

АНТИЧНАЯ



ЛИТЕРАТУРА



Под редакцией проф. А. А. Тахо-Годи

Допущено Министерством просвещения СССР
в качестве учебника для студентов
педагогических институтов
по специальности
№ 2101 «Русский язык
и литература»

Издание четвертое, доработанное

«ПРОСВЕЩЕНИЕ»

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА



МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1986

Авторы:

А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, А. А. Тахо-Годи,
Н. А. Тимофеева, Н. М. Черемухина.

Рецензент доктор филол. наук, проф. Н. А. Чистякова
(кафедра классической
филологии ЛГУ им. А. А. Жданова)

Главы учебника написаны:

А. Ф. Лосев. Введение, гл. I, III—X, XIII—XIV, XVI (B1, B2 в — г), XXII (3) — части I, Греция. Введение, гл. I—III, VII (5), VIII, X—XI, XII (9), XIV, XVI (7), — части II, Рим. Общее заключение (1, 3). А. А. Тахо-Годи. Гл. II, XVI (A3) XVII — XIX, XXI—XXII (1—2), XXIII—XXIV — части I, Греция. Общее заключение (2). Н. А. Тимофеева. Гл. XII, XVI (B2 а — б), XXV — части I, Греция. Гл. IV—VI, XIII, XVI (2), XVII — части II, Рим. Г. А. Сонкина. Гл. XI, XVI (Б) — части I, Греция. Гл. VII (1—4, 6), XII (1—8), XVI (1, 4, 5) — части II, Рим. Н. М. Черемухина. Гл. XV, XVI (A 1—2) — части I, Греция. Гл. XV, XVI (3, 6) — части II, Рим. В. П. Завьялова. Гл. XX — части I, Греция. И. В. Шталь. Гл. IX — части II, Рим.
Библиография составлена А. Ф. Лосевым, А. А. Тахо-Годи.
Указатели составлены А. А. Столяровым.
Иллюстрации подобраны Е. А. Скибой.

Художник А. Т. Яковлев

А72 Античная литература: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, А. А. Тахо-Годи и др.; Под ред. А. А. Тахо-Годи. — 4-е изд., дораб. — М.: Просвещение, 1986. — 464 с., ил.

Первая часть книги содержит материалы по истории греческой литературы, начиная с фольклора и включая эпоху эллинизма. Рассматривается творчество Гомера, Гесиода, Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, полно представлена лирика, проза V—IV вв. до н. э. Вторая часть учебника посвящена римской литературе. При обзоре раннего периода римской литературы подробно рассматривается творчество Плавта и Теренция. Литература периода войн и конца республики представлена творчеством Цицерона, Лукреция и Катуллы. При рассмотрении эпохи принципата и империи основное внимание уделено Вергилию, Горацию, Овидию. Литература I в. н. э. и позднее представлена творчеством Сенеки, Петрония, Ювенала, Марциала.

Учебник снабжен обширной библиографией и указателем.

А 430900000—443
103(03)—86 18—86

ББК 83.3(0)3
8А

ВВЕДЕНИЕ

Литература есть отражение народной жизни. Появившись, она в свою очередь воздействует в том или ином направлении на жизнь народа. Следовательно, чтобы понять античную литературу, необходимо знать и понимать жизнь тех народов, которые ее создали. Народы эти — древние греки и древние римляне.

1. География и хронология. Древние греки занимали юг Балканского полуострова, острова Эгейского моря и побережье Малой Азии. Древние римляне населяли сначала небольшую территорию вокруг Рима, в средней Италии (Лациум), потом овладели всей Италией, странами Средиземноморья, в том числе и Грецией, и, наконец, всеми известными тогда странами в Европе и государствами Передней Азии.

Первые письменные памятники греческой литературы относятся к VIII в. до н. э., первые же письменные памятники римской литературы — к III в. до н. э. Падение Западной Римской империи и вместе с тем конец римской литературы относятся к V в. н. э., к этому же времени относится конец и античной греческой литературы, переходящей в дальнейшем на путь византийской литературы.

Таким образом, от своего зарождения и до средневековой литературы античная литература занимает огромный период времени — около 1200 лет.

Латинское слово *antiquus* значит «древний». Но когда говорят об античной литературе, то обыкновенно имеют в виду не древнюю литературу вообще (индийскую, персидскую, египетскую), а только древнюю литературу Европы, которая включает в себя литературы древнегреческую и древнеримскую.

2. Общинно-родовая формация. Древнейшей общественно-исторической формацией является общинно-родовая. Она и определяет собой жизнь греческого народа, создавшего сначала устную, а потом и письменную словесность.

Общинно-родовая формация есть доклассовый коллективизм ближайших родственников. Еще нет государства и связанных с ним органов принуждения, нет регулярной торговли. Люди живут сначала неболь-

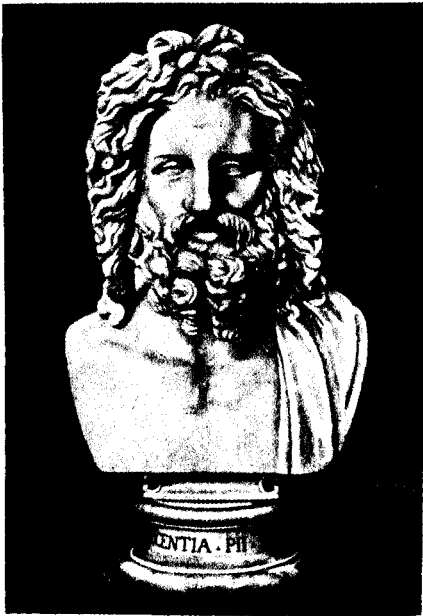


Рис. 1. Зевс Олимпийский. Мрамор. Школа Фидия. V в. до н. э.

вистских родственных отношений. Для них являются наиболее понятными и близкими именно родственные трудовые отношения. Когда они начинают задумываться о природе и мире, то эти последние представляются им тоже в свете родственных отношений. Однако родственные отношения мыслятся между одушевленными и разумными существами. Следовательно, и вся природа, весь мир мыслится тоже состоящим из одушевленно-разумных существ, образующих собой тоже некоторого рода общину, в данном случае универсальную космическую общину. А это и есть мифология, которая представляет собой не что иное, как результат обобщенного перенесения родственных, т. е. одушевленно-разумных и стихийно-коллективистских, отношений на всю природу и весь мир. Солнце, луна, звезды, реки, горы, моря и т. д. оказываются одушевленными и разумными существами, состоящими между собой в тех или иных родственных отношениях.

Итак, мифология является идеологией общинно-родовой формации. Она возникла как отражение царящих в ней общинно-родовых сил.

4. Рабовладельческая формация. Рабовладение вначале было прогрессивным. Однако прогрессивность рабства имела место только на первых ступенях его развития, когда оно разлагало общинный строй и содействовало большему разделению труда; впоследствии же рабовладение приводит античный мир к гибели. Разрешаясь родовая община, основанная на подавлении отдельного индивидуума, с течением времени перестала оправдывать свое существование. Становилось выгодным освобождать членов родовой общины от постоянной опеки

шими родовыми объединениями и управляются своими родовыми общинами. Отсутствует частная собственность, и вначале нет разделения на богатых и бедных. Земля и в значительной мере орудия производства являются собственностью только родовой общины.

Эта доклассовая общинно-родовая формация в Средиземноморском бассейне переходит в другую общественно-экономическую формацию, а именно рабовладельческую, в течение первой половины первого тысячелетия до н. э. Зародившаяся здесь греческая литература отражает переходный период между двумя формациями.

3. Общинно-родовая идеология. В условиях первобытно-общинного способа производства люди живут и организуются на основе стихийно-коллекти-

родовых организации, предоставлять им ту или иную свободу труда, основанного на рабовладельческом способе производства, обеспечивать за ними ту или иную частную собственность и разрешать самим пользоваться продуктами труда. Рабовладельческая формация освободила небольшую общественную прослойку, которая получила теперь возможность специально развивать науки и искусства.

Вместе с тем освобождение от родовых авторитетов привело к большому развитию индивидуального мышления, а это способствовало развитию новой идеологии.

5. Рабовладельческая идеология. Возникшее в связи с ростом производительных сил и соответствующих потребностей рабовладельческое общество уже не могло управляться тем малоподвижным, громоздким и негибким аппаратом родовых организаций, который характерен для древнего общества. Предстояло развить еще не использованную общественно-экономическую силу, а именно частную инициативу, частную собственность, частный труд и свободу. Но это означало освободить также и мышление каждого отдельного человека от родовых опеки и предоставить ему возможность самому изыскивать средства для жизни. В этих условиях мифология не могла удовлетворить потребности общественного сознания. Вместо нее стали возникать попытки научного исследования природы и попытки технически применить результаты этого исследования для удовлетворения жизненных потребностей. Итак, переход к изучению природы, освобожденной от богов и демонов, т. е. попытки формулировать (пусть примитивно) те или иные законы природы, — вот что явилось новой ступенью в мировоззрении человека, пришедшей на смену древней мифологии.

Для рабовладельческого сознания природа продолжает мыслиться как живое, одушевленное существо (в этом еще нет разницы с мифологией), но ею управляют не боги и демоны, созданные примитивным мышлением, а некие наукообразные законы. Это и есть развившаяся как раз в VI — V вв. до н. э. в Греции философия природы, или натурфилософия. Природа оказалась теперь состоящей уже не из демонических сил, но из обыкновенных материальных стихий (земля, вода, воздух, огонь), стихий живых и уже не антропоморфных, а управляемых теми или другими отвлеченными законами (таковы пифагорейские числа, логос — слово Гераклита, мышление — воздух Диогена Аполлонийского и т. д.). Так возникла ранняя рабовладельческая идеология, с первых же шагов вступившая в непримиримую борьбу с прежней мифологией.

Однако мифология не исчезла. В народных массах в той или другой форме она продолжала существовать в течение всей античности. Но ведущей формой общественного сознания стали наука и философия, а в тех случаях, когда выставлялись на первый план прежние мифологические образы, они переосмысливались, становились художественными образами, вплоть до простого аллегорического их понимания.

Вместе с тем получал некоторое освобождение и *внутренний мир личности*, который ранее был всецело подчинен служению родовой общине, нивелировался ею. Духовные запросы человека начинали дифференцироваться, и он стал испытывать нужды, несовместимые или мало совместимые с нуждами других людей. Возникает борьба между

личностью и общественными установлениями. Само общество тоже начинает развиваться, подобно тому как развивалась и отдельная личность. Как писал Ф. Энгельс¹, не хватало только «учреждения, которое увековечило бы... начинающееся разделение общества на классы...». А это приводило к возникновению государства, резко отличного от старинных родовых институтов, и притом государства классового, поскольку социально-экономическим базисом теперь был рабский труд, а производственные отношения — отношениями между рабовладельцами и рабами.

Это новая общественно-историческая формация, и ее идеология возникает в Греции в первой половине I тысячелетия до н. э. В это же время возникает и греческая литература, неизменно отражающая новую социально-историческую эпоху.

6. Художественная значимость античной литературы. Корни античной литературы уходят в глубину мифологического развития. Прекрасное в мифе и литературе оказывается чрезвычайно активным началом. Если в архаической мифологии красота наделена притягательной и губительной силой, то классические олимпийские боги, борясь с чудовищами, сами являются носителями созидающей красоты, которая становится принципом космической, а значит, и человеческой жизни. Античная мифология и литература полны драматических сюжетов о борьбе богов и героев со злом, уродством, несправедливостью за установление упорядоченной, прекрасной, основанной на гармонии и благородном труде жизни. Чтобы понять эту идею, достаточно обратиться к эпической поэзии и великим трагикам. Недаром в античной литературе рождается понятие о единстве внешней и внутренней красоты, физической и духовной. Поэтому античность так ценит красоту мысли, мудрости, поэтического вдохновения, и ничуть не меньше красоту подвига, пусть и сопряженного с гибелью героя.

Именно здесь рождается представление о бессмертной славе, которую будут воспевать потомки, вспоминая героев давних времен. Сами произведения античной литературы являются как бы живой материализацией этой славы, оставшейся на века.

Прекрасны боги искусства, музы и Аполлон, которые вдохновляют поэтов, певцов и музыкантов. Тому, кто обладает этой высшей красотой, свойствен и пророческий дар, знание не только прошлого, но и будущего. Вся античная литература пронизана преклонением и восхищением перед красотой вдохновения, обладавшей поистине колдовской силой. Орфей заставлял своей игрой на лире двигаться скалы и деревья, он очаровал даже богов царства смерти. Амфион, играя на лире, двигал огромные камни, которые сами складывались в мощные стены.

Искусство и красота — неразрывны. Поэтому античность представляла девять сестер муз, дочерей Зевса, прекрасными и благородными богинями, оделяющими человека приятными речами, разумом, даром убеждения, приверженностью правде. Недаром знамени-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 108.

тый поэт Гесиод писал о вдохновляющей и преобразующей человека роли олимпийских муз («Теогония», 96—103, пер. В. В. Вересаева.)

...Блажен человек, если Музы
Любят его: как приятен из уст его льющийся голос!
Если нежданное горе внезапно душой овладеет,
Если кто сохнет, печалью терзаясь, то стоит ему лишь
Песню услышать служителя Муз, песнопевца, о славных
Подвигах древних людей, о блаженных богах олимпийских,
И забывает он тотчас о горе совсем; о заботах
Больше не помнит: совсем он от дара богинь изменился.

Примечательно, что хранительницей всей истории человечества со всеми ее достижениями и стремлениями, по представлениям древних греков, является мать девяти сестер, богиня Мнемосина, т. е. не что иное, как сама Память, без которой немислимо развитие культуры, опирающейся на тысячелетнюю традицию.

7. Периодизация античной литературы. На основании предложенной выше характеристики двух общественно-исторических формаций установим следующие основные периоды литературного развития античного мира.

Первый период, который можно назвать *доклассическим*, или *архаическим*, охватывает собой длинный ряд веков устного народного творчества и заканчивается в течение первой трети I тысячелетия до н. э. Это творчество до нас не дошло, и о нем мы имеем некоторое представление на основании позднейшей античной литературы. Целиком до нас дошли только два памятника греческой литературы, записанные в VI в. до н. э., но, несомненно, складывавшиеся в течение многих столетий, — это героические поэмы «Илиада» и «Одиссея» Гомера.

Второй период античной литературы совпадает со становлением и расцветом греческого классического рабовладения, занимающего собой VII—IV вв. до н. э. Этот период обычно называется *классическим*. В связи с развитием внутреннего мира личности появляются многочисленные формы лирики и драмы, а также богатая прозаическая литература, состоящая из произведений греческих философов, историков и ораторов.

Третий период античной литературы, обычно именуемый *эллинистическим*, возникает на новой ступени античного рабовладения, а именно крупного рабовладения. Вместо небольших городов-государств классического периода, так называемых полисов, возникают огромные военно-монархические организации, а вместе с тем появляется и большая дифференциация субъективной жизни человека, резко отличная от простоты, непосредственности и строгости классического периода. Вследствие этого эллинистический период часто трактуется как период деградации классической литературы, хотя необходимо помнить, что этот процесс длился весьма долго, вплоть до конца античного мира. Следовательно, этот послеклассический период занимает огромный промежуток времени — с III в. до н. э. до V в. н. э., в связи с чем его можно разделить на ступени раннего эллинизма (III в. до н. э. — I в. н. э.) и позднего эллинизма (I в. н. э. — V в. н. э.).

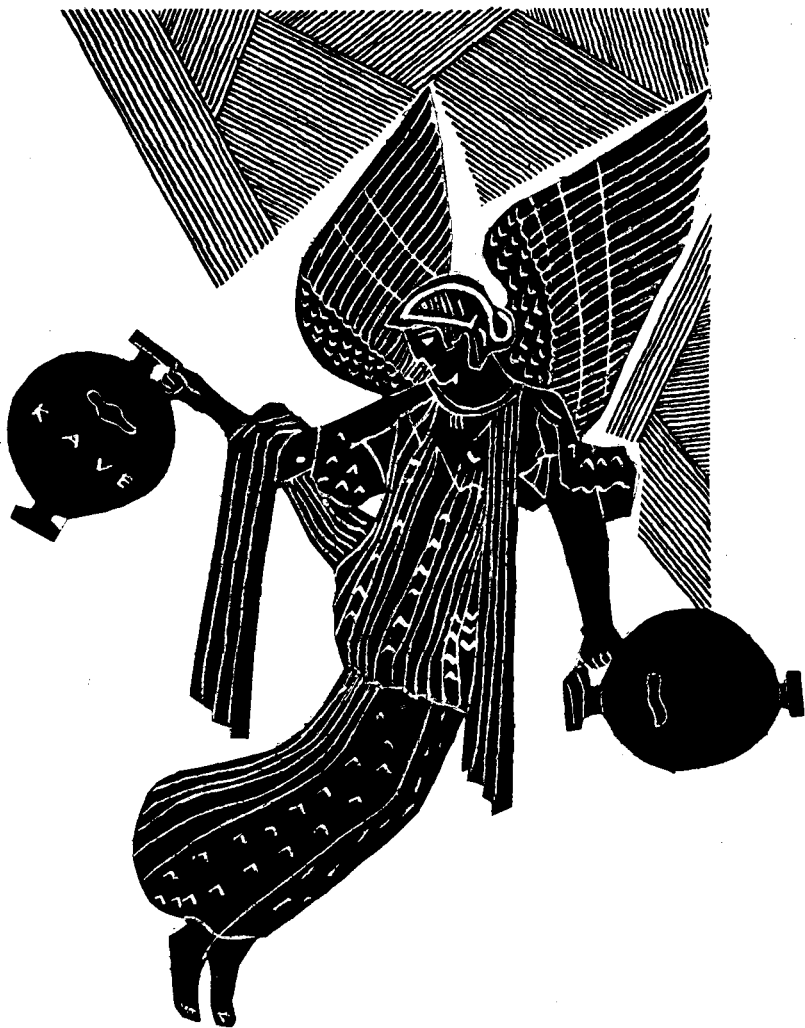
К этому третьему периоду античной литературы относится и римская литература, почему его часто и называют *эллинистически-римским* периодом.

