁴. Сила впливу семантики «їжа» первісних обрядів була настільки потужною, що *аліментарність* у складі комплексу універсально-культурних категорій становила чи не найвизначнішу рису їхнього прямого спадкоємця, театру – і не тільки у самих трагедійних чи комедійних дійствах, їхньої смислової динаміки, і не саме в особливостях видів драми та не лише у їхніх вербальних формах – текстах пісень і п'єс, але й у предметному устрої та облаштуванні театральних конструкцій, зокрема, *завіси*¹⁵, чи *підмошків*, котрі брали пряме начало від *стола*¹⁶, місця *трапези*¹⁷, з перенесенням на сцену (*скену*) його універсально-культурних семантик та розумінням *актора* як *кухара*¹⁸. «Кухарський» зміст вистав мав зворотній варіант – як на сцені відбувалося реальне споживання їжі, так на реальних обідах відтворювалось театральне дійство¹⁹.

Разом тим, не дивлячись на свою незаперечну значущість, семантика «їжа» по відношенню до головних культурно-світоглядних категорій, категорій граничних підстав – народження, життя, смерті та безсмертя – грала допоміжну, вторинну роль. Функція цієї семантики у даному випадку полягала у специфічній кодифікації (як аліментарний код) даних категорій, поєднаних у базову смислову формулу ствердження життя через подолання смерті, відповідно, заломлену крізь семантику їжі. Ця універсальна формула не була б універсальною, якби вона у ході культурних трансформацій первинних смислів обрядів циклу плодючості десь загубилась і не перетвілилась в інші форми свого прояву в драмі²⁰.

Наукова проникливість дозволила О. М. Фрейденберг не тільки

зафіксувати цей факт (обряди родючості передають свій сюжет, пише вона, комедіям і фарсам [Фрейденберг 1988: 231]), але й визначити особливості цих трансформацій у трагедії та комедії. Зокрема, вона відмічає, щоправда, не достатньо термінологічно чітко, що смерть має у циклі плодючості дві фази – загибелі та відродження через запліднення, на підставі яких зростають два сюжетно-дієвих жанри, а саме, *катадос* (рух вниз, катод) – загибель плодороддя (трагедія) та *анадос* (рух вгору, анод) – сходження, або поява плодороддя (комедія) [Фрейденберг 1988: 231]. Цей перехід від смерті до життя у розгортанні драми відбувається як перипетія²¹. Тому домінуюче значення їжі у драмі робить її трагедією або комедією саме їжі.

Примітки

¹ «Родом з балагану – це про філософію» – пише Н. С. Мудрагей. За нею, «концепція походження філософії з балагану може збентежити лише того, хто давню філософію починає з філософів Мілету та Елеї, ...однак їм передують довгий шлях становлення філософської анонімної думки. ...Так, ті стихії, які в стародавній філософії отримують значення першоелементів і “начал”, у балагані служать безпосереднім предметом імітації. ...На певному відрізку часу єдиний комплекс образів, який об’єднував балаган і філософію, розійшовся по філософії, релігії, драмі та ін.» [Мудрагей 2008: 119, 117]. В філософії давніх часів можна зустріти й аліментарні терміни, як от платонівська «матерія-годувальниця».

² Яким чином універсальна світоглядна тематика заломилася крізь категоріальний стрій філософії показано мною у монографії «Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури» (Одеса, 2008), де сказано, що універсально-культурний «підхід бачить, скажімо, у категоріях *скінченого* та *нескінченого* або *перервного* та *неперервного* рефлексивний? спосіб осмислення діалектики *смертності* індивіда та *безсмертя* роду, в категоріях *буття* та *ніщо* – загальнотеоретичне осягнення *життя* та *смерті*, в категорії *протиріччя* – спосіб теоретичного відтворення основоположної бінарної опозиції культурної свідомості *життя* та *смерті*, у *покладанні*, *запереченні* та *запереченні заперечення* – базисну світоглядну формулу «*життя – смерть – відродження*» (с. 67).

³ Для експлікації втрачених смислів цих явищ нижче наводитимуться відповідні запитання до заліку з курсу «Культурологія» та спецкурсу «Універсалії культури», що читались мною протягом тривалого періоду в Одеському національному економічному університеті та на філософському факультеті ОНУ імені І. І. Мечникова та короткі відповіді на них, що мали спиратися на результати досліджень Ольги Михайлівни. Прикметною особливістю цих явищ є їхня чітка універсально-культурна складова, що простежується як у вигляді аліментарного та агресивного їх кодування, так і