Возникшая, как сказано выше, в III в. до н. э. (устное народное творчество, как и в Греции, существовало уже задолго до этого) римская литература переживает свой архаический период в первые два века своего существования. I век до н. э. обычно считается периодом расцвета римской литературы, т. е. периодом классическим. Последние же века римской литературы, а именно I—V вв. н. э., называются послеклассическим периодом.

В связи с гибелью рабовладельческой формации и наступлением средневекового феодализма VI век н. э. можно считать гранью между античной и средневековой литературой.



Ч А С Т Ь П Е Р В А Я



ГРЕЦИЯ



I. МИФОЛОГИЯ

Древнегреческая литература выросла на основе мифологии, которая, по словам Маркса, «составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»¹ и которая теснейшим образом связана с периодом общества доклассового, с жизнью первобытного коллектива.

Во Введении (п. 3) уже было дано в самой сжатой формулировке определение античной мифологии как идеологии общинно-родовой формации. Рассмотрим подробнее, как формируется эта идеология, каковы ее предпосылки и пути ее исторического развития.

1. Мифология и первобытнообщинная формация. Античная мифология является отражением человеческой жизни, ее потребностей и стремлений, ее отношения к настоящему, прошедшему и будущему, ее идеалов и вообще всех ее материальных и духовных жизненных сил. Только понимание мифологии как разновидности конкретно-жизненного мышления превращает ее в то подлинное достояние человечества, в котором оно жизненно нуждалось в известные периоды своего развития. Если же поставить вопрос о том, какие именно периоды исторического развития человека заставляли его мыслить мифологически, то здесь мы столкнемся с той огромной эпохой, которая обычно носит название родового строя или, точнее, первобытнообщинной формации. Мифология и есть известного рода перенос общинно-родовых отношений на природу и на весь мир.

Человеку в первобытнообщинной формации являлись наиболее понятными и близкими именно общинно-родовые отношения, и поэтому самым убедительным для него объяснением природы было объяснение с помощью родственных отношений. Вот почему небо, воздух, земля, море, подземный мир и вся природа оказывались здесь не чем иным, как одной огромной родовой общиной, представители которой являются обязательно живыми существами человеческого типа, находящимися в тех или иных родственных отношениях и воспроизводящими собой первобытный коллективизм первой истори-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.

ческой формации. В подтверждение этого процесса можно привести мысли В. И. Ленина об «инстинктивном человеке», «дикаре», который «не выделяет себя из природы»¹, и Маркса о том, что в мифологии отражены «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией»².

Одно из наиболее частых и традиционных объяснений мифа сводится к тому, что он есть продукт незрелого мышления, далекого от установления и использования научных законов природы. Однако это состояние мышления само требует объяснения и вовсе не является непреложной истиной. Кроме того, если бы состояние мышления и было последней инстанцией, все равно остается непонятым, почему вдруг понадобилось человеку привлекать для объяснения природы и общества столь странные методы. Ведь всякое объяснение есть сведение непонятого к понятному. Но почему же вдруг оказалось понятным, что солнце есть бык, а луна — корова или что гром и молния не есть просто гром и молния сами по себе, но известные орудия в руках Зевса, или Юпитера? Точно так же ничего не говорят обычные рассуждения о том, что первобытный человек одушевлял природу, обожествлял природу, очеловечивал ее, т. е. понимал антропоморфно. Прежде всего, совершенно непонятно, почему это вдруг понадобилось ему одушевлять или обожествлять природу. То и другое вовсе не есть такое уж простое миропонимание, которое было бы понятно само по себе и не требовало бы никаких дальнейших объяснений.

Говорить просто об одушевлении или обожествлении недостаточно. Одушевленные существа или божества в представлении древнего человека находятся между собой в родственных отношениях, являются друг для друга родителями или детьми, братьями или сестрами, дедами или внуками, предками или потомками; и, кроме того, все вместе они образуют универсальную родовую общину, основанную на первобытном стихийном коллективизме.

Только познакомившись с особенностями самой родовой общины первобытных времен, можно понять мифологию. В самой родовой общине нет ничего мифологического, волшебного или магического. Если Гефест есть только кузнец, перенесенный с земли на небо, то в нем нет ровно ничего мифологического, как и в обыкновенном кузнеце на земле. Если Деметра есть покровительница земледелия, то и она не имеет никакого отношения к мифологии. Но стоило только перенести общинно-родовые отношения на природу (а не переносить их на природу первобытный человек не мог, поскольку они были для него самым близким и понятным), как она становилась мифической и магической и наполнялась живыми существами, по своей силе уже бесконечно превосходящими человека и потому часто получавшими вид чудовищ и страшилищ.

Мифология же есть определенный тип мышления на ранней ступени человеческого развития, а мышление невозможно без обобщения. Кроме того, мышление находится в единстве с языком, а всякое слово

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 85.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 737.



Рис. 2. Круг Бриоксиса. Деметра из Книда. Деталь. Мрамор. Ок. 480 г. до н. э.

так или иначе подчиняются все частные явления. Недаром В. И. Ленин писал, что «идеализм первобытный: общее (понятие, идея) есть *отдельное существо*», признавая «возможность *превращения* (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в *фантазию* (in letzter Instanz¹ = бога)»².

Первобытное мышление мифологично, и мифология, в свою очередь, есть разновидность первобытного мышления. Однако, несмотря на то что мифология и мышление в первобытные времена пронизывают друг друга, они по самой своей природе совершенно различны: миф все одушевляет и, будучи всегда полон смутных, аффективных реакций на такое же смутное жизненное окружение, во всякой человеческой практике стремится найти магию; мышление же во всем стремится найти научные закономерности и человеческую практику стремится осознать, разумно направить и технически усовершенствовать. Слияние и борьба мифологии и мышления существуют целые тысячелетия, поэтому необходимо изучить прогрессивное развитие человеческого мышления, идущего сначала по путям мифологии, а в дальнейшем развивающегося самостоятельно. Основным принципом исследования античной мифологии является рассмотрение мифологии не как вечной и неподвижной картины, пусть хотя бы и прекрасной, но

тоже есть некоторое обобщение. «Миф» по-гречески и значит не что иное как «слово». Следовательно, миф тоже есть то или иное обобщение; и те живые существа, о которых повествует мифология, всегда являются тем или иным обобщением, поскольку им, как чему-то общему, всегда подчиняется определенная область действительности как совокупность того или иного множества или даже бесконечного числа частных явлений. Но род еще не мыслится здесь отвлеченно, т. е. дифференцированно-логически. Род тут пока еще самый настоящий человеческий род, т. е. бесконечное объединение предков и потомков. Перенесенный в таком виде на природу и мир (и в то же самое время играющий роль логического общего понятия), он и является мифологией, т. е. тем или иным богом, демоном или героем, которые оказываются обобщением определенной области действительности и которым

¹ In letzter Instanz — в последнем счете. *Ред.*

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 329—330.

как вечно развивающегося человеческого мышления, отражающего собой такую же текучую, такую же беспокойную и творчески развивающуюся историческую действительность.

Все мифологические образы, кроме того, должны исследоваться не изолированно, но как элементы более или менее обширных периодов общего развития греческой мифологии. Такими периодами являются: древнейшая, дофессалийская, или доолимпийская, основа античной мифологии, порожденная еще периодом матриархата; фессалийская, или олимпийская, связанная с патриархатом и примитивными формами раннего крито-микенского рабовладения, централизацией мифологии вокруг горы Олимп¹ и переходом к художественно развитому и строгому героизму. В дальнейшем — в связи с разложением первобытно-общинной формации и падением крито-микенской культуры — появляются утонченные формы героизма у Гомера. Затем наивная и нетронутая мифология гибнет как самостоятельное творчество, продолжая, однако, играть огромную роль как художественная форма для выражения идеологии полисного рабовладения и эпохи эллинизма.

2. Периоды развития мифологии. Под *мифологической архаикой* мы понимаем тот древнейший период мифологии — дофессалийский, или доолимпийский, который относится ко временам еще матриархального рода, т. е. к периоду собирательско-охотничьего хозяйства и начальных ступеней производящего хозяйства. Процесс жизни воспринимается древним человеком в беспорядочно нагроможденном виде. Поэтому человек не только делает все материальным и физическим, живым, а иной раз даже одушевленным и разумным, но все окружающее он мыслит слепым, т. е. движимым какими-то непонятными силами. В результате этого принципом оформления всех вещей и явлений является для первобытного сознания принцип беспорядочности, несоразмерности, диспропорции и дисгармонии, доходящих до прямого уродства и ужаса. Мир и природа представляют для первобытного человека некое живое и одушевленное физическое тело. А так как первобытный человек видит перед собой только Землю с составляющими ее предметами и Небо, то Земля (греч. *chthōn*), живая, одушевленная, все из себя производящая и все собой питающая, включая и Небо, которое она тоже из себя здесь рождает, — есть основа мифологии эпохи матриархата. Эта древнейшая мифология и называется *хтонической*. Как женщина является на данной ступени главой рода, матерью, кормилицей и воспитательницей, так и Земля является здесь источником и лоном всего мира, богов, демонов, людей.

Вместе с развитием общества меняются и формы первобытного мышления, что позволяет выделить несколько стадий развития древнейшей мифологии.

а) Ф е т и ш и з м. Известно, что производительные силы первобытного общества проходят две стадии своего развития: присвоюющую и производящую. В первом случае человек, отождествляя себя с природой, т. е. понимая ее очеловеченно (а это значит прежде всего одушевленно), находит для себя в этой природе только готовые

¹ Гора Олимп находится на севере Греции, в Фессалии.

продукты, необходимые ему для поддержания материальной жизни. Природа здесь, с одной стороны, вся одушевлена, а с другой стороны, она вся состоит только из физических предметов и сил, за пределами которых человек ничего не видит и не знает и ничего не может знать и видеть. Что же такое вещь, которая и одушевлена и в то же время насквозь материальна, насквозь физична? Такая вещь есть *фетиш*, и такая мифология есть *фетишизм*. Таким образом, древний человек понимает фетиш как средоточие магической, демонической, живой силы. А так как весь предметный мир одушевлен, то магическая сила «разлита» по всему миру и демоническое существо никак не отделяется от предмета, в котором оно обитает.

Фетишизм в древней Греции охватывает все области действительности. Приведем ряд примеров из литературных первоисточников. В первую очередь, среди фетишей мы находим богов и героев в виде необработанных, грубых деревянных или каменных предметов. Таковы, например, богиня Латона на Делосе — в виде полена, Геракл в Гийете — в виде камня, братья Диоскуры — в виде двух бревен с поперечными брусками в Спарте. Фетишами были и предметы, изготовленные руками человека, например копье Ахилла, исцелившее героя Телефа. Фетишистское значение имели растения, животные и сам человек, а также все части его тела. Так, виноградная лоза и плющ были фетишами Диониса, и бог иной раз прямо именовался «Плющом». Афина в одном из орфических гимнов так и именуется — «Змея». Критский Зевс воспринимался некогда как бык, а «совоокость» Афины и «волоокость» Геры тоже явно указывают на их древнее тождество с совой и коровой (так называемый зооморфизм). Змея, бык и корова, наделенные магической силой, представляют собой тоже самые настоящие фетиши.

Что касается человека, то его органы — сердце, диафрагма, почки, глаза, волосы, кровь, слюна — сначала понимались не как носители души, но как сама душа в виде материального тела, т. е. фетиша. У Гомера, например, диафрагма мыслится как субъект, как сознающее себя «Я». Вместе с кровью душа покидает тело.

Когда сознание человека укрепляется и когда под влиянием роста производительных сил он уже получает некоторую возможность всматриваться в предметы и явления, а не просто только инстинктивно ими пользоваться или инстинктивно их избегать, тогда и окружающая природа расчленяется для него в виде тех или иных областей, участков, групп, разных видов или типов предметов. Человек не просто в ужасе убегает от непонятных ему сил, а начинает всматриваться в них, расчленять их и, по возможности, пользоваться ими. Только на этой ступени развития сознания первобытного человека наступает та стадия древнейшей мифологии, которую можно назвать *фетишизмом* в собственном смысле слова, потому что только здесь впервые *фетиш* фиксируется как таковой, а не просто воспринимается только инстинктивно и смутно.

б) А н и м и з м. Когда усвояющая деятельность человека поднимается на ступень производящей и когда вещи уже не берутся, не присваиваются в готовом виде, тогда человек начинает интересоваться вопросами их производства, т. е. их состава, их смысла и принципов

их строения. Однако для этого необходимо отделить идею вещи от самой вещи. А так как вещами здесь являются фетиши, то необходимо, чтобы создалось умение отделять идею фетиша от самого фетиша, т. е. отделять магическую силу демона вещи от самой вещи. Так совершается переход к анимизму.

Так же как и фетишизм, анимизм (греч. *animus* — дух, *anima* — душа) тоже имел свою историю. Вначале демон вещи настолько неотделим от вещи (даже хотя бы он от нее и отличался), что с уничтожением вещи прекращает свое существование и этот демон вещи, наподобие греческой гамадриады, нимфы дерева, умирающей вместе с порубкой самого дерева.

В дальнейшем растет самостоятельность и этих демонов, которые теперь не только отличаются от вещей, но и способны отделяться от них и сохраняться в течение более или менее длительного срока после уничтожения этих вещей. Такова греческая дриада, тоже нимфа дерева, но уже остающаяся в живых после уничтожения самого дерева.

Этот демон далее становится своего рода обобщенным мифическим существом, т. е. источником или родителем всех вещей, подпадающих в качестве видовых представителей под соответствующее родовое понятие. Греческий Океан, например, это река вообще, которая, во-первых, дана в виде одной, особенно большой, особенно быстрой, особенно глубокой, охватывающей притом всю Землю реки, и, во-вторых, это родитель всех вообще рек на земле.

Боги и демоны античной мифологии есть прежде всего существа физические, материальные и чувствительные. Они обладают самым обыкновенным телом, хотя это тело и может мыслиться возникающим из разных видов материи. Если античные люди представляли себе, что самая грубая и тяжелая материя — это земля, вода же есть нечто более разреженное, а воздух еще тоньше, чем вода, и тоньше воздуха огонь, то демоны так и мыслились — состоящими из всех этих стихий, начиная от самой обыкновенной земли и кончая огнем. Богов же представляли себе состоящими из материи еще более тонкой, чем огонь, а именно из эфира.

Древнейшее анимистическое представление греков выражено в мифе о Мелеагре. Этолийскому герою Мелеагру, когда ему было только семь дней, богини судьбы Мойры предсказали, что его жизнь кончится, как только сгорит полено, горевшее в очаге. Мать Мелеагра выватила это полено из очага, затушила его водой и спрятала. Когда же она захотела отомстить сыну за убийство ее братьев во время калидонской охоты, она вновь зажгла это полено, и Мелеагр скончался, как только сгорело полено. В этом случае в горящем полене заключена магическая сила, являющаяся причиной всей жизни данного человека.

Древние анимистические демоны, как правило, представляются в беспорядочном и дисгармоничном виде. В этих случаях обычно говорят о *тератологии*, т. е. о веке чудовищ и страшилищ (греч. *teras* — чудо и чудовище), символизирующих силы земли.

Гесиод подробно говорит о порожденных Небом-Ураном и Землей-Геей титанах, циклопах и сторуких. В последних чудовищность под-

черкнута особенно, потому что каждое такое существо имеет 100 рук и 50 голов. Сюда же надо отнести и стоглавого Тифона — порождение Земли и Тартара (по другой версии — его породила Гера, ударив ладонью по земле и получив от нее магическую силу).

Среди порождений Земли необходимо указать Эриний — страшных, седых окровавленных старух с собачьими головами и со змеями в распущенных волосах. Они охраняют уставы Земли и преследуют всякого преступника против Земли и прав родства. Точно так же от Ехидны (прекрасной девы с телом змеи) и Тифона рождаются собака Орф, медноголосый и пятидесятиголовый, кровожадный страж Аида — Цербер, Лернейская гидра, Химера с тремя головами — львицы, козы и змеи с пламенем изо рта, Сфинкс, убивающий всех, кто не разгадывал его загадок, а от Ехидны и Орфа — Немейский лев. Демоны, в которых соединяются вид человека и животного, называются миксантропическими («смешанные») с человеком). Таковы сирены — птицы и женщины, кентавры, в которых соединились тела человека и коня. Все это свидетельства неотделимости древнего человека от природы, когда он еще не выделял себя из нее, а чувствовал себя неотъемлемой частью природы.

Вся эта стихийно-чудовищная мифология матриархата (Медуза Горгона, Сфинкс-«душительница», Ехидна, Химера — чудовища женского рода) получает свое обобщение и завершение в мифологии Великой матери или Матери богов. Эта мифология и этот дикий культ в классические времена Греции, конечно, были оттеснены на задний план, и о них едва помнили. Но в глубинах догомеровской истории, в эпоху матриархата, а также в эллинистически-римский период, когда происходило возрождение архаики, эта мифология и этот культ имели огромное значение.

В развитом анимизме трансформация демона или бога приводит к *антропоморфическому*, т. е. очеловеченному, их пониманию. И этот антропоморфизм именно у греков достигает своего наивысшего оформления, выражаясь в целой системе настоящих художественных или пластических образов. Грек прекрасно знал, какого цвета волосы у Аполлона, какие брови или борода у Зевса, какие глаза у Афины Паллады, какие ноги у Гефеста, как кричит Арес и улыбается Афродита, какие ресницы у Афродиты и какие сандалии у Гермеса.

Анализируя в мифах образы античных богов, демонов и героев достаточно подробно, мы столкнемся еще с одной чертой, составляющей универсальное свойство любого бога, демона и героя, — это то, что мы называем историческими пережитками, рудиментами, или реликтами. Как бы совершенно ни был развит антропоморфический образ бога, демона или героя в античной мифологии, он всегда содержал в себе черты более раннего, а именно чисто фетишистского, или хтонического развития, например, свиные глаза — у Афины, змея — постоянный атрибут мудрой Афины, глаза коровы — у Геры. К позднейшим героизированным формам матриархальной мифологии относятся, прежде всего, знаменитые греческие амазонки. Это — явный рудимент среди нематриархальной и уже чисто героической мифологии. Амазонки — женское племя, живущее, по мифам, в Малой Азии, на реке Фермо-

донтe, на острове Лемносе или в районе Меотиды и Понта Эвксинского, во Фракии или в Скифии. Амазонки не допускали мужчин в свое общество и признавали их только ради продолжения потомства, истребляя всех родившихся мальчиков. Вооруженные с ног до головы, всегда на конях, они проводят время в войнах. Патриархальная, т. е. героическая, мифология почти всегда изображает победу над амазонками какого-нибудь героя. Их побеждали Геракл, Тезей, Беллерофонт, Ахилл.

Точно так же в дошедших до нас мифах рассказывается о вступлении в брак богинь со смертными героями, а это в период патриархата и героизма уже звучало как странная экзотика и как рудимент давно ушедшей старины (ср. Фетида и Пелей, Афродита и Анхис).

в) Р а н н я я к л а с с и к а. С переходом от матриархата к патриархату развивается и новая ступень мифологии, которую можно назвать героической, олимпийской или *классической мифологией*, основанной на гармоническом и художественном восприятии мира.

В мифологии этого периода появляются герои, которые расправляются со всеми чудовищами и страшилищами, некогда пугавшими воображение человека, задавленного непонятной ему и всемогущей природой.

Вместо мелких божков и демонов появляется один главный, верховный бог Зевс, а все остальные боги и демоны ему подчиняются. Патриархальная община водворяется теперь и на небе, или, что то же, на горе Олимп. Зевс сам ведет борьбу с разного рода чудовищами, побеждает титанов, циклопов, Тифона и гигантов и заточает их под землю или даже в Тартар. Гесиод оставил нам красочные картины титаномахии и тифонии («Теогония», 666—735, 820—880); о победе же Зевса над гигантами можно прочесть у Аполлодора и Клавдиана.

За Зевсом идут другие боги и герои. Аполлон убивает пифийского дракона и основывает на этом месте свое святилище. Тот же Аполлон убивает двух чудовищных великанов, сыновей Посейдона, Ота и Эфиальта, которые выросли настолько быстро, что, едва возмужав, уже мечтали взобраться на Олимп, овладеть Герой и Артемидой и, вероятно, царством самого Зевса («Одиссея», XI, 305—320). Кадм тоже убивает дракона и в этой местности основывает город Фивы (Овидий, «Метаморфозы», III, 1—130), Персей убивает Медузу (там же, IV, 765—803), Беллерофонт — Химеру («Илиада», VI, 179—185), Мелеагр — Калидонского вепря («Илиада», IX, 538—543). Совершает свои 12 подвигов Геракл, Тезей убивает Минотавра.

Вместе с тем появляются и боги нового типа (их греки называли олимпийскими). Женские божества получили теперь новые функции в связи с эпохой патриархата и героизма. Гера стала покровительницей браков и моногамной семьи, Деметра — планомерного и организованного земледелия, Афина Паллада — честной, открытой и организованной войны (в противоположность буйному, анархическому и аморальному Аресу), Афродита стала богиней любви и красоты (вместо прежней дикой, всепорождающей и всеуничтожающей богини), Гестия стала богиней домашнего патриархального очага. И даже Артемида, за которой остались древние охотничьи функции, приобрела теперь красивый и стройный вид и стала образцом милого и дружелюбного



Рис. 3. Афина и Геракл. Роспись доньшка килика. Ок. 480 г. до н. э.

отношения к людям. Возросшее ремесло, ставшее существенным фактором хозяйства, потребовало для себя тоже соответствующего бога, а именно Гефеста, о котором в XX гомеровском гимне рассказывается как о покровителе вообще всей цивилизации. Богами специально патриархального уклада жизни стали Афина Паллада и Аполлон, которые славятся мудростью, красотой и художественно-конструктивной деятельностью. А Гермес из прежнего примитивного божества стал покровителем всякого человеческого предприятия, включая скотоводство, искусство, торговлю, водительство по дорогам земли и даже загробного мира.

Не только боги и герои, но и вся жизнь отображалась в мифах в совершенно новом оформлении. Прежде всего, преобразается вся природа, которая раньше была наполнена для человека страшными и непонятными силами. Теперь природа воспринимается греками умиротворенно и поэтично. Нимфы рек и озер, океаниды, или нимфы морей нереиды, а также нимфы гор, лесов, полей и т. д. раньше представлялись в диком и ужасном виде. Но теперь значительно возросла власть человека над природой; теперь он уже умел более спокойно ориентироваться в ней, пользоваться ею для своих надобностей, рассматривать ее (вместо того, чтобы прятаться от нее), находить в ней красоту. Теперь власть над морской стихией принадлежала не только грозному Посейдону, но и весьма мирному, приветливому и мудрому богу морей Нерею. Нимфы, рассеянные по всей природе, получили красивый, милый вид; ими стали любоваться и поэтически их воспевать.

Всем теперь правил Зевс, и все стихийные силы оказались в его руках. Раньше он сам был и ужасным громом, и ослепительной молнией; и не было никакого божества, к которому можно было бы обратиться за помощью против него. Теперь же гром и молния, равно как и вся атмосфера, стали не больше как атрибутом Зевса; и от разумной воли Зевса стало зависеть их использование.

Характерно окружение Зевса на Олимпе. Около него Ника — Победа — уже не страшный и непобедимый демон, но прекрасная крылатая богиня, которая является только символом мощи самого же Зевса. Фемида раньше тоже ничем не отличалась от Земли и была страшным законом ее стихийных и беспорядочных действий. Теперь она богиня права и справедливости, богиня прекрасного человеческого правопорядка, и она — тоже возле Зевса, как символ его благоустроенного царства. Дети Зевса и Фемиды являются Оры — веселые, прелестные, благодетельные, вечно танцующие богини времен года и государственного порядка, справедливейшим образом ниспосылающие с неба атмосферные осадки, открывая и закрывая небесные ворота. Рядом с Зевсом также и Геба, богиня и символ вечной юности, и мальчик-виночерпий Ганимед, некогда похищенный с Земли Зевсом-орлом. Даже Мойры, эти страшные и неведомые богини рока и судьбы, управлявшие раньше всем мирозданием, трактуются теперь как дочери Зевса и ведут блаженную жизнь на светлом, легком, веселом и красивом Олимпе.

Веселое, изящное и мудрое окружение характерно теперь и для Аполлона с его музами, и для Афродиты с ее Эротом и другими игривыми демонами любви, с ее харитами-грациями, символом красивой, изящной, веселой и мудрой жизни, с ее вечными танцами, улыбкой и смехом, беззаботностью и непрерывными радостями.

Человеческий труд также получил теперь свое дальнейшее и эффективное развитие. По повелению богини земледелия Деметры Триптолем развозит теперь по всей земле и всех учит законам земледелия. Звери приручаются человеком (отголосок чего мы находим хотя бы в мифе о Геракле и усмирении им диких коней Диомеда). Гермес и Пан следят за стадами и не дают их никому в обиду.

Появляются знаменитые мифические художники (и среди них Дедал), которые поражают мир своими открытиями и изобретениями, своим художественно-техническим творчеством. Так, Дедал построил на Крите знаменитый лабиринт, великолепные здания спасшему его царю Кокалу, площадку для танцев Ариадны, соорудил крылья для своего полета с сыном Икаром (известнейший рассказ об этом и о трагической гибели Икара см. у Овидия — «Метаморфозы», VIII, 183—235). Боги Посейдон и Аполлон строят стены города Трои («Илиада», XXI, 440—457). Характерен миф об Амфионе, заставлявшем своей игрой на лире камни складываться в стены Фив. Сохранились мифологические предания о таких выдающихся певцах, как Мусей, Эвмолп, Фамирид, Лин и особенно Орфей, которым приписывались черты, характеризующие их как деятелей восходящей цивилизации. Орфей укрощал пением бури, грозы и диких зверей, что тоже было символом власти человеческого интеллекта и человеческого творчества над силами природы.

В лице Геракла эта героическая эпоха достигает наивысшего



Рис. 4. Вазописец Андокид. Церетанская гидрия с изображением Геракла и Церберы. Ок. 530—525 гг. до н. э.

расвета. Геракл, сын Зевса и смертной женщины Алкмены, не только истребитель разного рода чудовищ: Немейского льва, Лернейской гидры, Керинейской лани, Эриманфского вепря и Стимфалийских птиц, он не только победитель природы в мифе об авгиевых конюшнях и победитель матриархата в мифе о поясе, добытом у амазонки Ипполиты. Если он своей победой над марафонским быком, конями Диомеда и стадами Гериона еще сравним с другими героями, то было у него два таких подвига, которыми он превзошел всех героев древности; и эти подвиги тоже были апофеозом человеческой мощи и героического дерзания. На крайнем западе Геракл дошел до сада Гесперид и овладел их яблоками, а в глубине земли он добрался до самого Цер-

бера и вывел его на поверхность. Не удивительно, что такой герой был взят Зевсом на небо и там вступил в брак с Гебой, богиней вечной юности. Подобного рода мифы могли появиться только в эпоху сознательной и мощной борьбы человека за свое счастье. В других классических мифах также рассказывалось не раз о победе человека над природой. Когда Эдип разгадал загадку Сфинкса, Сфинкс бросился со скалы; когда Одиссей (или Орфей) не поддался завораживающему пению сирен и невредимо проплыл мимо них, сирены в тот же момент погибли; когда аргонавты благополучно проплыли среди Симплегад — скал, которые до тех пор непрерывно сходились и расходились, то эти Симплегады остановились навсегда. Когда те же аргонавты проплыли мимо знаменитых яблок Гесперид, то охранявшие их Геспериды рассыпались в пыль и только в дальнейшем приняли свой прежний вид.

г) Поздний героизм. Люди еще более смелеют в период поздней классики, и их самостоятельность во взаимоотношениях с богами заметно растет.

Многие герои начинают вступать в состязания с богами. Дочь царя Тантала Ниоба считала себя красивее богини Латоны и гордилась своими многочисленными детьми. Дети Латоны перебили всех детей Ниобы, а несчастная мать с горя превратилась в скалу, с которой полились ручьи ее слез. Певец Фамирид вступает в музыкальное состязание с музами, в наказание за что они его ослепляют.

Лидийский царь Тантал, который был сыном Зевса и пользовался всяческим благоволением богов, возгордился своей властью, огромным имуществом и своей дружбой с богами, в результате чего похитил с неба амбросию и нектар и стал раздавать эту божественную пищу обыкновенным людям. Сизиф подсмотрел любовные встречи Зевса и Эгины и стал разглашать эту тайну среди людей. Царь Иксион влюбился в Геру, супругу верховного бога Зевса, и, обнимая тучу, думал, что обнимает Геру. Титий влюбился в Латону, мать Аполлона и Артемиды, и за это был ими убит. Тантал осмелился угостить богов жареным мясом своего собственного сына, а Сизиф пытался обмануть Аида и просил вернуть его на землю для того, чтобы воздействовать на свою будто бы неблагочестивую супругу. Ахилл в «Илиаде» Гомера бранит Аполлона последними словами за укрывательство своего врага Гектора. А греческий герой Диомед прямо вступает в рукопашный бой с Аресом и Афродитой («Илиада», V, 330—339, 846—864). Салмоней и вовсе объявил себя Зевсом и стал требовать божеских почестей (Вергилий, «Энеида», VI, 585—594). Конечно, все эти неблагочестивые или безбожные герои терпят, по мифам, то и или иное наказание. Иначе не могло и быть, пока у древних греков существовали мифы, т. е. боги были богами, а герои — героями.

Для эпохи разложения героической мифологии характерны мифы о родовом проклятии, которое приводит к гибели несколько поколений подряд.

Один из фиванских царей, Лай, украл ребенка и был проклят отцом этого ребенка. Возникли знаменитые мифы о гибели фиванских царей. Лай погибает от руки собственного сына Эдипа. Эдип женится на своей матери Иокасте, не зная того, что она его мать. Иокаста же, узнав, что Эдип ее сын, кончает самоубийством; сыновья Эдипа Этеокл и Полиник гибнут в сражении, вступив в рукопашный бой; сын Этеокла Лаодамант гибнет от напавших на Фивы сторонников его брата Полиника, а сын Полиника Ферсандр гибнет перед Троянской войной от Телефа в Мизии.

Общеизвестны преступления Тантала, которые были умножены его потомством. Сын Тантала Пелопс обманул возницу Миртила, которому он пообещал полцарства за помощь в победе над царем Эномаем, и попал под проклятие Миртила, в результате чего сыновья Пелопа Атрей и Фиест находятся всю жизнь во взаимной вражде. Атрей по недоразумению убивает своего собственного сына, подосланного Фиестом; в ответ на это он угощает Фиеста жареным мясом его, Фиеста, детей. Свою жену Аеропу, способствовавшую козням Фиеста, он тоже бросает в море и подсылает сына Фиеста к самому Фиесту, чтобы его убить, но сын, понявший козни Атрея, убивает Атрея. Оставшиеся в живых два сына Атрея ведут жесточайшую Троянскую войну, по окончании которой Клитемнестра из-за ревности и мести убивает собственного мужа Агамемнона. Клитемнестру и ее любовника Эгисфа, который был сыном все того же Фиеста, убивает сын Агамемнона и Клитемнестры Орест, за что его преследуют подземные мстительницы Эринии. И характерно, что очищение от своего преступления Орест получает не в святилище Аполлона в Дельфах, а по решению ареопага (светского суда) в Афинах под председательством Афины Паллады. Так

выход из общинно-родовых отношений возникает на путях афинской государственности и гражданственности, т. е. уже за пределами самой первобытнообщинной формации.

д) Самоотрицание мифологии. Известны два замечательных мифа, по которым можно проследить, как греческая мифология приходила к тому, что иначе нельзя и назвать, как самоотрицание мифологии.

Прежде всего, это была мифология Диониса, но не того древнего Диониса, который носил имя Загрея и которого еще отроком растерзали Титаны. Это — второй Дионис, сын Зевса и смертной женщины Семелы, который прославился как основатель оргий и бог неистовствовавших вакханок. Эта оргиастическая религия Диониса, которая пронеслась бурей по всей Греции в VII в. до н. э., объединяла в своем служении богу все сословия и потому была глубоко демократической, направленной к тому же против аристократического Олимпа.

Экстаз и экзальтация поклонников Диониса создавали у греков иллюзию внутреннего единения с божеством и тем как бы уничтожали непроходимую пропасть между богами и людьми. Бог становился внутренне близок человеку. Поэтому культ Диониса, увеличивая человеческую самостоятельность, лишал ее мифологической направленности. Возникшая из культа Диониса трагедия использовала мифологию в качестве только служебного материала, а возникшая также из культа Диониса комедия прямо приводила к резкой критике древних богов и к полному их поспраанию. У Еврипида и у Аристофана мифологические боги свидетельствуют о своей пустоте и ничтожестве; и явно, что мифология в греческой драме, а значит и в жизни, обязательно приходит к самоотрицанию.

Другой тип мифологического самоотрицания возник в связи с образом Прометея. Сам Прометей — божество. Он либо сын титана Япета, либо сам титан, т. е. он или двоюродный брат Зевса, или даже его дядя. Когда Зевс побеждает титанов и наступает героический век, Прометей за свою помощь людям терпит от Зевса наказание — он прикован к скале в Скифии или на Кавказе. Наказание Прометея понятно, поскольку он противник олимпийского героизма, т. е. мифологии, связанной с Зевсом. Вот почему в течение всего героического века Прометей прикован к скале.

Но вот героический век подходит к концу. Незадолго до Троянской войны, последнего большого деяния героического века, Геракл освобождает Прометея, и между Зевсом и Прометеем происходит великое примирение, которое означает торжество Прометея, даровавшего людям огонь и начатки цивилизации, сделавшего человечество самостоятельным и независимым от богов. Появился герой, опирающийся только на собственный разум и на собственные руки, т. е. человек новой цивилизации, который хочет овладеть силами природы вместо рабского служения им и жаждет постоянного прогресса.

Таким образом, Прометей, будучи сам богом, разрушал веру в божество вообще и в мифологическое восприятие мира. Недаром мифы о Дионисе и Прометее расцвели на заре классового рабовладельческого

общества, в период формирования греческой демократической полисной системы.

Говоря о гибели ранней мифологии, мы должны учитывать еще один тип мифов — это получившие широкое распространение мифы о превращениях, или метаморфозы. В эллинистически-римский период античной литературы выработался даже специальный жанр превращения, который нашел свое гениальное воплощение в известном сочинении Овидия «Метаморфозы».