у конкретних предметних втіленнях у них ідеї перемоги життя над смертю. Надалі у разі потреби у деталізації думки чи наведенні аргументованих прикладами доказів ці питання до заліку будуть наводитися без посилань на їхнє джерело. 1) **?Чому існує традиція вішати на двері вінка.** Антична колядка називалася «*іресіоною*», назва якої йде від назви гілки лавра або маслини у мотках вовни та з плодами, яку залишали на дверях як знак *родючості*, що продовжує стадіально оформлювати образ зникнення-появи сонця, *смерті* і *воскресіння* рослинності у метафорі «двері». Згодом це перетворилось на вінок. Вінок ввечері, співаючи «серенади» (традиція їхнього співу під вікнами або балконом красуні йде саме з цієї частини комосу), вішав на двері коханої *корифей*, ватажок ходи-комосу, цей вінок був попередником самого коханця, що до сходу сонця лежить біля дверей, а після сходу злігає з гетерою. Це означало перемогу життя над смертю. 2) **?Чому тріумфальна арка має напівкругле склепіння.** Божество, що зникало та з’являлось, як сонце, переходило границю, маркером якої були ворота. *Ворота*, отримуючи зверху півкруг (зовнішня та внутрішня поверхня склепіння, екстрадос та інтрадос), стають «аркою», відтворюючи небесний намет. Перемога сонця, *поява тотему* співпадає з *в’їздом крізь небесно-загробну браму*, під тріумфальною аркою, що *розділяла два світи*. *Напівкруглий* верх арки позначав *небосхил*, яким *рухалось сонце*. Семантика тріумфальної арки як *засобу подолання смерті* найкраще видно з того, що їх іноді споруджали для *відведення смертельної небезпеки* (*епідемії* *etc.*), що само по собі вже гарантувало *позбавлення від неї*. 3) **?Який смисл мало проходження тріумфальною аркою.** Аналогічним явищем була *тріумфальна процесія*. Юпітера тут зображував полководець, що отримав реальну перемогу. За його візком йшли приречені раби – полонені. Оскільки *тріумфальна брама була небесним обрієм*, то імператор, котрий урочисто проходив під аркою до цирку, поставав і як *Переможець-Сонце*. Цим він втілював *ідею додання смерті, ствердження життя*. Іноді він сам брав участь у цирковій виставі, і це прояв дуже архаїчної традиції. Прохід тріумфатора під аркою взагалі був театралізованим дійством – урочистою ходою проносилися багаті трофеї, у жертву приносили биків, що є тією ж драмою, блазні розважали публіку. 4) **?Чому і тепер на олімпійських іграх та інших масових святах запускають голубів у небо.** Колись ігри починались з того, що їхнє відкриття позначалося запуском у небо орла, переможця сил смерті. 5) **?Чому римський народ вимагав «хліба та видовищ».** Предметом видовища на пантомімічних виставах (сценічних іграх) була смерть. Вони були варіантом гладіаторських ігор, але на відміну від них замість примітивної сутички двох борців були постановочною феєрією на міфологічний сюжет. Смерть героя, якою п’єса закінчувалася, розігрувалася насправді, коли

виряджений актор (засуджений до смерті злочинець) у великих стражданнях, обливаючись кров'ю, спалювався, розпинався, розривався звірами прямо на сцені. *Циркові ігри* були ще однією трансформацією первинного культу. Під час циркових ігор раби обходили глядачів з величезними кошами з *дармовою їжею* та напоями, крім того під час гри в народ кидали горіхи, плоди, смажених птахів. Звідси – традиційна зв'язка вимоги «хліба та видовищ». Магістрат, що ухилився від постановки видовищ, повинен був, у вигляді штрафу, доставляти велику кількість хліба. б) *Звідки пішов вислів «блазень горохваний».* Найбільш слід у первісній свідомості з архаїчної агрокультури залишили *стручкові рослини*, особливо – юшка-каша з бобів та сочевиці. Їх у великій кількості знаходять майже на всіх розкопках стародавніх поселень. Значна окрема група міфів, культів й обрядів говорять про *породжувальну та запліднюючу функції бобів*. Боби і *горох* були *замісниками козлів спокути*. Боби метафоризувались як *смерть*, через що їх у деяких культурних ареалах не їли і використовували лише як об'єкти культу. *Оскільки смерть розумілась як воскресіння, спасіння та зіллення, то й боби служили рятівним засобом*. Звичайним уособлення бобів були цар чи блазень. Як *усоблення їжі, глупоти та смерті* вони отримали свою назву від юшки-каші та за стручковими плодами (шут гороховый, за Царя Гороха).

⁴ У деяких рукописах монографій О. М. Фрейденберг залишилися лише цифрові посилання на джерела в тексті при відсутності їхнього списку, що можна пояснити, я думаю, тим, що, будучи «недрукованою» (за її життя вийшла лише одна монографія, і біля десяти ще чекають на публікацію), О. Фрейденберг побоювалася навіть не плагіату, а банальної крадіжки її праць та видання під своїм іменем – такі речі в ті часи траплялися, а без наукового апарату плагіаторська публікація ставала неможливою.

⁵ *Що таке овація.* Головною діючою особою театру є бог *смерті й воскресіння, Діоніс*. У театральній драмі це був Діоніс-бик чи Діоніс-козел. Якщо цей козел частково дає назву двом драматичним жанрам, то вівця дає назву драмі перемоги, *овації* (овація – радість, торжество, вінок, що його надягали на голову полководця, котрий уподібнювався переможному звіру (Діонісу-козлу), що *воскресає до життя* в момент проходження під тріумфальною аркою).

⁶ Етимологи насправді зводять походження слова *трагос* до «гризти», а саме воно, окрім вже названих О. М. Фрейденберг харчових значень та козла позначало й вік статевої зрілості, зміну голосу, яка відбувається в цей період, сексуальну розкутість, а також хтивість.