Обычно здесь имеется в виду миф, который в результате тех или других перипетий заканчивался превращением фигурирующих в нем героев в какие-нибудь предметы неодушевленного мира, в растения или в животных. Так, Нарцисс, иссохший от любви к своему собственному изображению в воде, превращается в цветок, получающий такое же название (Овидий, «Метаморфозы», III, 339—510). Гиацинт умирает, проливая свою кровь на землю, и из этой крови вырастает известный всем цветок гиацинт (там же, X, 161—219). Кипарис, застреливший оленя, очень сожалел об этом и от грусти и тоски превратился в дерево кипарис (там же, X, 106—142).

Выясняется, что все явления природы когда-то понимались мифологически, т. е. одушевлялись, но со временем утеряли свою мифичность. Только людская память поздней античности сохранила воспоминание об их давнишнем мифическом прошлом, находя в них уже одну поэтическую красоту. Однако, поскольку такого рода мифы появлялись и гораздо раньше эллинистически-римского времени, они свидетельствовали о гибели наивной мифологии, о замене ее обыкновенной, трезвой и реалистической поэтизацией природы и человека.

е) П о з д н я я к л а с с и к а и д е к а д а н с. Мифология в смысле наивной веры кончилась вместе с первобытнообщинной формацией, для которой она была необходима.

Классовое рабовладельческое общество в Греции и связанное с ним возникновение литературы активно использует мифологию в своих целях, политических и художественных.

Особенно широко использована мифология в греческой трагедии. Афина Паллада оказалась у Эсхила богиней восходящих демократических Афин. Прометей полон современных Эсхилу передовых и даже революционных идей. Аякс у Софокла защищает свою личную героическую честь, а Антигона борется с тираническими законами государства. Мифологические герои становятся у Еврипида обычными людьми, порой слабыми, неустойчивыми, полными противоречий.

Мифология периода литературной классики все еще насыщена большими идеями, хотя ее антропоморфизм является здесь только внешней художественной формой. В эпоху же эллинизма и последних веков античного мира мифология окончательно превращается в чисто литературный прием. Правда, последние четыре века античной философии, в течение которых зарождался, расцветал и вырождался неоплатонизм, ознаменовались философской реставрацией старинной мифологии, когда философы понимали под древними богами те или иные философские категории и строили на мифах целую систему философии или, точнее сказать, своеобразную систему логических категорий. При

этом возрождение древней мифологии в общественно-политической и чисто жизненной практике неизбежно терпело крах, как это произошло в IV в. с императором Юлианом, погибшим из-за своих стремлений воплотить в жизнь государства языческую религию и мифологию. В памяти культурного общества античная мифология осталась прекрасным детством человечества, ушедшим в тот самый момент, когда оно стало вырабатывать научные и научно-философские взгляды на мир и природу.

II. ДОГОМЕРОВСКАЯ ПОЭЗИЯ

Первыми по времени памятниками греческой литературы являются поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея». Однако уже одно то, что эти произведения огромных размеров и при своем рассмотрении обнаруживают черты сложнейшего развития и устоявшейся поэтической техники, заставляет нас признать существование весьма обширного догомеровского творчества, без которого поэмы Гомера не могли бы появиться. Некоторые указания на это догомеровское творчество можно найти в самих гомеровских поэмах. Как известно, в поэмах Гомера изображаются только отдельные события из обширной троянской мифологии. Они предполагают существование других поэм, где, несомненно, были более полно отражены только упомянутые Гомером факты. О поэмах эпического, лирического, лиро-эпического и драматического жанров, которые не дошли до нас целиком, можно судить на основании позднейших изложений и ссылок на них в античной литературе. Всякого рода трудовые (песни гончара, мукомолок), свадебные, похоронные и т. д. песни существовали у греков, так же как они существуют и во всяком другом фольклоре. Сохранились имена знаменитых певцов и сочинителей песен: Орфея, Лина, Мусея, Эвмолпа и др., которых помнили в течение всей античности. Античная литература дает нам множество разных сведений о древнейших поэтических произведениях и полубогатых певцах, которые иной раз даже, по преданию, соперничали с Гомером и остались в народной памяти мудрецами, мало в чем уступавшими Аполлону и музам, покровителям искусств.

Первоначальные поэтические формы, связанные с религиозной и бытовой практикой, упоминаются еще у Гомера. Древние комментаторы Гомера, так называемые схолиасты, на этом основании перечисляли такие виды этих песен, как *пеанический*, *френический*, *гипорхематический*, *софронистический* и *энкомиастический*. Можно сказать, что здесь проведено разделение древнейших лирических форм, хоровых и сольных, которые зачастую не отделялись от танца и всегда исполнялись с музыкальным сопровождением.

Рассмотрим эти виды песен.

1. **Виды лирических песен.** П е а н является гимном в честь Аполлона. Из гимнов богам Гомер знает именно этот пеан. Упоминается он в «Илиаде» (I, 473), где ахейские отроки поют его во время жертвопри-

ношения по поводу прекращения чумы после возвращения Хрисеиды, и там (XXII, 391), где Ахилл предполагает воспеть пеан по поводу своей победы над Гектором.

Ф р е н о с (греч. *thrēnos* — плач), т. е. погребальная или заупокойная песнь, исполнялся над трупом Гектора («Илиада», XXIV, 720—722) и на торжественных похоронах Ахилла («Одиссея»¹, XXIV, 60—65), где участвовали девять муз, которые как раз и пели этот френос, причем погребальное пение всех богов и людей вокруг тела Ахилла продолжалось 17 дней.

Г и п о р х е м а — песня, аккомпанирующая танцу, возможно, упомянута в описании щита Ахилла (Ил., XVIII, 569—572), где под пение юноши и под его игру на форминге ведут веселый хоровод работники на винограднике.

С о ф р о н и с т и ч е с к а я (греч. *sophonisma* — внушение), т. е. нравоучительная песня, тоже прямо не упомянута у Гомера, но о ней можно сделать заключение на основании одного любопытного сведения (Од., III, 267). Здесь рассказывается о том, что Агамемнон, уезжая под Трою, оставил для присмотра за своей женой Клитемнестрой певца, который, видимо, должен был внушать ей мудрые наставления. Однако этот певец был выслан Эгисфом на пустынный остров и там погиб.

Э н к о м и й — хвалебная песнь в честь славных мужей, поется Ахиллом, оставившим сражение и удалившимся в свою палатку (Ил., IX, 189).

Г и м е н е й — брачная песнь, сопровождает жениха и невесту в изображении брачного празднества на щите Ахилла (Ил., XVIII, 493).

Т р у д о в а я песня составляет постоянную особенность первобытного творчества и развивается раньше всяких других видов поэзии. Правда, Гомер, как певец военных подвигов, не оставил нам упоминания об этих песнях. Однако о них мы узнаем из последующей литературы. Такова, например, трудовая песня в комедии Аристофана «Мир» (512—519), вполне напоминающая русское «Эй, ухнем!», или песня мукомолок на Лесбосе (Плутарх, «Пир семи мудрецов», 14), «Заговор гончара» и др.

Музыкальное сопровождение песни, а также и частое танцевальное сопровождение есть несомненный остаток древней нераздельности всех искусств. Гомер рассказывает о сольном пении в сопровождении кифары или форминги. Ахилл в упомянутой выше сцене «Илиады» аккомпанирует себе на кифаре; так поют знаменитые гомеровские певцы Демодок у Алкиноя и Фемий на Итаке, так поют Аполлон и музы (Ил., I, 603). Соединение голоса, лиры и танца наблюдается в хороводе виноградарей (см. выше, Ил., XVIII). Чистая музыка без всякого словесного сопровождения — явление не греческое, сведений о ней мы не встречаем ни у Гомера, ни у последующих писателей, ни у греческих теоретиков музыки. Гомер о ней говорит однажды (Ил., X, 13), только при описании троянского ночного лагеря под Ахейской стеной, т. е. он относит ее к негреческому обычаю.

¹ В дальнейшем «Илиада» и «Одиссея» цитируются в скобках сокращенно *Ил.* и *Од.* Римская цифра означает песнь, арабская — стихи поэм.

2. Эпическая поэзия. а) Героический древний эпос представлял собой огромное, безбрежное творчество греческого народа, где «Илиада» и «Одиссея» находились среди необозримого количества всякого рода других сказаний.

Во-первых, на многочисленные эпические сказания указывает уже само содержание гомеровских поэм. В «Илиаде» рассказ начинается с гнева Ахилла, т. е. здесь имеется в виду всего лишь только один эпизод из 10-го года Троянской войны, откуда вытекает, что должны были существовать какие-то сказания о предыдущих периодах этой войны и об ее подготовке, равно как и сказания об окончании войны и о взятии Трои.

Во-вторых, в «Илиаде» и «Одиссее» находятся и прямые указания на многочисленные эпические сказания (как, например, на сказания фиванского цикла с его героем Эдипом, этолийского цикла с героем Мелеагром, на мифы о Геракле, аргонавтах и т. д.).

В-третьих, для догомеровского героического эпоса очень важно было бы наметить хотя бы приблизительно те или другие этапы его исторической эволюции. Ввиду того что из догомеровского прошлого до нас не дошло ни одного цельного произведения и их приходится теоретически реконструировать на основании позднейших, иной раз весьма случайных фрагментов и свидетельств, наши представления об эволюции эпоса всегда будут в той или иной мере гипотетичными. По мнению некоторых современных ученых, все известные нам из поэм Гомера указания на эпические героические сказания восходят еще к микенской Греции, т. е. ко второй половине II тысячелетия до н. э., к эпохе, предшествующей Троянской войне.

Таким образом, между гомеровским героизмом, относящимся к первой трети I тысячелетия, и микенским героизмом середины II тысячелетия наблюдается непрерывная линия развития.

В-четвертых, если поставить вопрос об этой конкретной эволюции героического сказания, то мы едва ли ошибемся, если скажем, что это сказание коренится в культе героя, подобно тому как сам культ развивается из заупокойных плачей над мертвым, но еще не погребенным героем и во время его погребения. Культ героя вовсе не единственная и последняя причина возникновения героической песни, но как основа для героического эпоса он имеет безусловно огромное значение. Смерть героя всегда переживалась как событие большой важности; и погребение героя обставлялось всегда максимально торжественно. Наилучшим примером такого погребения является погребение Патрокла (Ил., XXIII), которое сопровождается грандиозными атлетическими состязаниями в честь героя. Но и мусические состязания при погребении героя, хоровые и сольные, отнюдь не редкость. Погребение большого героя и даже простого смертного обычно сопровождалось у всех народов плачами и причитаниями, которые исполнялись иной раз даже и профессиональными плакальщиками и плакальщицами. Наиболее ранний пример плачей в греческой литературе — плачи по Гектору в «Илиаде». Троянский герой Гектор (Ил., VII, 85—91) говорит о могильном холме героя и его воспевании в потомстве.

Естественно, что напряженный френетический, траурный момент

самого погребения в дальнейшем должен был ослабевать. В погребальных плачах по герою о его жизни рассказывались отдельные факты, и оплакивание его сопровождалось отрывочными предложениями, горестными восклицаниями и междометиями.

С течением времени эти плачи развивались в целые песни о жизни и подвигах героя, получали художественное завершение и в меру общественно-политической значимости героя даже становились традиционными.

Так, эпический поэт Гесиод рассказывал про себя, как он ездил в Халкиду на празднества в честь героя Амфиламанта, как он исполнял там в его честь гимн и как он получил за это первую награду («Труды и дни», 654 и след.). Известна хвалебная песня, которую сочинил Симонид Кеосский для празднества в честь фермопильских героев. Надгробные состязания исполнителей песен упоминаются также в связи с традиционным ритуалом по карийскому царю Мавсолу.

Постепенно песнь в честь героя получила свою самостоятельность. Уже не надо было обязательно на празднествах в честь героя исполнять подобного рода героические песни. Они исполнялись на пирах и собраниях обыкновенным рапсодом или поэтом, вроде гомеровских Демодока и Фемия. Эти «славы мужей» мог исполнять и даже непрофессионал, как, например, Ифигения на пирах своего отца Агамемнона, воспевая его подвиги (Эсхил, «Агамемнон», 242—246), или Ахилл (Ил., IX). «Слава мужей» является мечтой каждого героя, и ради нее он жертвует своей жизнью, причем к этой славе в потомстве причастны даже героические женщины вроде Пенелопы (Од., XXIV, 196—198). Однако эта первоначальная героическая надгробная песнь (эпитафий) в конце концов дошла до чисто увеселительного сколия на пирах. Снижению героического стиля способствовало и то, что воспевались не только положительные герои, певцов и слушателей стали интересовать герои отрицательные (например, Клитемнестра, о дурной славе которой в песнях прямо говорит «Одиссея», XXIV, 200—202), о злодеяниях которых также слагались легенды.

Таким образом, даже наши скудные сведения о догомеровском героическом эпосе дают возможность отчетливо проследить некоторые этапы его развития: 1) френетический эпитафий (надгробный плач) и даже агон (мусическое состязание на могиле); 2) «слава» героя, торжественно исполняемая на специально посвященном ему празднестве; 3) «слава» героя, торжественно исполняемая на пирах военной аристократии; 4) сниженный по стилю энкомий героям и в гражданской или домашней жизни; 5) сколий тем или другим выдающимся личностям, но уже не древним героям, а как простое увеселение на пирах.

Подобную же эволюцию можно проследить в эпосе о богах. Только здесь процесс его развития начинается не с культа умершего героя, а с жертвоприношения тому или иному божеству, сопровождаемого словесными высказываниями, достаточно лаконичными. Так, жертва Дионису сопровождалась экстатическим выкрикиванием одного из его имен — «Дифирамб». В дальнейшем, с ослаблением чисто культовой стороны, выделялась сторона словесная, расцвеченная более длинными рассказами о деяниях того или иного божества. История зародивше-

гося таким образом эпоса о данном божестве совпадала с намеченной эволюцией героического эпоса. Так, «Гомеровские гимны» (первые пять гимнов), представляющие развитый эпос о богах, ничем не отличаются от гомеровского эпоса о героях. От первоначальной жертвенной, молитвенной, просительной или благодарственной основы эпоса о богах тут ничего не осталось, кроме отдельных кратких выражений.

б) Н е г е р о и ч е с к и й э п о с по времени возникновения старше, чем героический. Что касается сказок, разного рода притч, басен, поучений, то они первоначально были не только стихотворными, но, вероятно, чисто прозаическими или смешанными по стилю. Проследить этапы их развития очень трудно, несмотря на огромную распространенность этого жанра у греков. Так, одна из самых ранних притч о соловье и ястребе встречается в поэме Гесиода «Труды и дни» (202—212). С именем же полубогославного Эзопа связывали в дальнейшем развитие басни.

3. Певцы и поэты догомеровского времени. Имена поэтов догомеровской поэзии большей частью вымышленные и ни в каком случае не должны пониматься буквально. Народная традиция никогда не забывала эти имена и расцветивала своей фантазией предания об их жизни и творчестве.

а) Среди наиболее знаменитых певцов известен О р ф е й. Это имя античного певца, героя, мага и жреца, получило особую популярность в VI в. до н. э., когда был широко распространен культ Диониса, оказавший огромное демократическое влияние на умы, на государственность Атики эпохи Писистрата, на философию. Считалось, что Орфей был на 10 поколений старше Гомера. Этим объясняется многое в мифологии Орфея. Родился он в Фессалийской Пиерии, под Олимпом, где царствовали сами музы, или, по другому варианту, во Фракии, где его родителями были муза Каллиопа и фракийский царь Загр. Орфей — необыкновенный певец и игрок на лире. От его пения и музыки приходят в движение деревья и скалы, укрощаются дикие звери, а песни его слушает сам неприступный Аид. После гибели Орфея тело его было похоронено музами, а его лира и голова по морю приплыли к берегам реки Мелета около Смирны, где Гомер, по преданию, сочинял свои поэмы.

Легенда об Орфее и мифы о нем развивались на основе использования различных мифологических мотивов (мотив волшебного действия музыки Орфея заимствуется из старофиванских мифов об Амфионе, нисхождение в Аид — из подвигов Геракла, растерзание Орфея вакханками — из мифов о Дионисе Загрее, растерзанном титанами). С другой стороны, миф об Орфее вкрапливается теперь в старые мифы, как, например, в миф об аргонавтах: вождь аргонавтов Язон приглашает этого фракийского певца в далекое путешествие, и тот побеждает своим пением сирен, усмиряет бури и помогает гребцам (Пиндар, Аполлоний Родосский).

Орфею в то время приписывали много литературных произведений: большую теогоническую поэму в 24 песнях, дошедшую до нас во фрагментах, многочисленные отрывки гимнического, пророческого, полумифологического, полумифологического содержания, отдельный

сборник под названием «Орфические гимны», в который вошли гимны, начиная с VI — V вв. до н. э. и кончая первыми веками н. э.

Тенденция поставить Орфея выше Гомера в поэтическом и музыкальном отношении проявилась в том, что ему приписывалось открытие гекзаметра, изобретение лиры или получение ее от Аполлона или Гермеса.

б) Другие певцы. Учителем или учеником Орфея считался Мусей (Мусей — от слова «муза»), которому приписывается перенесение орфического учения из Пиерии в Среднюю Грецию, на Геликон и в Аттику. Ему тоже приписывались теогония, разного рода гимны и изречения.

Некоторые античные авторы (Павсаний) единственным подлинным произведением Мусея считали гимн богине Деметре. Сыну Мусея Эвмолпу («эвмолп» — прекраснопоющий) приписывалось распространение сочинений своего отца, основная роль в Элевсинских мистериях. Гимнического поэта Памфа («памф» — всесветлый) Павсаний тоже относит к догомеровскому времени. Все это более поздние мусические персонификации некогда бывших полупоэтических поэтов.

Наряду с Орфеем был известен певец Филаммон, участник похода аргонавтов, почитаемый в дельфийской религии Аполлона. Говорили также, что он первый создал хоры девушек.

Филаммон — сын Аполлона и нимфы. Сыном Филаммона был не менее знаменитый Фамирин, победитель в гимнических состязаниях в Дельфах, возгордившийся своим искусством так, что хотел состязаться с самими музами, за что и был ими ослеплен (Ил., II, 594 и сл.).

На Делосе жила легенда о певце Олене из Ликийи, это, несомненно, указывает на связь Олена с Ликийским Аполлоном. Геродот (IV, 35)¹ приписывал ему древние делосские гимны. Есть сведения о том, что Олен впервые стал писать гекзаметром (Павсаний, X, 5, 7).

Стремление противопоставить Гомеру других, более древних и более мудрых певцов привело к появлению имени Лина, которое есть не что иное, как персонификация печальной и жалобной песни, связанной, вероятно, с жизнью умирающей и воскресающей природы. У Гомера (Ил., XVIII, 570) *лин* — песня, которая поется при сборе винограда; у Гесиода (фр. 192)² — это певец, которого родила муза Урания. В Аргосе его считали сыном Аполлона и царской дочери, брошенным своей матерью, воспитанным пастухом и потом погибшим. В его честь там совершалось празднество и пелись печальные песни. По другим сведениям, Лин — сын Аполлона и Урании, который вступил в состязание с Аполлоном и был убит им.

Лина считали также учителем Фамирин, Орфея и Геракла, поэтом и мудрецом, превосходящим самого Гомера и по старшинству, и по искусству.

¹ При цитировании античных прозаиков римская цифра указывает на нумерацию книги, арабская — на главы и параграфы и, если необходимо, — на строки.

² Фр. — сокращенное обозначение фрагмента.

III. ГОМЕРОВСКИЙ ЭПОС

Поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея» были созданы в первой трети I тысячелетия до н. э. в той области древней Греции, которая носила название Ионии. Составителей этих поэм было, вероятно, очень много, но художественное единство поэм предполагает какого-то неизвестного нам единоличного автора, оставшегося в памяти всей античности и всей последующей культуры под именем слепого и мудрого певца Гомера.

1. Сюжет. «Илиада» и «Одиссея» передают только отдельные моменты троянской мифологии. Поэтому необходимо, насколько возможно, ознакомиться с троянской мифологией в целом, чтобы яснее и отчетливее выделить в ней сюжет «Илиады» и «Одиссеи».

а) С о б ы т и я д о «И л и а д ы». В троянской мифологии «Илиаде» предшествует огромное количество мифов, которые излагались в специальной поэме «Киприи» Стасина Кипрского, до нас не дошедшей. Из этих мифов мы узнаем, что причины Троянской войны связаны с космическими событиями. Троя находилась в северо-западном углу Малой Азии и была населена фригийским племенем. Война греков и троянцев, представляющая собой содержание троянской мифологии, якобы была предопределена свыше.

Рассказывали, что Земля, обремененная огромным человеческим населением, обратилась к Зевсу с просьбой сократить человеческий род, и Зевс решил для этого начать войну между греками и троянцами. Земной причиной этой войны было похищение спартанской царицы Елены троянским царевичем Парисом. Однако и это похищение обосновывалось чисто мифологически. Один из греческих царей (в Фессалии), Пелей, женился на морской царевне Фетиде, дочери морского бога Нерея. (Это ведет нас в глубь веков, когда такого рода браки для первобытного сознания представлялись полной реальностью.) На свадьбе Пелея и Фетиды присутствовали все боги, кроме Эриды, богини раздора, замыслившей поэтому отомстить богам и бросившей богиням золотое яблоко с надписью «Красивейшей». Миф повествовал, что претендентами на обладание этим яблоком явились Гера (супруга Зевса), Афина Паллада (дочь Зевса, богиня войны и ремесел) и Афродита (тоже дочь Зевса, богиня любви и красоты). И когда спор этих трех богинь дошел до Зевса, тот приказал разрешить этот спор Парису, сыну троянского царя Приама.

Эти мифологические мотивы весьма позднего происхождения. Все три богини имели долгую мифологическую историю и представлялись в древности суровыми существами. Явно, что вышеприведенные мифологические мотивы могли иметь место только ближе к концу общинно-родовой формации, когда возникла и укрепилась родовая знать. О еще более позднем происхождении данного мифа говорит образ Париса. Оказывается, человек уже считает себя настолько сильным и мудрым, он настолько далеко ушел от первобытной беспомощности и от страха перед демоническими существами, что может даже творить суд над богами.

Дальнейшее развитие мифа только углубляет этот мотив относи-

тельного бесстрашия человека перед богами и демонами: Парис присуждает яблоко Афродите, и та помогает ему похитить спартанскую царицу Елену. Миф подчеркивает, что Парис был самым красивым мужчиной в Азии, а Елена — самой красивой женщиной в Европе.

Эти мифы, несомненно, отражают собой давнишние столкновения европейских греков, искавших для себя обогащения путем войны с населением Малой Азии, имевшим к тому времени высокую материальную культуру. Миф разукрашивает безотрадную историю старинных войн и идеализирует прошлое; понимание этого в дальнейшем нам весьма пригодится при анализе творчества Гомера в целом.

Похищение Елены повергает в большую тоску ее мужа Менелая. Но тут выступает на сцену брат Менелая, Агамемнон, одно

из главных действующих лиц «Илиады», царь соседнего со Спартой Аргоса. По его совету созываются со всей Греции самые знаменитые цари и герои со своими дружинами. Они решают отплыть к тому берегу Малой Азии, недалеко от которого находилась Троя, напасть на троянцев и возвратить похищенную Елену. Среди призванных царей и героев особенным влиянием пользовались хитроумный Одиссей, царь острова Итаки, и молодой Ахилл, сын Пелея и Фетиды. Огромный греческий флот высаживает войско в нескольких километрах от Трои.

Греки устраивают здесь свой лагерь и нападают на Трою и на живущих поблизости ее союзников. В течение девяти лет война ведется без заметного перевеса той или другой стороны.

б) С о б ы т и я «И л и а д ы». «Илиада» охватывает события десятого года войны, незадолго до падения Трои. Но само падение Трои в «Илиаде» не изображается. События в ней занимают всего 51 день. Однако поэма дает максимально насыщенное изображение военной жизни. По событиям этих дней (а их очень много, поэма ими перегружена) можно составить яркое представление о тогдашней войне вообще.

Наметим основную линию рассказа. Она занимает песни I, XI, XVI—XXII (всего песен в «Илиаде» и «Одиссее» по 24). Это повествование о гневе Ахилла и о последствиях этого гнева. Ахилл, один из виднейших вождей греческого воинства под Троей, гневается на выбранного командующим Агамемнона за то, что тот отобрал у него



Рис. 5. Арес отдыхающий. Школа Лисиппа. Конец IV в. до н. э.

пленницу Брисеиду. А отобрал эту пленницу Агамемнон потому, что по велению Аполлона он должен был свою пленницу Хрисеиду возвратить ее отцу, Хрису, жрецу Аполлона под Троей. В I песни изображается перебранка Ахилла с Агамемноном, уход Ахилла с поля сражения, обращение его с жалобами на обиду к матери Фетиде, которая и получает от Зевса обещание покарать за это греков. Зевс не исполняет своего обещания вплоть до XI песни, и основная линия повествования в «Илиаде» восстанавливается только в ней, где рассказано, что греки несут серьезные поражения от троянцев. Но в следующих песнях (XII — XV) тоже нет развития действия. Главная линия повествования возобновляется только в песни XVI, где на помощь теснимым грекам выступает любимейший друг Ахилла, Патрокл. Он выступает с разрешения Ахилла и гибнет от руки виднейшего троянского героя Гектора, сына Приама. Это заставляет Ахилла вновь вернуться к боям. В XVIII песни рассказывается, как бог кузнечного дела Гефест готовит Ахиллу новое оружие, а в XIX песни — о примирении Ахилла с Агамемноном. В XX песни читаем о возобновлении боев, в которых теперь участвуют уже и сами боги, и в песни XXII — о смерти Гектора от руки Ахилла. Такова основная линия повествования в «Илиаде».

Вокруг нее разворачивается огромное количество сцен, несколько не развивающих действие, но чрезвычайно обогащающих его многочисленными картинами войны. Так, песни II—VII рисуют ряд поединков, а песни XII—XV — просто войну с переменным успехом для греков и троянцев. Песнь VIII говорит о некоторых военных неудачах греков, в результате чего Агамемнон (IX) шлет к Ахиллу послов с предложением мириться, на что тот отвечает резким отказом. Песни XXIII — XXIV повествуют о похоронах погибших героев — Патрокла и Гектора. Наконец, песнь X уже в древности считалась позднейшей вставкой в «Илиаду». Она изображает ночную вылазку греческих и троянских героев на Троянскую равнину для разведки.

Таким образом, и читая и анализируя песни «Илиады», полезно исходить из такого разделения поэмы: сперва I, XI, XVI — XXII песни, потом II — VII, XII — XV и, наконец, VIII — IX, XXIII—XXIV и X.

в) С о б ы т и я п о с л е «И л и а д ы». Эти события подробнейшим образом рассказывались в других поэмах, посвященных троянской мифологии. Существовали целые поэмы, до нас не дошедшие, которые представляли собой продолжение «Илиады». Таковы поэмы «Эфиопида», «Малая Илиада», «Падение Трои», «Возвращения».

В этих поэмах изображался поединок Ахилла с амазонкой Пентесилеей, союзницей троянцев, пришедшей к ним на помощь после смерти Гектора. Поединок кончался гибелью Пентесилеи. Сам Ахилл погибал от стрелы Париса, которую направил Аполлон. Рассказывалось, что по предложению Одиссея греки соорудили огромного деревянного коня, внутри которого разместился греческий воинский отряд. Остальные же греки сели на корабли и, сделав вид, что отплывают домой, спрятались за ближайший остров. Оставленный на берегу около деревянного коня грек объяснил троянцам мнимую причину сооружения коня — это якобы дар Афине Палладе. Деревянного коня троянцы

водворили в Трои, а ночью из него вышли засевшие там греки, открыли ворота и сожгли город. Много существовало разного рода эпических повествований и о возвращении греческих вождей из-под Трои. О возвращении же из-под Трои Одиссея повествовала поэма, названная его именем и сохранившаяся до нас.

г) С о б ы т и я «Одиссеи». События в этой поэме изображаются не так разбросанно, как в «Илиаде», но все же и она не лишена трудностей при ознакомлении с ходом описываемого в ней действия.

Всякий читатель ожидал бы, что странствования Одиссея будут изображаться последовательно, одно за другим. Возвращение Одиссея домой занимает 10 лет и, полное всяческих приключений, создает большую нагроможденность событий. На самом же деле первые три года плавания Одиссея изображаются не в первых песнях поэмы, но в песнях IX—XII. И даны они в виде рассказа Одиссея на пиру у одного царя, к которому его случайно забросила буря. Тут мы узнаем, что Одиссей много раз попадал то к людям добрым, то к разбойникам, то в подземное царство.

В центре IX песни — знаменитый эпизод с одноглазым людоедом (циклопом) Полифемом. Этот Полифем запер Одиссея и его спутников в пещеру, откуда они выбрались с большим трудом. Одиссей, опивши Полифема вином, сумел выколоть у него единственный глаз.

В X песне Одиссей попадает к волшебнице Кирке, а Кирка направляет его в подземный мир за пророчеством о его будущем. Песнь XI — изображение этого подземного мира. В XII песне, после ряда страшных приключений, Одиссей попадает на остров нимфы Калипсо, которая удерживает его у себя в течение семи лет.

Начало «Одиссеи» как раз и относится к концу пребывания Одиссея у Калипсо. Здесь сообщается о решении богов возвратить Одиссея на родину и о поисках Одиссея его сыном Телемахом. Эти поиски описываются в I—IV песнях поэмы. Песни V—VIII изображают пребывание Одиссея, после отплытия от нимфы Калипсо и страшной бури на море, среди добродушного народа феаков, у их доброго царя Алкиноя. Там Одиссей рассказывает о своих странствиях (песни IX—XII).

Начиная с XIII песни и до конца поэмы дается последовательное и ясное изображение событий. Сначала феаки доставляют Одиссея на его родной остров Итаку, где он поселяется у своего свинопаса Евмея, так как его собственный дом осаждают местные царьки, уже много лет претендующие на руку Пенелопы, его жены, самоотверженно охраняющей сокровища Одиссея и путем разных хитростей оттягивающей свой брак с этими женихами. В песнях XVII—XX Одиссей под видом нищего проникает из хижины Евмея в свой дом для разведки всего, что в нем совершается, а в песнях XXI—XXIV при помощи верных слуг он перебивает всех женихов во дворце, вешает неверных служанок, встречается с Пенелопой, ожидавшей его 20 лет, и еще усмиряет восстание против него на Итаке. В доме Одиссея водворяется счастье, прерванное десятилетней войной и его десятилетними приключениями.

2. Социально-историческая основа. Гомеровский эпос содержит явные указания на общинно-родовую организацию общества. Однако тот социально-исторический период, который изображен в гомеровских

поэмах, далек от наивного и примитивного общинно-родового коллективизма, он отличается всеми признаками весьма развитой частной собственности и частной инициативы в рамках родовых организаций.

Мы читаем, например: «Один человек получает удовлетворение в одних делах, а другой — в других» (Од., XIV, 228). В эпосе есть сведения о существовании умелых мастеров, о гадалах, врачах, плотниках и певцах (Од., XVII, 382—385). По этим текстам уже можно судить о значительном разделении труда.

а) **С о с л о в и я.** Гомеровское общество разделено на сословия, поскольку сословие есть не что иное, как общность людей, объединенных по тому или иному общественному, профессиональному признаку на основе либо юридических узаконений, либо обычного права. Энгельс так и пишет: «Греция уже в героический период вступает в историю расчлененной на сословия...»¹.

У Гомера мы находим постоянную генеалогию героев, происходящих от Зевса, и звание к родовой чести (например, обращение Одиссея к Телемаху в Од., XXIV, 504—526). Вождь окружается у Гомера обычно своей дружиной, которая относится к нему с благоговением. Власть вождя связана с крупным землевладением (например, рассказ Одиссея под видом странника о его богатствах на Крите, Од., XIV, 208 и след.). Частые войны и всякого рода предпринимательства тоже вели к обогащению наиболее имущей части родовой общины. У Гомера мы находим описание великолепных вещей и дворцов. Его герои умеют прекрасно говорить. Они похваляются богатством, железом и медью, золотом и серебром, любят обильные пиршества.

Таким образом, в родовой общине выдвигались отдельные богатые собственники и вожди, которые мало-помалу уже освобождались от традиций родовых отношений и даже противопоставляли себя им.

б) **Т о р г о в л я, ремесло и земельная собственность.** Старинная родова община, основанная на натуральном хозяйстве, конечно, не торговала, а обмен был настолько примитивен, что не играл ведущей экономической роли. В поэмах Гомера же намечается совершенно другая ситуация.

Здесь весьма часто делают взаимные богатые дары, которые иной раз приближаются к тому, что в экономике носит название обмена. Настоящая торговля упоминается в эпосе крайне редко. Однако она уже существует.

С торговлей развиваются и ремесла. Ремесленников в поэмах Гомера очень много: кузнецы, плотники, кожевники, горшечники, ткачи, золотых и серебряных дел мастера, а также прорицатели, певцы, лекари и глашатаи. Уровень ремесла здесь чрезвычайно высок. Как мы увидим ниже, поэтическое изложение буквально пересыпано упоминаниями разного рода добротных изделий, художественно обработанного оружия, одежды, украшений и домашней утвари.

Гомеровский демос уже начинает разоряться и отчуждаться от родных мест. Еще более бесправны переселенцы-метанасты (Од.,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 181.

XVIII, 357—375) и батраки-феты, поденщики, часто попадавшие в полную кабалу к хозяину.

В эпосе Гомера мы встречаем прослойку нищих, которая уже совсем немыслима в родовой общине, где все являются своими и родными. Об их жалком, ничтожном и унижительном положении можно судить по Иру, который стоял на пороге перед пирующими женихами и выпрашивал себе подавания и с которым Одиссей, тоже в виде подобного нищего, затеял драку (Од., XVIII, 1—110).

в) Рабы. Гомер говорит также о рабах, правда, пока еще исполняющих работу пастухов и домашних слуг. Есть также особые рабы, как свинопас Евмей, владеющий собственным рабом и собственным домом, и нянька Одиссея Эвриклея, которой подчинены все слуги. Как предвестие надвигающегося классового рабовладения можно рассматривать дикую расправу Одиссея с неверными рабами — особенно казнь козопаса Мелантия и повешение служанок (Од., XXII, 471—477). Гомер прекрасно понимает непродуктивность рабского труда (Од., XVII, 320—323). Здесь и далее Гомер в переводе В. В. Вересаева.)

Если власти хозяина раб над собою не чует,
Всякая вмиг у него пропадает охота трудиться.
Лишь половину цены оставляет широкоглядающий
Зевс человеку, который на рабские дни осужден им.

В «Илиаде» рабство носит еще патриархальный характер, в то время как в «Одиссее» отчуждение раба от господина безусловно растет. Число рабов-мужчин значительно уступает числу рабынь-женщин. Все ремесленники — свободные.