⁷ *Яке значення мали «одії» (пісні) у Давній Греції.* Ком-одія, пісня комосу, й траг-одія, пісня *трагосу* – каші, *трагемата* – стручкових плодів та

жертвовної тварини, козла, *трагейну* – омофагії, сиродіння, є тільки двома варіантами численних античних «одій». Існували окремі пісні за видами діяльності людей («*гимайос*» – пісня млинарів, «*айликос*» – пісня ткачів, «*іулос*» – пісня тих, хто пряде, «*літюерс*» – пісня жнивварів), а також пісні найманців, матерів, що годують грудьми, стадників, пісні горя й поховальні пісні, пісні весілля та кохання, і ще – пісня гойдалок. Тобто, пісня виступала дублікатом дії, у ній відображувалися всі моменти життя й побуту. Більша частина цих побутових пісень тематично була пов'язана зі *смертю*. Пісня гойдалок присвячувалась насильницькій смерті її автора. Жнивварські та інші пісні (про Літюерса, Боримоса, Манероса, Ліна) були піснями сліз та печалі. Весільний Гименей спочатку був піснею наглої смерті. Зрештою, можна назвати ще один вид пісень, *пар-одію*, спів навиворіт, від *пара* «біля», «поруч», «проти» та *оді* «пісня».

⁸ У цьому, аліментарному сенсі і пропонується *розуміти і винесене у заголовок слово «комос-одія»*, що має бути доповнене також іншими прив'язаними до їжі-питва термінами, адже пригосталися комасти-колядники, вочевидь, отриманими від колядування харчами та вином (*комаксо* – не тільки учасник комоса, але й той, хто *п'є вино*).

⁹ Це слово читалось як *Лёпадогмахоэсэляхогаеокраниолейпсанодримюпотримматосильфиокарабомэлитокатакэхюмэнокихльэпикоссюфотаттопэристэралектрюоноптокэфаллиокинклёпэлейолягоосирайобафэтраганоптэрюгон*. Приблизний переклад кумедної назви пирога зробив А. І. Піотровський: Устрично-камбально-крабово-кисло-солодко-кардамонно-масло-яблуко-медово-селерово-огуречно-голубино-глухарино-куропатно-зайцево-поросятно-телячий пиріг. Драматург утримався, як бачимо, від перекладу такого «смішного» слова, як фалос (-*фалліо*-), але його присутність у назві страви в античній комедії цілком відповідає її суті, котра сходить до «фалічних свят та культових непристойностей» [Фрейденберг 1988: 231]. *Яке значення мали непристойні слова та фалічні образи у ком-одіях та траг-одіях.* Смерть в них розумілась у вегетативних, рослинних аспектах життя, тому в центрі всіх пісень («одій») стояло вегетативне, *плодоносне божество смерті*. *Плодючість забезпечувалась* кепкуванням, насмішкою, *безсоромними словами* та виглядом. Існували спеціальні виконавці сороміцьких оповідей (*іоніколог* або *кінайдолог*). Своїми безстыдствами вони *активізували* сили природи. *Фалофори*, носії фалосу, підкреслювали ідею плодючості своїм *фалізмом*, масками п'яничок, закличками до Вакха.

¹⁰ *Що є спільного між Сатурою-сатиною та ковбасою, між фарсом та фаршем.* Нічні обряди інвективи та знуцання у згорнутому вигляді присутні у *блазневій обрядовості Сатурналії*, в драмі сатирирів й особливо

в сатурі чи сатурі. «Сатура» означає блюдо, повне плодів та насіння, на кшталт грецької культової панспермії. «Сатур» також значить «ситний», «повний». «Сатура» – це ще й «начинка», «ковбаса», «пудинг», «фарш». Нарешті, це – драматичний жанр в метричній формі, що виконувався під акомпанемент флейти. Згодом сатура або сатира отримала змішаний вигляд поезії та прози. Це був переважно інвективний жанр, який знаходив паралель у древній аттичній комедії. Сатура-сатира була жанром культовим через те, що вона відтворювала виробничі умови. Безпосередньо вона дає позначення жирної їжі: пироги, ковбаси, фарш – це культові страви, що мають начиння. Але чому? Тому, що вони складаються з подрібненого м'яса та крові. З цього стає ясно, що це – лише пізніше оформлення омофагії (сиро/дикоядіння), ідеї розривання та поїдання культової тварини. Саме тому назвою ковбаси позначають комічні жанри. На наступних стадіях метафора кров'яного й м'ясного «фаршу» відповідає суміші плодів та насіння (панкарпії та панспермії). Фарс – це сатирично-комедійний театр, воведіль. Грецька юшка з сочевиці звалась «факе», і вона дала назву пародіям, фарсам та їхнім авторам. Римська відповідність «факе» – «фаба», дає назву мімічному жанру, фаба-міму (театру сатиричної імпровізації). Походження сучасного слова «фарс» пояснюють від слова *farcio* «начиняю», вважаючи, що пішло воно від того, що середньовічні містерії «начинялись» комедійними вставками. Але скоріше за все «начинка» – це первісне ковбасне блюдо, фарш. Це видно з того, що у деяких народів національне блюдо та блазень мали не борошняну, а м'ясну природу, як от німецький блазень-ковбаса Ганс Вурст.