Труд раба и труд свободного в эпосе дифференцируется очень слабо. Из слов царевны Навсикаи (Од., VI, 58—65) видно, что она стирает на все свое семейство, причем не только на самого царя Алкиноя, но и на пятерых его сыновей с женами. В «Одиссее» подробно рассказывается об умелом изготовлении Одиссеем плота и супружеского ложа. Одиссей, кроме того, сам занимался пахотой, а его отец не хуже своих рабов трудится вместе с ними и в саду и в огороде. Другими словами, резкого разделения между зависимым и свободным трудом в поэмах Гомера не наблюдается.

3. Организация власти. а) Басилевсы. Гомеровские цари «басилевсы» не имеют ничего общего с неограниченной царской властью. Напоминание Одиссея об абсолютном единовластии (Ил., II, 203—206) есть редчайший пережиток бывшего владычества. Власть царя наследственна, но при условии выдающихся качеств претендента. Случаи выборности — редки, как это следует из речи Телемаха (Од., I, 394—396). Царь является только родовым старейшиной, жрецом и судьей, но весьма несамостоятельным. Власть его осуществляется главным образом на войне. Власть царя заметно демократизируется, на что указывает сильнейшая критика царских привилегий. Таков эпизод с приказом Агамемнона отправляться войскам на родину и резкое выступление Ферсита (Ил., II).

б) Буле. Совету старейшин (буле) принадлежат административно-судебные функции. Он осуществляет тесную связь с басилевса-

ми, часто подкрепляемую трапезой (Од., VIII, 95—99, Ил., IX, 67—76), что придает этим отношениям наивно-примитивный оттенок. Царское буле то полностью лишено самостоятельности, когда, например, Ахилл собирает агору без совета (Ил., I, 54), то действует активно и может быть враждебно настроено и резко разделиться на партии (Од., III, 137—150). Поведение Телемаха (Од., II, 11—14) свидетельствует о зарождении оппозиции совету.

в) А г о р а. В период расцвета родовой общины народное собрание (агора) было основной властью и силой во всей общине. В поэмах Гомера можно отметить его ослабление, его пассивность и неорганизованный характер (II, 94—101). Главное значение агоры — тоже на войне. Народное собрание у Гомера собирается редко и только в экстренных случаях. Например, оно, как и буле, не собиралось на Итаке 20 лет (Од., II, 25—34). С народным собранием, по старому обычаю, считаются, но об ораторах в нем не слышно, и никакого голосования оно не производит. Свое одобрение или неодобрение агора высказывает только общим шумом.

Верховная власть в изображении Гомера как бы соединяет басилевса, буле и агору. Здесь очевидно падение царской власти, зарождение аристократической республики и черт, которые станут характерными для будущего рабовладельческого государства.

Чтобы правильно представить социально-историческую основу гомеровских поэм, надо отказаться от абстрактных юридических норм, а исходить из жизненной гущи исторического процесса, который далек от твердых законодательных норм и основан больше на необязательном и расплывчатом обычном праве.

4. Прогрессивные тенденции у Гомера. а) Антивоенные и антиаристократические тенденции. В гомеровских поэмах как будто бы на первый план выдвигается героика аристократической знати, которую он тем не менее изображает критически. Гомер осуждает войну вообще. Именно эту беспощадную и стихийную войну олицетворяет собой фракийский бог Арес. В уста Зевса вложена замечательная отповедь Аресу, где война охарактеризована самыми бранными эпитетами (Ил., V, 888 и след.). Войну резко отвергает Нестор (IX, 63 и след.). Люди на войне открыто объявляются у Гомера бессмысленными пешками в руках богов (XVI, 688—691). Проскальзывает даже и осуждение самого похода на Троию не только Гектором (XV, 720), но и Ахиллом (IX, 327).

Война признается только при условии ее морального оправдания. И в этом смысле все симпатии Гомера на стороне Гектора, который сражается и погибает за свою родину. Гомер очень далек от идеализации абсолютного повелителя, характерного для древнеахейских времен с их «златообильными Микенами» и «крепкостенным Тиринфом». Он не прочь полюбоваться богатством и роскошью жизни царей, но фактически гомеровские цари ведут довольно демократический образ жизни. Если Ахилл критикует Агамемнона (I, 148—171), Диомед — того же Агамемнона (IX, 36—39), Агамемнон — Диомеда (IV, 371 и след.), Афина — Диомеда (V, 800—814) за личные недостатки, то Одиссей говорит (XIX, 182 и след.): «Унижения нет властелину с мужем

искать примирения, которого сам оскорбил он». Ему же принадлежит мысль, что благороден тот, кто отважен в бою (XI, 408—410). Таким образом, не будучи противником царской власти, Гомер мыслит ее только при условии большого военно-патриотического или морально-гуманистического содержания. Это соединение богатства, славы и роскоши царской жизни с высоким личным морально-правовым авторитетом, может быть, лучше всего изображено в «Одиссее» (XIX, 107—114 и след.).

б) **Гражданственность и чувство родины.** Гомер — выразитель идеи развитой и ревниво оберегаемой гражданственности. Полис ставится выше всего. Человек внеполисный, внесударственный, внегражданственный вызывает только сожаление и презрение. Не знающие законов гражданской жизни циклопы в «Одиссее» (IX, 112 и след.) сознательно изображены в гротескном виде. В «Одиссее» незнакомцу всегда задается вопрос:

«Где твой город (polis) и где твои родители?» А «дикие» всегда трактуются как лишённые морального сознания. Они не чувствуют потребности помогать страннику и не испытывают стыда перед богами, т. е. они лишены всего того, благодаря чему человек создает общественно-политическую жизнь. К этому нужно добавить еще и очень острое чувство родины, которым пронизаны обе поэмы. Идея возвращения героя на родину, любви к ней и к своим соотечественникам, несмотря на все катастрофы, преобразовала первоначальный сказочно-авантюрный сюжет «Одиссеи» и сделала ее произведением гуманизма и высокой морали. Одиссей отверг бессмертие, которое обещала ему нимфа Калипсо, ради возвращения на свой бедный скалистый остров (Од., VII, 255 и след.). Менелай, после нескольких лет тяжелых испытаний вернувшийся домой, не может без слез думать о своих товарищах — земляках, погибших вдали от родины. Для Гектора — высшее счастье сражаться и умереть за родину.

в) **Переход от мифологии к поэзии.** Вера в богов и демонов в эпосе Гомера совершенно реальна, но они изображены в такой форме, которая имеет мало общего с примитивными и грубыми народными верованиями. Гера, Кирка и Калипсо — это прекрасные женщины в роскошных туалетах, утопающие в наслаждениях и испытывающие тонкие переживания. Самое изображение свидания Зевса и Геры (Ил., XIV), по мнению многих исследователей, есть не что иное, как пародия на старый миф о священном браке Земли и Неба. Очень много пародийного и в знаменитой битве богов (Ил., XXI). Жрецы и пророки, правда, встречаются у Гомера, но едва ли они имеют какое-нибудь иное значение, кроме чисто сюжетного, т. е. кроме художественного использования. По поводу всяких чудесных явлений и знамений Гектор прямо говорит (Ил., XII, 243): «Знаменье лучшее всех — лишь одно: за отчизну сражаться». Здесь перед нами та художественная мифология и религия, которая никогда больше не проявилась в человечестве с такой силой и выразительностью. Поэтическое изображение Гомером богов и демонов соответствует его героическому стилю. Это совершенно такие же художественные персонажи, как и самые обыкновенные герои и люди. Когда Диомед (Ил., V) ранит Афродиту и Ареса,

то это ранение ничем не отличается от ранения и всякого смертного героя. Когда Афродита спасает своего любимца Париса (Ил., III), то ее помощь существенно тоже ничем не отличается от помощи самого обыкновенного боевого товарища. Гомеровские поэмы, таким образом, окончательно превращают эпос в чисто поэтическое создание. Именно поэтому они отличаются совершенно неповторимым и непревзойденным иронически-юмористическим изображением божественного и героического мира, характерным для восходящей цивилизации.

Гомеровские поэмы отличаются еще одной особенностью — крайним развитием эпического любования вещами, созданными руками искусных мастеров. Ни один эпос в мире не дал подобного любования в таких размерах, как «Илиада» и «Одиссея», где десятки стихов посвящаются тем или другим произведениям.

Герои и их подвиги изображаются часто ради чисто эстетических, а отнюдь не мифологических целей. В «Одиссее» (VIII, 577—580) говорится, что подвиги героев Троянской войны имеют смысл только в качестве предмета песен для последующих поколений. В этом плане надо рассматривать и изображения у Гомера певцов Демодока и Фемия, охваченных вдохновением муз и украшающих собою торжественный и праздничный быт новых героев периода цивилизации.

Наконец, эстетическая культура восходящего гуманизма сказалась у Гомера еще как склонность его к авантюрно-сказочным сюжетам, которые ближе к первобытной мифологии в своем непосредственном содержании. Эти сюжеты имеют откровенную целевую установку — услаждать, восхищать и забавлять досужего и эстетически прихотливого слушателя. Неувядаемые образцы авантюрно-сказочной мифологии Гомер дал в «Одиссее» (песни IX—XII). И хотя авантюрно-сказочный элемент издавна имел место в греческом эпосе, все же его высокое художественное развитие и его причудливое переплетение с героическим эпосом есть всецело достижение восходящего гуманизма.

Таким образом, антивоенные, антиаристократические, даже антимифологические и всякого рода светские тенденции и мотивы в поэмах Гомера совершенно очевидны. С ними мы постоянно встречаемся и при чтении самого Гомера, и при изучении научной литературы о нем.

г) И т о г. Идеология Гомера, уходя своими корнями в общинно-родовую формацию, отражает также и восходящую цивилизацию, восходящий гуманизм, включая критику разлагающейся родовой аристократии, скептическое отношение к богам и героям, вполне определенную антивоенную тенденцию и вообще гуманизм в морали, религии и эстетике. Не чужд Гомеру также и критический подход к новому, только что зарождающемуся рабовладельческому обществу.

Положение гомеровского эпоса, если можно так сказать, — между двумя социально-историческими формациями. Это сделало его идеологию очень глубокой и содержательной. Гомер, с одной стороны, еще живет в пределах общинно-родовой формации, живо ее чувствует, даже любит ее, но видит и ее язвы; с другой стороны — он начинает осознавать и недостатки наступающей новой формации. Это и поставило его как бы выше обеих формаций и обеспечило ему небывалый успех до последних дней античного мира.

5. Художественный стиль.

А. Основной принцип эпического стиля. Чтобы понять основной принцип эпического стиля, необходимо помнить, отражением каких социально-исторических эпох он является. Как мы знаем, это общинно-родовая формация, т. е. первобытный и нерасчлененный коллективизм. При таком доклассовом коллективизме нет места для развития отдельной личности. Вся жизнь отдельной личности, и внутренняя и внешняя, заполнена жизнью того коллектива, в котором она находится. Но тогда и всякое изображение жизни, которое создает отдельная личность, обязательно отличается одним неотъемлемым свойством, которое нужно назвать *приматом общего над индивидуальным*.

Но мы уже знаем, что гомеровские поэмы являются отнюдь не только порождением общинно-родового строя. Они получили свой окончательный вид в период далеко зашедшего его разложения и почти в самый канун рабовладельческого строя. Поэтому тот эпический художник, которого мы находим в поэмах, уже познал сложность и глубину индивидуальной жизни, не может быть абсолютно незаинтересованным и равнодушным летописцем жизни. У него начинают проявляться личные страсти, созревают политические оценки, возникает протест против разных сторон окружающей его социальной жизни. Поэтому и стиль гомеровского эпоса, так же как и его социально-историческая основа, и его идеология тоже полны бурлящих противоречий и очень далеки от того детского и примитивного восприятия жизни, которое раньше ему приписывалось различными исследователями с высот европейского культурного развития.

Б. Строгий (ранний) эпический стиль. Ранний эпический стиль можно назвать строгим в отличие от более позднего свободного, или смешанного, стиля.

Его основные черты можно было бы характеризовать следующим образом.

а) **Объективность.** Древний эпический стиль дает объективную картину мира и жизни, не входя глубоко в психологию действующих лиц и не гонясь за деталями и подробностями изображения. Для строгого эпического художника важно только то развитие действительности, которое совершается вне и независимо от его личного сознания, от его личных взглядов и оценок. Важно только то, что данное событие фактически происходило, все же остальное имеет для эпического художника только второстепенное значение.

Удивительным образом все изображаемое в эпосе трактуется как объективная реальность. Здесь нет ровно ничего фантастического, выдуманного или измышленного только из-за субъективной прихоти поэта. Даже все боги и демоны, все чудесное изображается у Гомера так, как будто бы оно вполне реально существовало. Невозмутимый повествовательный тон характерен у него для любых сказочных сюжетов. В строгом эпическом стиле нет выдумок и фантазий.

б) **Вещественное изображение жизни.** Вместо углубленной психологии и вместо показа собственного отношения к жизни эпический художник сосредоточивает внимание по преимуществу на внешней стороне изображаемых им событий. Отсюда его

постоянная любовь к зрительным, слуховым и моторным ощущениям, в результате чего о психологии героев часто приходится только догадываться, но зато внешняя сторона оказывается изображенной с наибольшей любовью.

Автор уже не скупится на всякие детали и даже любит ими, потому что они не могут заслонить для него объективного характера событий.

в) **Традиционность.** Объективный характер эпического изображения жизни сопровождается в строгом эпосе сознанием постоянства царящих в ней законов. Это и естественно для объективного подхода художника к действительности. Кто подходит к действительности объективно, тот не ограничивается одними ее случайными явлениями, но старается проникнуть в глубь этих явлений, чтобы узнать их закономерности.

Однако строгий эпический художник любит наблюдать постоянство жизненных явлений не только в настоящем, но и в прошлом, так что для него, собственно говоря, даже и не существует особенно глубокой разницы между настоящим и прошлым. Он изображает по преимуществу все постоянное, устойчивое, вековое, для всех очевидное и всеми признаваемое, всеми признававшееся раньше, старинное, дедовское и в настоящем для всех обязательное. Без этой принципиальной традиционности народный эпос теряет свой строгий народный стиль и перестает быть в собственном смысле эпическим.

г) **Монументальность.** Само собой разумеется, что все указанные выше особенности строгого эпического стиля не могут не делать его величавым, медлительным, лишенным суеты, важным, степенным. Широкий охват настоящего и прошлого делает эпическую поэзию возвышенной, торжественной, далекой от субъективной прихоти поэта, который считает себя незначительным и несущественным явлением в сравнении с величавым и общенародным прошлым. Эта нарочито выставляемая незначительность художника перед грандиозной широкой народной жизнью превращает его произведения в какой-то великий памятник прошлого, почему и всю эту особенность строгого эпического стиля нужно назвать монументальностью.

д) **Героизм.** Нетрудно показать, что особым стилем изображаются в эпосе и люди, если они понимаются как носители всех этих общих свойств эпоса. Человек оказывается героем потому, что он лишен мелких эгоистических черт, но всегда является и внутренне и внешне связанным с общенародной жизнью и общенародным делом. Он может быть победителем или побежденным, сильным или бессильным, он может любить или ненавидеть — словом, обладать разнообразными свойствами человеческой личности, но все это при одном условии: он должен быть обязательно по самому своему существу в единстве с общенародной и общеплеменной жизнью. Эпический герой вовсе не тот, кто лишен свойственной ему лично психологии. Но эта психология в основе своей должна быть у него общенародной. Это и делает его героем монументального эпоса.

е) **Уравновешенное спокойствие.** О спокойствии эпоса говорили всегда очень много, противопоставляя его лирической



Рис. 6. Ахилл перевязывает Патрокла. Роспись килика из Вульчи. Нач. V в. до н. э.

взволнованности. Однако из предложенной выше характеристики эпоса вытекает то, что эпическое спокойствие вовсе не есть отсутствие больших страстей, какое-то безразличное отношение к жизни. Эпическое спокойствие возникает в поэте, если он является строгим эпическим художником, мудро созерцающим жизнь после великих катастроф, после огромных всенародных событий самого широкого масштаба, после бесконечных лишений и величайших страданий, а также после величайших успехов и побед. Эта мудрость проистекает из того, что эпический художник знает о постоянстве законов природы и общества. Гибель отдельных индивидуумов уже его не волнует, так как он знает о вечном круговороте природы и о вечном возвращении жизни (Ил., VI, 145—149 — смена поколений, как смена листвы на деревьях). Созерцая мировые события в их вековом развитии, он получает от этого не только уравновешенное спокойствие, но и внутреннее утешение.

ж) И т о г. Подводя итог общим особенностям строгого эпического стиля, мы должны сказать, что его всегдашняя объективность отличается пластическим традиционным и монументальным героизмом, отражающим собой вечный круговорот и вечное возвращение общенародной или общеплеменной жизни.

В. Свободный, или смешанный (поздний), эпический стиль. Гомеровские поэмы отражают века народного развития и, в частности, не только общинно-родовую формацию, но и ее разложение и развитие частной собственности и частной инициативы. Строгий эпический стиль

художественных произведений уже не мог оставаться на ступени своей старинной суровости. Он уже начинал отражать индивидуальное развитие человека с новыми, гораздо более свободными чувствами и с помощью новых, гораздо более сложных поэтических приемов.

а) Эпические жанры, кроме героической поэмы. «Илиада» и «Одиссея» в основном являются героическими поэмами. Но эпосу Гомера свойственны и зачатки других эпических жанров, например сказки. Сказка ничем существенным не отличается от мифа по своему содержанию. Но миф верит в буквальную реальность изображаемых в нем лиц и событий, в то время как сказка относится к изображаемому уже достаточно скептически, рассматривая его как предмет забавного и занимательного рассказа. Особенно далеко в этом отношении ушла «Одиссея». В IV песни этой поэмы имеется, например, большой рассказ о превращении морского бога Протея в разных животных и о том, как Менелай поймал его в тот момент, когда Протей был человеком, и заставил рассказать будущее. В XII песни той же поэмы изображены сирены — полуптицы, полуженщины, завлекающие путников своим сладостным пением. Здесь же — рассказ о том, как Одиссей проскочил со своими спутниками между Сциллой, чудовищем с шестью головами и двенадцатью лапами, и Харибдой, водоворотом, который поглощал всех плывущих около него путников в морскую бездну.

В гомеровском эпосе есть и элементы романа. Они повествуют о бытовых явлениях, уже выходящих за пределы скромной и уравновешенной жизни общинно-родового строя (рассказ о розысках Телемахом своего отца в II—IV песнях «Одиссеи» содержит элементы романа приключенческого, а вся вторая часть той же поэмы, начиная с XIII песни, — элементы романа семейного).

б) Л и р и к а. Гомеровский эпос, несомненно, содержит и много лирических мест. Большим лиризмом проникнута в «Илиаде» (VI, 395—502) сцена прощания Гектора с его супругой Андромахой перед боем.

Страстная любовь к жизни, особенно в условиях безвыходного положения, пронизывает обе поэмы. Душа Патрокла расстается с телом, испытывая печальное чувство по поводу погибшей юности (Ил., XVI, 856 и след.), как и душа Гектора (Ил., XXII, 363). Гомер часто печалится о судьбе внезапно гибнущего героя на поле сражения, рисуя себе страдания родных этого героя, которые пока еще ничего не знают о его злой участи.

в) Д р а м а т и з м. У Гомера имеются элементы и трагедии и комедии со всеми свойственными им драматическими конфликтами.

Трагичны почти все основные герои обеих поэм. Трагичен Ахилл, обреченный на гибель в молодых годах, и он знает об этой своей обреченности. Трагична гибель Патрокла. Драматическое развитие трагедии Патрокла легко прослеживается в той части «Илиады», где изображаются события от посольства Агамемнона к Ахиллу до гибели Патрокла.

Драматичен и трагичен Гектор, причем и здесь нетрудно проследить назревание перипетий, предшествовавших гибели Гектора и последо-



Рис. 7. Дурис. Эос с телом Мемнона. Роспись килика. Ок. 490 г. до н. э.

вавших после нее. Несомненно, драматичен и Одиссей, который сотни раз смотрел смерти в глаза и всегда проявлял мужество. Трагична судьба и всех троянских вождей, гибель которых тоже predeterminedлена свыше.

Таким образом, если понимать под трагизмом катастрофическое развитие действия, вызываемое высшими силами, то поэмы Гомера насквозь трагичны, а если под драматизмом понимать конфликт дееспособных личностей, то трагизм у Гомера очень часто из эпического переходит в драматический.

г) Комизм, бурлеск, юмор, сатира, ирония, сентенциозность. Является огромной и далеко еще не решенной проблемой характеристика и даже простое перечисление всех художественных оттенков, которыми отличается гомеровский эпос. У Гомера, например, очень много комических мест, вроде драки Одиссея с нимфом Иром на пороге дворца, где пируют женихи (Од., XVII).

Этот комизм достигает степени бурлеска, когда возвышенное изображается в качестве низменного. Олимпийские сцены почти всегда даются Гомером в стиле бурлеска. Общеизвестный пример этого — I песнь «Илиады», где изображается супружеская ревность Геры. Зевс хочет побить свою супругу, а кривоногий уродец Гефест пытается рассмешить богов шутками.

Юмор, т. е. более глубокая степень комизма, тоже нередок у Гомера. Юмористично подана Афродита, когда она вступает в

сражение и получает ранение от смертного героя Диомеда, по поводу чего ее осыпают насмешками боги на Олимпе (Ил., V).

Иронические мотивы в поэмах Гомера очень заметны. Гомер относится к своим богам и героям часто весьма иронически. Но иронию можно понимать и более широко — как изображение чего-нибудь противоположного тому, что ожидалось или на что были надежды. В этом смысле почти все основные герои обеих поэм являются у Гомера предметом иронии. Агамемнон во II песни «Илиады» приказывает своему войску отправляться домой, а на самом деле войску этому опять приходится браться за оружие и воевать. Ахилл хочет причинить ущерб грекам за понесенные от них оскорбления, а гибнет его сердечный друг Патрокл. Тот же Ахилл уверен в своей победе над Троей, а на деле он сам гибнет (правда, за пределами «Илиады») еще до падения Трои. Гектор тоже уверен в своих победах над ахейскими героями (Ил., VIII, 536—541; XI, 286—290), но погибает от руки Ахилла.

Сатирический элемент тоже очень силен в обеих поэмах. Не только циклопы изображены как карикатура и сатира на людей, живущих без всяких законов (Од., IX); не только карикатурен Ферсит, изображенный уродом, как пародия на гражданина, солдата и аристократа (Ил., II). Сатирических черт много и в самом Агамемноне, который удивляет своей жадностью, деспотизмом, трусостью и многими другими пороками. Обе поэмы насыщены разного рода сентенциями, свидетельствующими о большом жизненном опыте Гомера и об умении кратко его излагать. Сентенции высказываются у Гомера и всеми богами, и всеми героями. Боги не раз говорят о плачевной судьбе смертных, обреченных на короткое и мучительное существование. Известно изречение Зевса (Ил., XVII, 446 и сл.):

Меж существами земными, которые дышат и ходят,
Истинно в целой вселенной несчастнее нет человека!

О неравенстве богов и людей говорит Аполлон (Ил., V, 441 и сл.) и о неизбежности смерти людей — Афина Паллада (Ил., XV, 140 и сл.). Но Гомеру свойственны все же несокрушимый оптимизм и жизнерадостность. Среди сентенций у Гомера можно найти и много вполне здравых и практических мыслей. Так, Одиссей, предлагая отдать дань погибшим, тут же в виде сентенции дает совет тем, кто остался целым, поесть перед сражением (Ил., XIX, 228—231). Практицизма и утилитаризма в гомеровских сентенциях очень много. Так, оказывается, что двоим идти легче, потому что они друг другу помогают, а одному — тяжелее (Ил., XX, 224—226). Когда надвигается ночь, то «хорошо покориться и ночи» (Ил., VII, 282), т. е. залечь спать. В самых ответственных местах своих речей часто пользуются сентенциями и Ахилл, и Патрокл, и Нестор, и Одиссей, и Гектор, и многие другие.

Г. *Единство художественного стиля Гомера.* Гомеровские поэмы при всем разнообразии их содержания поражают единством своего художественного стиля, лишенного, однако, эпически-монолитной строгости. Те места обеих поэм, в которых мы все еще находим строгость раннего эпического стиля, уже сами по себе заставляют нас ожидать при их чтении более живых и более свободных приемов творчества. Тра-

гизм, комизм, юмор, ирония все время свидетельствуют о происходящих сдвигах в этом эпическом стиле и говорят о наступлении небывалого раньше идеологического и стилистического свободомыслия.

Стиль переходной эпохи никогда не может быть монотонным. В нем обязательно должны чувствоваться рудименты старого стиля, но в то же время и зародыши будущего стилистического разнообразия.

Стилистические оттенки, сколько бы их ни было (а мы их указали далеко не все), включаются в тот эпический стиль Гомера, который представляет собой единое целое.

Д. Художественная действительность. Художественный стиль Гомера проявляется как в предметах эпического изображения (художественная действительность), так и в способах этого изображения (художественный язык). Рассмотрим и то и другое.

а) Вещи. Гомер пользуется всем мифологическим богатством прежнего мировоззрения, но в то же самое время относится к нему эстетически, любуясь им со всей остротой и любопытством нового мировоззрения. Почти все предметы и вещи получают у Гомера неизменные эпитеты «священный», «божественный» или просто «прекрасный», «сильный», «блестящий» и т. д. «Священными» являются у него города и вся домашняя утварь. «Божественна» та соль, которой посыпают кушанья, обязательно «прекрасны» сандалии у Афины Паллады. Гомер чрезвычайно любит блестящие предметы. Обычно все у него сверкает, лучится. Изысканная одежда не только у Геры, но и у Кирки. Подробно описывается оружие героев. Оно тоже обычно светится, ослепительно блестит, на нем много золота, серебра и драгоценных в те времена металлов. Особенно ярко изображены щит Ахилла (Ил., XVIII, 477—607) и вооружение Агамемнона (Ил., XI., 15—46). Описывается блеск и убранство дворцов Алкиноя и Менелая.

Однако не нужно себе представлять вещи, изображаемые у Гомера, обязательно роскошными. Гомеровские поэмы заканчивали свое оформление в века гораздо более скромной и бедной жизни, чем критомикенская культура, которая в них реставрировалась. Дворец Одиссея, несмотря на свое богатство, скромн. Отец Одиссея живет за городом довольно простой, если не прямо убогой жизнью.

б) Люди и их характеры. Подобным же образом рисуются Гомером и герои. Почти все они сильны, красивы, благородны; они тоже «божественные», «богоравные» или по крайней мере ведут свое происхождение от богов. Стандартным, однако, это изображение героев у Гомера никак нельзя назвать. Оно часто весьма далеко от эпического трафарета, отличается большой пестротой и предвещает уже сложность позднейшей литературы.

Ахилл — это грозный герой гомеровского эпоса, уверенный в себе, преданный родине и народу. Однако часто забывают, что он чрезвычайно гневлив и груб, что он из-за какой-то пленницы оставляет поле сражения и изменяет своим соотечественникам; он упрям и несговорчив, хотя послы (Ил., IX) всячески его уговаривают; к боям он возвращается лишь потому, что стремится отомстить за своего друга; он беспощаден к Гектору и проповедует право сильного зверя, отказывая ему в исполнении его предсмертной мольбы, и с бессмысленной жестокостью



Рис. 8. Так называемая маска Агамемнона из гробницы V могильного круга А в Микенах. Золото. XVI в. до н. э.

цов бесславно гибнет от руки собственной жены; но и ему не чужды нежные чувства.

Гектор — безупречный герой и защитник своей родины, идеальный вождь своего войска, свободный от мелких слабостей Ахилла и Агамемнона. Кроме того, он нежно любящий муж, сын и отец. Но и его не надо представлять слишком упрощенно и трафаретно. Он настойчив, часто принимает необдуманные решения, не всегда умен и сообразителен, а иной раз ведет себя наивно, по-детски. Это идеальная, но вполне живая фигура.

Одиссей всем известен своим умом, хитростью, дипломатичностью, ораторским искусством и умением выйти из любого тяжелого положения. К этому, однако, нужно прибавить два свойства, которые хотя обычно и упоминаются в характеристиках Одиссея, но заслуживают гораздо большего внимания. Прежде всего Одиссей очень предан интересам своей родины и не может о ней забыть в течение 20 лет. Нимфа Калипсо, сделавшая его своим мужем, предлагала ему роскошную жизнь и бессмертие, и все-таки он предпочел оставить ее и вернуться к себе на родину. Вторая черта, без которой Одиссей немислим, — это его невероятная и бесчеловечная жестокость. Он перебивает женихов, наполняя весь дворец трупами, и вместе со своим сыном вешает неверных служанок с каким-то патологическим хладнокровием. Если к этому прибавить еще его постоянную храбрость, отважность как в мелких, так и в больших делах, бесстрашие перед смертью, его

и надругательством волочит его труп вокруг Трои в течение девяти дней.

Но вместе с тем Ахилл умеет благородно и снисходительно относиться к побежденному врагу и даже питать к нему гуманные чувства (как это прекрасно рассказывает XXIV песнь: по просьбе Приама он прекращает надругательство над трупом Гектора и с почетом возвращает его отцу). Он искренне любит Брисеиду, Патрокла и, прежде всего, свою мать и своего отца. Ахилл знает предопределение судьбы о своей близкой гибели, и тем не менее он не страшится; образ его исполнен трагической скорби.

Другой главный герой «Илиады» — Агамемнон — тоже не так прост, как его обычно представляли. Он деспотичен и даже бесчеловечен, жаден и труслив, но он от души скорбит по поводу поражения своего войска, сам бросается в бой и получает ранение, а в конце кон-

неистошимую терпеливость и вечные страдания, то нужно признать, что и этот гомеровский характер бесконечно далек от какого-нибудь скучного однообразия и полон самых глубоких противоречий.

В науке уже давно установлена разница между непосредственным сюжетом гомеровских поэм и теми поэтическими и жизненными оценками этого сюжета, которые дает Гомер сам от себя.

Гомер очень часто прибегает к методу сравнения, желая пояснить менее понятное чем-нибудь более понятным. И оказывается, что более понятным является мирный труд земледельца, скотовода, ремесленника и обычная, чисто человеческая жизнь, с радостями и страданиями маленького человека, не имеющего ничего общего с теми колоссальными героическими фигурами, о которых говорит нам непосредственный сюжет гомеровских поэм, — жизнь без всякой войны и даже без мифологии. Ведь если поэт сравнивает что-нибудь с чем-нибудь, то, очевидно, предмет, привлекаемый для сравнения, для него более понятен и более убедителен. Установлено, что в гомеровских поэмах не мирный быт сравнивается с войной, а, наоборот, *военный быт поясняется картинами мирной жизни*, так как эта последняя и является для Гомера более понятной.

Особенно характерна в этом отношении «Илиада», в которой почти все картины из военной области сравниваются с мирным бытом. Военные сравнения здесь почти отсутствуют (они буквально единичны). Зато такая, например, военная картина, как выступление двух Аяксов, сравнивается не с чем иным, как с двумя быками, пашущими землю (Ил., XIII, 701—708). Враги выступают друг против друга, как жнецы сближаются с обоих концов поля (XI, 67—71). Сражение врагов — веянье бобов и гороха на току (XIII, 586—590). Погибший герой сравнивается с маслиной, выращенной заботливым хозяином и вырванной ветром (XVII, 53—58), и т. д.

Многие свои сравнения из области природы Гомер оживляет присутствием человека. Сияющие звезды наблюдает пастух (VIII, 559). Человек в ужасе смотрит на разбитый молнией дуб (XIV, 414—417). Пахарь ждет с надеждой северного ветра Борея (XXI, 346 и след.).

Гомер как бы живет заодно с героями своих сравнений. Он плачет от радости с детьми, у которых поправился от смертельной болезни отец (Од., V, 394—397). Он видит, как отец обнимает сына, вернувшегося домой через десять лет (XVI, 17—19). Он голодает вместе с дровосеком (Ил., XI, 86—89) и пахарем (Од., XIII, 31—34). Он радуется вместе с крестьянином урожаю оливы (Ил., XVII, 53—58). В сравнении Гомера мы находим сочувствие слабому, униженному и бесправному труженику: изображение усталого моряка, выбивающегося из сил (VII, 46) и уstraшенного бурей (XV, 624—628); лесоруба за едой (XI, 139—142); пахаря за плугом (Од., XVIII, 31—34) или жнецов (Ил., XI, 67—69); мать, что работой кормит детей (XII, 433—435); вдову, оплакивающую погибшего за родину мужа (Од., VIII, 523—530); старика, пережившего единственного сына (Ил., XXIII, 222 и сл.); изгнанника в поисках приюта (XXIV, 480—482).

Таким образом, интерес Гомера сосредоточен не только на его прославленных героях, но и на малых, незаметных тружениках, несущих

ших тяготы жизни. Это несомненное доказательство того, что окончательное формирование гомеровского эпоса относится уже ко времени восходящей греческой демократии и цивилизации.

Е. Боги и судьба. Наконец, объектом художественной действительности у Гомера являются боги и судьба. Боги то и дело вмешиваются в человеческую жизнь, и не только вмешиваются, но буквально подсказывают человеку все его решения и поступки, все его чувства и настроения. Троянец Пандар (Ил., IV) стреляет в греческий лагерь, вероломно нарушая только что заключенное перемирие; читатель обычно возмущается и осуждает Пандара. Но это случилось вследствие решения богов и прямого воздействия Афины Паллады на Пандара. Приам направляется в палатку Ахилла (Ил., XXIV), и между ними устанавливаются дружелюбные отношения; обычно забывают, что все это внушено Приаму и Ахиллу богами свыше. Если понимать сюжет Гомера буквально, то с полной достоверностью нужно будет сказать, что человек, безусловно, унижен у Гомера, что он превращен в бездушное орудие богов и что героями эпоса являются исключительно только боги. Однако едва ли Гомер понимал мифологию буквально. На самом деле гомеровские боги являются только обобщением человеческих чувств и настроений, человеческих поступков и воли и обобщением всей социально-исторической жизни человека. Если тот или иной поступок человека объясняется велением божества, то фактически это значит, что данный поступок совершен человеком в результате его собственного внутреннего решения, настолько глубокого, что даже сам человек переживает его как нечто заданное ему извне.

Герои у Гомера (Агамемнон, Ахилл, Менелай) нисколько не стесняются возражать богам и возражать довольно грубо; сами боги вовсе не отличаются высоким моральным поведением: им свойственны любые пороки, страсти и дурные поступки. Кое-где можно предполагать предопределение судьбы. Но так же часто человек поступает и «вопреки судьбе». Ведь сегодня предопределение судьбы одно, а завтра, возможно, оно будет другим. Так почему же герою не поступать вопреки известному ему на сегодня решению судьбы и не проявлять своей собственной воли?

Таким образом, и в вопросе о богах и судьбе гомеровские поэмы занимают переходную позицию между древним фатализмом и свободой человека позднейшего времени.

6. Поэтическая техника эпоса. Эпический стиль проявляется не только в изображении определенного рода художественной действительности, но и в способах этого изображения, т. е. в особой поэтической технике эпоса.