¹¹ **Чому народний комедійний персонаж зветься Петрушка.** В одному аспекті розгризання трагемат чи жертвовної тварини, трагоса, дає страсті й супроводжується сльозами, в іншому аспекті вживання каші-фаршу, сатури або ж того трагосу перетворюється на фарс, що супроводжується сміхом. Колишній племінний бог став блазнем, що уособлює національні блюда. У французів це Жан Потаж (юшка) чи Жан Фаринь (борошно), у німців це Ганс Вурст (ковбаса), у італійців – Джованні Маккарони (мучне блюдо), у англійців – Джек Пудинг (теж мучне блюдо), у голландців – Ян Пиккельхерінг (маринований оселедець), у росіян – Петрушка (овоч) тощо. Отже, у всіх фарсах та трагедіях, що спочатку були тотожними, бог-блазень, як і в Сатурналіях, надміру їсть та п'є на сцені.

¹² **Чи можуть макарони бути віршами.** Пізніше мотив їжі знайшов прояв у культовому дійстві, котре стало драмою. Такою є сатура-сатира та трагедія, де «трагос» значить й «каша», такою є й ателлана – імпровізований народний театр з постійними масками, попередник італійської *commedia dell'arte*. Протагоніста тут звали Маккус (грецьке

Макко), його рисами були ненажерливість, глупота й боязливість. Це ім'я означає бобову кашу, звідки – пізніші «маккарони». Як раніше ателлана була жанром в поезії, так цей герой дав початок поезії блазнів, так званим макаронічним віршам, де комічний ефект досягався за рахунок змішування слів з різних мов.

¹³ **Чому сучасна публіка іноді кидає у поганих акторів помідорами та тухлими яйцями.** «Трагемати» – первісна знакова їжа, що складалась із стручкових плодів – бобів, гороху, квасолі й сухих смокв, була десертом, якого згодом подавали як «другий стіл» лише за традицією. «Трагемати» також кидались у публіку під час вистав, що уводять нас до агонів й поєдинків, де кидали каміння та перекидались насмішками. Пізніше напрямок кидання їжі обернувся – публіка почала закидати нею поганих акторів.

¹⁴ **Які дві основні тематики мала Сатирична драма як драма їжі.** Сатирична драма мала дві тематики. 1) Тема обжерливості. Борець зі смертю, Геракл обертається на блазня та обжеру. З уявлень про ненажерливого персонажа пішла трагедія, котра походить з Сатирикону, який був драмою настільки ж серйозною, скільки й смішною. Її героєм був не Діоніс, бог лози й вина, а Геракл, балаганний, ненажерливий герой. Геракл, на відміну від аттичного Діонісу – це найдревніше доричне божество, що стало з часом покровителем рабів й незаконних дітей, грубе, примітивне, любиме низами. Його племінний еквівалент – Сатурн. 2) Боротьба сп'янілого героя з чудовиськом. Мотив спасіння, як і в культурі богів-сотерів, пов'язано з вином. «Професійний» «спаситель», Геракл (чи Силен) у сатириконі стає п'яничкою. У близькій до сатирикону «Алкесті» Еврипіда є сцени обжерства Геракла, паралельно він б'ється врукопашну з Танатосом, смертю, звільняючи полонену Алкесту. Обидва мотиви, боротьба зі смертю й мотив їжі, йдуть поруч.

¹⁵ **Чому театральна завіса завжди має червоний колір.** Завіса є метафорою смерті-лона. Продуктивне божество хліба або плода з'являється у покрових та завісах. Така ж метафора театральної чи храмової завіси. У протосвангелії Марія шиє пурпурну завісу для храму, символізуючи тим і небо, і смерть, і своє материнство. Але пурпурна завіса нам знайома і у театрі. Сюжетна перипетія досягалась за рахунок переодягання героя у плаття, відповідне фазі, що він її переживав – смерті чи оновлення. Звідси виникає семантика кольору – чорний ототожнюється з ніччю, зі смертю й означає все погане; білий – із світлом, життям, щастям, радістю. Пурпурний, рудий колір частіше позначає смерть, ніж життя, тому він належить цирковому блазню.

¹⁶ 1) **Чому місто центральної влади зветься «столиця».** На столі спочатку ілі не для зручності. Стіл – це божество, це – небо-земля, пізніше – місце перебування божества. Перебування на столі означає обожнення,

перемогу життя над смертю, через що з ним пов'язані уяви про владу. 2) **Що значить «Князь Володимир “на столі”».** Носій божественної ідеї, цар чи князь, *отримує владу актом сидіння на столі*, звідки – *столиця*, пре-стол. 3) **Чому небіжчика кладуть на стіл.** На столі, столі-вівтарі тримали *хліб та вино, уособлення божества*. Оскільки на столі може перебувати лише божество, то ще й зараз у християнстві на нього кладуть померлого. Цим він *уподібнюється божеству, як і володар столиці*. Вочевидь, звична побутова забобонна заборона сидіти на столі пов'язана з цими уявленнями. В Єгипті був звичай *подавати за столом*, після тризни, *фігурку мерця в гробу*, тобто тут маємо той самий звичай покладення покійника на стіл. У Римі *лялька-небіжчик танцює на столі* під час поминок, а господар дому співає журну пісню про смерть. На столі знаходиться не тільки померлий, який має тут воскреснути, але й *тіло та кров божества*. Звідси йде звичай *їсти за столом*, і це – *акт смерті, що стає життям*. Древнім варіантом столу були *гробки*, біля яких відбувались двобії, *боротьба гладіаторів*, всі види циркових й панеллінських ігор. Пологом та завісою тут була сама земля, хода до могили та споживання їжі на ній повторювали *схватку зі смертю*. Якимось тьмяним відлунням цього є засуджуваний церквою звичай в Україні пиячити та їсти на цвинтарях у поминальний день (на «Проводи»).

¹⁷ **Що таке «трапеза» і як вона пов'язана з могилами, столом та сценою.** З розвитком і перенесенням значень від стола для їжі на *стіл* для гри актора він *не перестає мати значення «смерті»*, оскільки виник він з надгробного каменю-вівтаря. Так, *«трапезою» зветься й надгробний камінь, і вівтар, і ті підмостки, де ставили рабів на продаж*. Якщо згадати, що *раб* був метафорою «смерті» й первісним *актором*, який на римській сцені та в сатурничній обрядовості *грав тимчасового царя та козла спокути*, то стає ясным, чому *стіл, де грає актор, і стіл, на якому виставляють рабів, ототожнювались*. Як театр зберігає низку рис погребового ритуалу, так похоронний обряд – риси театру (музика, декламація, промови тощо). *Театральні підмостки*, на яких зображується *смерть-воскресіння божества, зливаються з поховальною та тріумфальною обрядовістю*. Окрім *смерті* тут присутні й *речові метафори світла та плодючості*. У всіх цих формах перед нами проходить одна й та ж сама автобіографія *життя, що осилує смерть*.

¹⁸ **Як виникла сцена у сучасному вигляді.** Сцена та підмостки, як і стіл, передавали один і той самий образ *смерті-оживлення*. Ні грецький театр, ні римський цирк не є чимось первісно «театральним», це – була своєрідна репродукція дійсності, це – життя людей та світу. Спочатку *актор* насправді виступав ще й як *кухар*, що *готував їжу*, відтворюючи страсті божества.

Стіл як підмостки зберігається ще у середні віки. На підставі ототожнення стола та підмостків для вистав сформувалась *сцена* – дерев'яне підвищення, перед яким розташовувалась кругла *орхестра* (у цирку – кругла арена), стягнута високим напівкруглим *амфітеатром* та *сидіннями* для глядачів. Посередині орхестри стояв вівтар божества. З боків були проходи (*пароди*) для хору – західний позначав країну *смерті*, східний – *життя, народження сонця*. Коли над амфітеатром натягують полог, він перетворюється на *сцену*. Пізніше завіси появились і у театрі.

¹⁹ **Звідки йде звичай розважати гостей під час обіду співами та музикою.** Як вистави у театрі давали картини реального споживання їжі, так під час застілля в античному побуті давались вистави. *Протягом обіду римські міми розігрують вистави*, за античним обідом виступають танцюристки, фокусники, акробати, декламатори, музиканти. Блазні виконують сміхові та непристойні партії.

²⁰ **Яким чином базисна світоглядна формула «смерть – воскресіння», заломлюючись крізь аліментарний код, реалізовувалась у трагедії та комедії.** Наука показала, що в основі *трагедії* лежать *страсті бога, якого шматують та поїдають (смерть – їжа)*. Такі трагедії, як «Вакханки», «Андромаха», «Іполит» без сумніву показують страсті героя, якого розривають на шматки. Грецька трагедія складається з *агону* або *жертвовної смерті* – «спарагмоса» героя-божества, плачу, впізнання з перипетією та *епіфа-нії-воскресіння*. Іншими словами, *сюжет трагедії* склався з *метафор ходи, боротьби, смерті, їжі, оживлення чи нового народження*. Натомість в *ос-нові комедії* лежить *перипетія переходу від смерті у реновацію*. У ній *жертвоприношення* замінює *смерть й воскресіння божественного агоніста*, і саме *через сакральну трапезу (безсмертя – їжа)* цей агоніст отримує *во-скресіння*. Древня комедія ніколи цілком не відривається від трагедії. Це не самостійний род драм, на кшталт «Ревізора» чи комедій Островського, а жанр пародійний, що притулюється до трагедії та що стійко йде за нею як її па-родія. У *древній комедії* *смерть* метафоризована у *продуктивність (секс)*, тут п'єса закінчується *комосом*, розгульною процесією, яка веде до *весілля* тут же на сцені, чи до *злягання* з гетерою, чи до *галасливого п'яного походу* всім натовпом до коханки з наступним її *івалтуванням*, що су-проводжується сміхом. Тобто, на відміну від трагедії, де *аліментарність* контамінує з *агресивністю*, і радості з оживлення божества передусе його оплакування (лінія сюжету, типова для обрядів плодючості із їхніми Ярилами та Кострубамі), у комедії домінує *аліментарно-еротичний* сміховий момент.

²¹ **Що таке перипетія у грецькому театрі.** У грецькій трагедії й комедії вся вистава проходить під знаком *боротьби*, як у цирку. попарно змагаються

актори, хори, хорегі й автори. *Грецький театр – це театр боротьби*, але він був подвійним. Це був *театр або сліз, або насмішки* й глузування. Відомі випадки, коли присуджений на смерть, з відрубаною рукою, частково вже розірваний, притаскується на сцену гіподрому і там, перед смертю, над ним знушаються *фарсові актори*. Страсті, що розігруються акторами в умовах *сліз та плачу, становлять трагедію*; страсті глузування й сміху – *комедію*. *Основна тематика трагедії – смерть. Але смерть в трагедії ніколи не буває остаточною*. Потрійний принцип *переводить тут смерть у безсмертя*. *Композиційний стрижень трагедії складає перипетія* (раптова переміна), центральний поворот у подіях на протилежне. Катастрофа й *гибель закінчуються зворотнім переходом у відродження*. Перипетія – це антитеза *«смерті-життя», загибелі, за якою йде реновація*. Це та ж сама перипетія, котра у грецькій науці та філософії дає теорію знищення світів через пожежар й потоп, що закінчується народженням нових, кращих світів. В релігії це – кінець світу та золоті часи.

Список використаної літератури

- Брагинская, Н. В. (1988а) *Введение к статье О. М. Фрейденберг «Эйрена» Аристофана*, в: *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, Москва: Наука, сс. 221–223.
- Брагинская, Н. В. (1988б) *Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова*, в: *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, Москва: Наука, сс. 294–329.
- Кириллюк, О. С. (2003) *«Дійсність» обряду та «текст» казки: прорив парадигми (В. Я. Пропп та О. М. Фрейденберг)*, в: *Філософсько-антропологічні студії*, Київ: Стило, сс. 335–338.
- Кириллюк, О. С. (2004) *Незвичні значення звичних речей («Метафори первісної свідомості» Ольги Фрейденберг та універсалії культури)*, в: *Філософські пошуки*. Вип. 17–18, Львів-Одеса: ІФЛІС-ЛФС «Cogito», сс. 172–182.
- Мудрагей, Н. С. (2008) *Античный миф и его роль в возникновении философии (изучая наследие Ольги Михайловны Фрейденберг)*, в: *Философские науки*, Москва, № 11, сс. 107–120.
- Трагедія* (2020), в: *Вікіпедія*. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/трагедія>
- Фрейденберг, О. М. (1926) *Идея пародии: (набросок к работе)*, в: *Машинописный Сборник статей в честь С. А. Жебелева*. Ленинград, сс. 378–396. Электронный архив О. М. Фрейденберг. Дата звернення: 23.05.20. Режим доступу: <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Idejaparodii?skip=16&view=#start>
- Фрейденберг, О. М. (1998) *Миф и литература древности*. 2-е изд., Москва:

- Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 800 с.
- Фрейденберг, О. М. (1997) *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт, 448 с.
- Фрейденберг, О. М. (1988) *Система литературного сюжета*, в: *Монтаж (Литература, Искусство, Театр, Кино)*. Москва, сс. 216–236.
- Фрейденберг, О. М. (1990) *Утопия. (Глава из неопубликованной монографии «Семантика композиции “Трудов и дней” Гезиода»)*, в: *Вопросы философии*. Москва, № 5, сс. 148–167.
- Comic* (2020), in: *WorldSense.eu.Dictionary*. Retrieved May 19, 2020 from: <https://www.wordsense.eu/komos/#Ancient%20Greek>
- Comoedia* (1885), in: *Любкер, Ф. Реальный словарь классических древностей*, сс. 315–318. Retrieved May 17, 2020 from: https://ru.wikisource.org/wiki/ПСКД/Comoedia#cite_ref-1
- kom'* (2020), in: *Greek morphological index*. Retrieved May 27, 2020 from: https://morphological_el.enacademic.com/215515/kom%27
- komos* (2020), in: *Greek-English etymological dictionary*. Retrieved May 27, 2020 from: https://etymology_el_en.enacademic.com/4124/komos

Александр Кириллюк

ТРАГЕЙН-ОДИЯ И КОМОС-ОДИЯ КАК «ПЕСНИ ЕДЫ И ПИТЬЯ» В РЕКОНСТРУКТИВНОМ СЕМИОЗИСЕ ОЛЬГИ ФРЕЙДЕНБЕРГ

Концепция метафор первобытного сознания О. Фрейденберг позволяет восстановить уже утраченные смыслы вещей, явлений, процессов культуры. Применение этой концепции к поиску аутентичных источников трагедии и комедии позволило пересмотрены устаревшие взгляды на происхождение этих видов драмы. Доминирующим моментом генезиса трагедии и комедии была алиментарность («метафора еды»), и поэтому они берут свое начало не с «песни козлов» (трагос-одии), и не совсем с «веселой песни» (комед-одии), а с «одий» еды (трагейн-одия) и с обряда комоса с его обжорством, пьянством и публичным браком, воспетых в «свадебной песне» (комос-одия).

Ключевые слова: трагедия, комедия, происхождения театрального искусства, семиотика культуры, знак-еда, универсалии культуры, Ольга Фрейденберг.

Olexander Kyrylyuk

TRAGIEN-ODIA AND KOMOS-ODIA AS «SONGS OF FOOD & RAMPANT DRUNKENNESS» IN THE RECONSTRUCTIVE SEMIOSIS OF OLGA FREIDENBERG

The O. Freidenberg “s concept of Metaphors of archaic consciousness gives the opportunity to restore the already lost meanings of things, phenomena and processes of the past cultures. These restored meanings of the phenomena

of ancient culture can be found in the notes to the article. These are questions for the student exam after giving lectures on cultural studies, which the author has read for a long time at Odessa universities. The application of Frejdenberg's concept in the study of the origin of tragedy and comedy led to the fact that outdated views on the origin of these types of drama were refuted. This refutation was based on facts that baffled scholars. It was believed that tragedy is a tragodia, a song of the goats, the Satyrs, who had a goat-like enclosure. But the first images of these satyrs appeared only in the 5th century BC. At that time, the tragedy had already blossomed. Based on the works of O. Frejdenberg, the article shows that the dominant moment in the genesis of the tragedy was fertility rites (alimentarism as a «food metaphor»), and therefore it originates not from the «song of the goats» (tragos-odia), but from songs, dedicated to food («tragein» is «to eat»). For this reason, the origins of the tragedy should be seen in the rituals accompanied by songs of food (tragein-odia). From this word came the words-derivatives related to food. Tragema and trogalias are a fruits and other edible products, as well as dessert as part of a dinner. The tragemates are the bean cereals and beans themselves. The tryuge are the gifts of the «golden autumn», and the word tryugos means wine. The term tragos, therefore, refers not only to the goat, but also to food products (grain, spelled), etc. Similarly, the origins of comedy cannot be reduced to the «merry song» of the komos, the rampant procession alone (as the meaning of the word comedy was interpreted). But we cannot replace the object itself with one of the properties of this object. The gaiety of the song is a manifestation of the cheerful character of the whole Komos, which is a multi-valued ritual complex. The origins of the Komos also go to fertility rites, in the semantic centre of which is food in the form of drunkenness and gluttony. The essence of the Komos is à mirth. A cheerful song and a joyful procession are just a concrete manifestation of this essence. And, when we are searching for the essence of the Komos, it is important not that the komasts sang a funny song, but why they did it. The meaning of the Komos stands close to the Ukrainian name of the nuptials, wedding, as «vesillja» (gladness, fun, rejoicing, etc.). This closeness of the meanings of the Komos and the wedding can be justified by the fact that the Éomos was essentially the wedding of the deity and the goddess of fertility. Just as the wedding did not boil down to fun alone, for in this rite the mourning of the bride took place, so the Komos did not boil down to just a fun song. It included moments of crying and sadness, as well as aggressive actions in their contamination with the information code (invectives, scolding of getters). Geter (as a substitute for the fertility goddess) was the ultimate goal of the procession, ending with a symbolic copulation with her of the leader of the procession (who played the role of the fertility deity). This sexual intercourse

occurred simultaneously with the sunrise. The rising sun conquered the darkness of the night, what has meant that life conquered death, which was confirmed by the «productive act» (O. Frejdenberg) on the threshold of the beloved's house. The main reason for the cheerful nature of the Komos was the triumph of life. Obviously, the comedy has absorbed all these phenomena and therefore its usual understanding only as a procession of joyful revellers with a fun song is not enough. It is proposed to derive «comedy» from the whole spectrum of the meanings of a Komos, first of all, from the triumph of life, the continuation of which is guaranteed by a rich harvest and gifts of orchards and vineyards (that is, not as a com-odia, but as a comos-odia), as spee. So, komos also means feast, game, booze (in English there is a similar word, spree, which means fun, booze, binge, game, pranks, feasting, etc.) accompanied by merry revelry and drunken orgies (that is, not as a «funny song», comedy-odia, but as a comos-odia, a song of the «wedding»). The food origins of comedy also are seen in the names of the varieties of this type of drama. «Satire» – comes from «satura», a dish full of seeds and fruits like panspermia and pankarpia, «Farce» comes from the Greek lentil soup «fake(s)» («sakes»), and then from «farsch» «minced meat» (as filling of pie, sausage gut, dumplings). The Roman analogue of «sakes» – «faba» gave the name to the mimic genre, faba-mim (theatre of satirical improvisation). In addition, among many nations of the world, a clowns in comedy performances have a food names (Sausage, Herring, Soup, Pasta-Macaroni, Pudding, Parsley, Peas etc.). Thus, the tragedy got its name not from the «song of the goats», but from the «food song» (tragein-odia), and the comedy is not just a «funny song», but the song of the Komos such a complex rite with its grandiose eating and drinking, komos-odia.

Keywords: tragedy, comedy, the origin of a drama and comedy theatre, semiotics of culture, food sign, cultural universals, O. Frejdenberg.

References

- Braginskaya, N. V. (1988a) *Vvedenie k state O. M. Frejdenberg «Ejrena» Aristofana* [Introduction to the O. M. Frejdenberg's article «Airen» by Aristophanes], in: *Arhaicheskij ritual v folklornyh i ranneliteraturnyh pamyatnikah*, Moskva: Nauka, pp. 221-223.
- Braginskaya, N. V. (1988b) *Tragediya i ritual u Vyacheslava Ivanova* [Tragedy and ritual in the works of Vyacheslav Ivanov], in: *Arhaicheskij ritual v folklornyh i ranneliteraturnyh pamyatnikah*, Moskva: Nauka, pp. 294-329.
- Kyrylyuk, O. S. (2003) «*Dijsnist» obryadu ta «tekst» kazky: proryv paradygmy` (V. Ya. Propp ta O. M. Frejdenberg)* [The «reality» of the rite and the «text» of the tale: a breakthrough of the paradigm (V. Ya. Propp and O. M. Frejdenberg)], in: *Filosofsko-antropologichni studiyi*. Kyiv: Stylos, pp. 335-

- 338.
- Kyrylyuk, O. S. (2004) *Nezvychni znachennya zvychnyx rechej («Metafori pervisnoyi svidomosti» Olgy Frejdenberg ta universaliji kultury)* [Unusual meanings of ordinary things («Metaphors of primitive consciousness» by Ol'ga Frejdenberg and the universals of culture], in: *Filosofski poshuky*, vyp. 17-18, Lviv-Odesa: IFLIS-LFS «Cogito», pp. 172-182.
- Mudragej, N. S. (2008) *Antichnyj mifi ego rol v vzniknovenii filosofii (izuchaya nasledie Olgi Mihajlovny Frejdenberg)*, [Antique myth and its role in the emergence of philosophy (Study of the scientific heritage of Olga Mikhailovna Frejdenberg), in: *Filosofskie nauki*, Moskva, ' 11, pp. 107-120.
- Tragediya* (2020), in: *Vikipediya*. Retrieved May 20, 2020 from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/tragediya>
- Frejdenberg, O. M. (1926) *Ideya parodii: (nabrosok k rabote)* [The idea of a parody: (preliminary notes on the development of the topic)], in: *Sbornik statej v chest S. A. Zhebeleva*. Leningrad, pp. 378–396. Elektronnyj arhiv O. M. Frejdenber. Retrieved May 23, 2020 from: <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Idejaparodii?skip=16&view=#start>
- Frejdenberg, O. M. (1998) *Mifi literatura drevnosti* [The myth and literature of antiquity]. 2-e izd., Moskva: Izd. firma «Vost. lit.» RAN, 800 p.
- Frejdenberg, O. M. (1997) *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre]. Moskva: Izd. «Labirint», 448 p.
- Frejdenberg, O. M. (1988) *Sistema literaturnogo syuzheta* [System of literary plot], in: *Montazh (Literatura, Iskusstvo, Teatr, Kino)*. Moskva, pp. 216-236.
- Frejdenberg, O. M. (1990) *Utopiya. (Glava iz neopublikovanoj monografii «Semantika kompozicii «Trudov i dnejj» Gezioda»)* [Utopia. (The chapter from the unpublished monograph «Semantics of the composition of *Works and Days* of Hesiod»), in: *Voprosy filosofii*. Moskva, № 5, pp. 148-167.
- Comic* (2020), in: *WorldSence.eu.Dictionary*. Retrieved May 19, 2020 from: <https://www.wordsense.eu/komik/#Ancient%20Greek>
- Comoedia* (1885), in: *Fridrikh Lyubkers Realnyi slovar klassicheskikh drevnostey* (Classic Reprint), pp. 315-318. Retrieved May 17, 2020 from: https://ru.wikisource.org/wiki/ПСКД/Comoedia#cite_ref-1
- kom* (2020), in: *Greek morphological index*. Retrieved May 27, 2020 from: https://morphological_el.enacademic.com/215515/kom%27
- komos* (2020), in: *Greek-English etymological dictionary*. Retrieved May 27, 2020 from: https://etymology_el_en.enacademic.com/4124/komos

Стаття надійшла до редакції 17.04.2020
Стаття прийнята 17.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211970](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211970)

УДК 2-277.2:[1/398.23]

Константин Райхерт

ГЕРМЕНЕВТИКА АНЕКДОТА, ОБЫГРЫВАЮЩЕГО РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ АНАЛИТИЧЕСКОЙ И КОНТИНЕНТАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИЕЙ

Осуществляется герменевтика анекдота, обыгрывающего различие между аналитической и континентальной философией. Показывается, что, для того чтобы понять рассматриваемый анекдот, необходимо обладать определённой герменевтической просвещённостью в рамках метафилософии. Раскрывается нацеленность рассматриваемого анекдота на демонстрацию сложившейся ситуации в современной философии, в рамках которой аналитическая философия отказывает континентальной философии в праве считаться философией.

Ключевые слова: аналитическая философия, анекдот, герменевтика, континентальная философия, метафилософия.

А. Л. Буркин в своей статье «Дополнения к разысканиям в области анекдотической литературы» предложил следующее определение того, что такое анекдот: «Вербальная игра за право на означивание референта путём субституции компонентов во фракционированных знаках» [Буркин 1998]. Там же он выделил следующие аспекты анекдота: 1) в анекдоте, как правило, обыгрывается различие в смысловом восприятии отправителя и получателя («Получатель, анализируя ситуацию, рассчитывает на нечто, в смысловом отношении близкое его психологической установке и наиболее частотное в данной ситуации. Отправитель, однако, реализует уникальное решение, возможное только как исключение в данной ситуации» [Буркин 1998]); 2) в анекдоте комизм достигается за счёт бинарной оппозиции «норма / исключение» (или «нормативное / ненормативное»); 3) анекдот в лингвистическом и семиотическом смысле – это риторическая фигура, подобная развёрнутой метафоре («Эстетическая выразительность анекдота строится на аналогичных поэтических принципах. Эстетическое своеобразие заключается в том, что в отличие, например, от той же метафоры, в анекдоте происходит не просто употребление слов в непрямом, переносном значении. В анекдоте подобное смысловое замещение имеет специфическую бинарную форму сюжета» [Буркин 1998]); 4) анекдот исполняет определённую онтологическую функцию («Анекдот сублимирует социокультурный конфликт свободного, естественного человека с упорядоченным, кодифицированным вещным миром в игровую деятельность, разрешая напряжённые ситуации нетривиальным образом» [Буркин 1998]).