а) Основной характер поэтической техники эпоса. Художественный стиль гомеровского эпоса, во-первых, отличается большой строгостью, выработанностью и традиционностью. Тут совпадает архаизация и модернизация гомеровского эпоса. Архаизация имеется здесь потому, что Гомер склонен к восстановлению старых мифов еще крито-микенской культуры, со всей свойственной им древней строгостью поэтической формы. С этим связано также и то, что формирование гомеровских поэм происходило в условиях уже твердой

эпической традиции, доходившей до искусственности и формализма. С другой стороны, однако, в эти отстоявшиеся и исконные формы эпической поэзии Гомер вливает вполне новое содержание, наполняет их психологией и отражением восходящей греческой демократии, в результате чего древние мифы и строгие поэтические формы начинали звучать уже по-новому и архаизация эпоса начинала сливаться с его модернизацией в единое и нераздельное целое. Это обязательно нужно иметь в виду при оценке отдельных технических приемов эпоса.

б) П о в т о р е н и е. Одним из обычных эпических приемов Гомера является многократное повторение целых стихов или их частей (например, в «Одиссее»: «встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос»), рассчитанное на создание впечатления медлительности, важности, спокойствия и вечной повторяемости жизни. Вместе с тем исследователи уже не раз обнаруживали, что повторения у Гомера никогда не преследуют чисто механических целей, но всегда вносят в эпический рассказ что-нибудь новое и интересное.

в) Э п и т е т ы. Те же цели преследуются особым употреблением эпитетов (т. е. определений, указывающих на постоянное качество тех или иных лиц и предметов). Именно эти эпитеты неизменно прилагаются к соответствующим лицам, часто даже независимо от их уместности в данной ситуации. Таковы эпитеты: «быстроногий» — об Ахилле, «шлемоблещущий» — о Гекторе, «волоокая» — о Гере, «мноغوумный» — об Одиссее. Однако у Гомера имеется много текстов, где обычный стандарт имеет большую психологическую значимость или преследует определенные эстетические цели.

г) С р а в н е н и я. Особенно удивительны у Гомера своей многочисленностью, разнообразием и красотой сравнения. Предмет, выступающий в качестве сравнения — чаще всего огонь (особенно бушующий в горном лесу), поток, метель, молния, буйный ветер, животные, и среди них особенно лев, искусства прикладные и изящные, факты быденной жизни (трудовой, семейной) — рисуется гораздо подробнее, чем это требуется для пояснения. Встречаются несколько сравнений подряд (по 2—3), а иногда и целое скопление сравнений (по 5) (Ил., II, 455—476) греков, выступающих в блестящем вооружении, — с огнем, с птицами, листьями, мухами и козами. Прежде сравнения рассматривались в отрыве от содержания поэм, как вставные эпизоды или как прием, имеющий целью замедлить развитие действия или же несколько отвлечь слушателя от излагаемых трагических событий. Теперь можно считать установленным, что сравнения тесно связаны с развитием действия в поэмах. Так, если проследить последовательно сравнения в «Одиссее», то нетрудно заметить, что они постоянно подготавливают основное событие поэмы — картину избиения женихов.

д) Р е ч и. Наконец, из эпических приемов необходимо отметить частое введение речей. Речи эти обладают весьма примитивной аргументацией и наивным построением, непосредственно исходящим из души говорящего. Но зато они всегда медлительны, торжественны, наивно убедительны, обстоятельны; оратор становится на высокое место, прерывать оратора нельзя, и говорит он долго и довольно красиво. Из простых и непосредственных речей можно отметить речь

Ахилла к Калхасу (Ил., I), Одиссея к Ахиллу (Ил., IX), Андрوماхи к Гектору (Ил., VI). Даже когда герои бранятся, когда готовы вступить в бой, они все равно говорят обычно пространно, торжественно.

е) Я з ы к и м е т р и к а. Язык Гомера также представляет собой сплав устойчивой, вековой традиции с исключительной гибкостью и выразительностью. Традиционность и старинный стиль создавал для древнего грека еще и древнеионийский диалект с некоторой примесью эолийских форм, на котором слагались поэмы. Гомеровский язык отличается обилием гласных, отсутствием сложных в синтаксическом отношении фраз, заменой подчинения сочинением, что создавало большую певучесть и плавное течение речи.

Общему стилю, наконец, вполне соответствовала и метрика. Поэмы Гомера написаны гекзаметром, который отличался торжественностью, медлительностью и ласкал слух грека.

В науке установлено огромное значение гекзаметра для всей поэтической речи Гомера. Так как гекзаметр не декламировался, но произносился нараспев, речитативно, то он допускал в художественной речи многое такое, что в простой декламации исключается. *Гекзаметр*, или шестистопный дактиль, — единственный размер эпоса. Однако в греческом языке было много таких явлений, которые противоречили гекзаметру и не вмещались в его стопы. Гекзаметр, правда, был достаточно гибок, но все же языку приходилось во многом ему уступать. Так, например, каждый греческий слог в слове обладал определенной долготой или краткостью, и вот, ради соблюдения правильного гекзаметра, приходилось часто растягивать один слог в два слога, жертвовать строгостью морфологии и синтаксиса, вводить более редкие и менее понятные слова вместо обычных и понятных, пользоваться стандартными выражениями, но вполне соответствующими содержанию данного текста, но зато хорошо укладывающимися в стопы гекзаметра, и т. д. В результате получалась искусственная речь, весьма далекая от разговорной, но зато вполне соответствующая вековым традициям эпоса.

7. Гомеровское понимание красоты. Конец второго и первые два—четыре века первого тысячелетия до н. э. являются в Греции периодом эпического творчества. Следовательно, греческий эпос — а он зафиксирован для нас в поэмах Гомера «Илиада» и «Одиссея» — как раз и является тем самым, что можно назвать рождением античной эстетики.

Изучая архаическую эстетику Гомера, мы, прежде всего, сталкиваемся с фактами несомненного отождествления в эпосе искусства и жизни. То, что у Гомера красота божественна и священна, а главные художники — боги, — это уже одно делает искусство связанным с самим бытием, чрезвычайно близким ко всякому творчеству жизни, поскольку боги являются основными принципами и потенциями именно жизни и бытия.

Гомер, а за ним и вообще строгая классика, просто не различает искусства и жизни, не различает их в основном и в самом главном, не различает самой, так сказать, их субстанции, их сущности. Как жизнь есть творчество, так и искусство есть творчество; и это творчество — не идей, не форм, не чистых выразительных образов, а творчество

самой жизни, творчество вещей, тел, предметов, наконец, даже просто рождение детей. Недаром самое слово, выражающее у греков понятие искусства, *technē* имеет тот же корень, что и *tiētō* — «рождаю», так что «искусство» — по-гречески «порождение», или вещественное создание вещью из самой себя таких же, но уже новых вещей. Еще больше говорит о вещественном понимании искусства в античности латинское слово *ars*, связанное с корнем *ar*, наличным, например, в греческом глаголе *arariscō*, что значит «прилаживать», «сплачивать», «строить», так что *ars* значит «то, что прилаживается, строится».

Искусство, в понимании Гомера, не только не отличается от жизни, но оно не отличается и от природы. Космос со всей своей иерархией жизни от богов до материальных вещей — вот единственное, всерьез принимаемое и окончательное по своему совершенству произведение искусства у Гомера. Космос и вполне веществен, и вполне идеален, божествен. Он — искусство, и жизнь, и природа. Это — неизбежное следствие общей тенденции гомеровского художественного и притом эпического восприятия мира. Ведь эпический стиль возникает в результате примата общего над индивидуальным и внешнего над внутренним. Но самое общее для Гомера и наиболее внешнеобъективное — это космос. Космос определяется божествами сверху и демонами снизу и завершается человеком. Все отдельное и все единичное зависит от этого космоса и определяется его общей жизнью. Поэтому космос, сам будучи произведением искусства (как и природа одновременно), понимается эпически, и всякая зависимость от него всего отдельного и индивидуального есть зависимость эпическая.

Здесь мы находим, прежде всего, выделение из жизненного процесса и выдвигание на первый план чисто пластических сторон, и, что самое главное — пластика эта является не просто содержанием искусства или его формой (скульптура, как мы знаем, представлена у Гомера как раз меньше всего), но она всецело определяет, почему искусство неотличимо от ремесла.

Нетрудно увидеть в гомеровском отношении к искусству и тот мифологизм, который часто утверждается как основная особенность гомеровского стиля и мировоззрения. Гомеровский космос полон всякого рода божественных и демонических сил, и самое искусство в основе есть одна из функций все тех же богов (Аполлон, Гефест, Афина Паллада, музы). Боги не только являются космическими принципами, лежащими в основе космического целого, т. е. космоса как произведения искусства, но таковыми являются они и для человеческого творчества. Аполлон и музы вдохновляют певцов; и в творчестве гомеровского певца главную роль играет не сам певец, а именно боги, т. е. прежде всего Аполлон и музы.

Что такое, с точки зрения Гомера, не частично прекрасное (красивая женщина, вооружение героя, таз, чаша, похлебка из меда, лука и ячневой крупы), а красота вообще, сущность, принцип, самое понятие прекрасного?

По Гомеру, это есть боги. Каждый бог есть все — универсальное бытие, но воплощенное особенно, частным образом, т. е. это такая бесконечность знания, силы и жизни, которая дана индивидуально. В поэ-

зии Гомера боги не только выражают принцип прекрасного, но и необходимый здесь принцип эпического стиля с его приматом общего над индивидуальным.

Одиссей после того, как буря выкинула его на берег острова феаков, оказался весь в грязи и тине. Навсикая приказывает служанкам его омыть, натереть благовониями и одеть в прекрасные одежды. Из жалкого грязного бродяги Одиссей сразу превращается в красавца божественной неотразимости. А главное, как читаем у Гомера,

Сделала дочь Эгиоха Зевеса, Паллада Афина,
Выше его и полнее на вид, с головы же спустила
Кудри густые, цветам гиацинта подобные видом.
Как серебро позолотой блестящею кроет искусный
Мастер, который обучен Гефестом и девой Афиной
Всякому роду искусств и прелестные делает вещи, —
Прелестью так и Афина всего Одиссея покрыла,
В сторону он отошел и сел на песок перед морем,
Весь красотою светясь... (Од., VI, 229—237).

Можно себе представить, что богиня Афина облекла Одиссея красотою, как бы окутала его нежной дымкой, обволокла его каким-то небывалым сиянием. Красота мыслится здесь как некая легкая воздушная сущность, которой можно облечь и предметы и человека. Аналогичные стихи находим и в других местах «Одиссеи». Чтобы Одиссей внушал феакам страх и почтение, одерживая победы в состязаниях, Афина, как сказано у Гомера,

...излила
Невыразимую прелесть на плечи и голову гостя,
Сделала выше его и полнее на вид... (Од., VIII, 18—20).

Перед встречей с Пенелопой Афина снова одаряет красотой своего любимого героя:

Голову дева Афина великой красой озарила.
Сделала выше его и полней, с головы же густые
Кудри спустила, цветам гиацинта подобные видом.
...Засияли красой голова Одиссея и плечи (Од., XXIII, 156—162).

А вот как Афина преобразила Пенелопу накануне встречи ее с супругом:

...Излила на царицу богиня
Божеских много даров, чтобы пришли в изумленье ахейцы.
Сделала прежде всего лицо ей прекрасным, помазав
Той амвросийною мазью, какою себе Афродита
Мажет лицо, в хоровод прелестный харит отправляясь.
Сделала выше ее и полнее на вид, все же тело
Стало белей у нее полированной кости слоновой (Од., XVIII, 190—196).

Это облечение, обволакивание красотой пока еще внешнее. Но есть у эпического поэта свидетельства и внутреннего облечения красотой. Это, прежде всего, общеизвестное вдохновение гомеровских певцов и самого Гомера. Обращение к музе, ставшее в Новой Европе ходячим приемом, имело в гомеровскую эпоху весьма сложное содержание. Музы вкладывают в поэтов вдохновение так же, как боги облачают героев внешней красотой лица и стана.

Красота мыслится Гомером в виде тончайшей, прозрачной светонесущей материи (Од., VIII, 18—22, XXIII, 156—159), в виде какого-то льющегося, живого потока, понять и оценить который стремятся все античные теоретики. Эту красоту очень трудно выразить средствами современного отвлеченно-научного языка. Поэтому для характеристики этого античного феномена мы употребим сочетание слов, совершенно необычное на первый взгляд и даже вполне противоречивое. Красота есть некоторого рода текучая сущность (Од., XVIII, 190—196). Ее можно осязать как таковую, как будто бы это была физическая материя: глина, песок, металл, камень. Ее можно взять в руки, ею можно пользоваться в качестве косметического средства наподобие пудры, красящих веществ или ароматов. У Гомера нет мифа о том, как Зевс сошел на Данаю (мать героя Персея) золотым дождем. Но Гомер представляет себе красоту именно в виде какого-то золотого дождя.



Рис. 9. Бюст Одиссея. Римская копия II в. н. э. с оригинала родосской школы. I в. до н. э.

Мы привыкли различать вещь и значение — смысл, идею вещи. Но Гомер не различает этого в своей эстетике. Прекрасно у него то, что значит нечто, указывает на нечто; но это нечто есть оно же само. Красота значит именно то самое, что она есть. Потому-то в ней и нет разделения на сущность и явление. Она — абсолютное тождество одного или другого.

Гомеровское представление о красоте вполне исключает антитезу сущности и явления: то, что мы внешне видим в этом мире красоты, то и есть ее внутреннее; и видим мы внешне не что иное, как ее внутреннюю, сокровенную жизнь. Те струящиеся лучи и потоки красоты, которыми облекает Афина Паллада своих героев, есть, конечно, самое настоящее материальное и одновременно доведенное до идеала бытие.

Не поняв этого стихийного материализма гомеровской эстетики, невозможно понять и все прочие ее свойства: ее возвышенный, и в то же время наивный, а порою даже юмористический характер, антипсихологизм и пластику, традиционность и стандартность, надчеловеческое совершенство и полную телесность.

8. Гомеровский вопрос. Гомеровский вопрос — это вопрос об авторстве Гомера, о происхождении гомеровских поэм. Вопрос этот занимает ученых уже несколько столетий и очень труден для разрешения, а может быть, и совсем неразрешим.

а) Гомер в древности. Естественно прежде всего спро-

суть, что знали о Гомере сами греки. Имеются сведения о том, что в первой половине VI в. до н. э. афинский законодатель Солон постановил исполнять поэмы Гомера на празднике Панафиней в определенном порядке и что во второй половине того же века тиран Писистрат созвал комиссию из четырех человек для записи поэм Гомера. Следовательно, уже в VI в. до н. э. текст Гомера был вполне известен. Но что это был за текст и какие поэмы здесь нужно иметь в виду (Гомер считался автором многих произведений), неизвестно. В античной литературе имеется девять биографий Гомера. Но биографии эти наполнены сказочным и фантастическим материалом, на основании которого очень трудно делать какие-нибудь определенные научные выводы.

Относительно места рождения Гомера не было единого мнения, хотя подавляющее количество источников все же относит его к Ионии, причем города назывались самые разнообразные. О времени жизни Гомера тоже не существовало единого мнения. Разные греческие писатели относили его жизнь к столетиям, начиная от XII и кончая VI до н. э. Александрийские ученые IV — II вв. до н. э. сделали очень много для исправления и комментария «Илиады» и «Одиссеи». Но кто такой Гомер, где и когда он жил и что писал — об этом ничего не знали и они.

Общее и популярное мнение всей античности о Гомере сводилось к тому, что это был старый и слепой певец, который, вдохновляясь музой, вел страннический образ жизни и сам сочинил как две известные нам поэмы, так и много других поэм. Такой образ народного певца встречается почти у всех народов.

Но еще в древнейшие времена были известны и другие певцы, называвшиеся аздами, т. е. создателями песен («азд» значит «певец»), а также рапсодами («рапсод» значит «шиватель песен»), которые являлись целым сословием исполнителей эпических песен со своими строгими традициями и специальными приемами исполнения.

«Илиада» и «Одиссея» были самыми популярными произведениями в греческом народе и в греческой литературе и притом в течение всей античности.

б) Новое и новейшее время. До конца XVIII в. господствовало общее мнение о том, что Гомер — это единоличный автор «Илиады» и «Одиссеи», народный сказитель и исполнитель своих произведений. Только отдельные голоса раздавались в защиту того, что единоличный автор сам не мог создать и запомнить в условиях отсутствия письменности такие огромные произведения. В самом конце XVIII в. немецкий ученый Ф. А. Вольф, находясь под влиянием романтического понимания народности, доказывал чисто народное происхождение поэм Гомера, а самого Гомера считал одним из авторов, более или менее поработавшим над созданием обеих поэм.

После Вольфа в течение 150 лет выдвигалось множество разнообразных теорий по гомеровскому вопросу, из которых ни одна не получила общего признания.

Прежде всего, многие филологи продолжали стоять на точке зрения авторского единоличия поэм, понимая это единоличие в самом разнообразном смысле. Была так называемая «теория малых песен», раздроблявшая эпос Гомера на отдельные мало связанные между собой

песни, соединенные только впоследствии уже рукой какого-либо писателя или редактора. Роль этого писателя или редактора тоже понималась бесконечно разнообразно, начиная от механической склейки отдельных песен и кончая подведением отдельных песен под какую-нибудь собственную творческую концепцию.

Была так называемая «теория зерна», признававшая за Гомером создание только одной небольшой поэмы и приписывавшая развитие и окончание поэм целому ряду других авторов. Этим авторов иной раз насчитывали несколько десятков, базируясь на разного рода противоречиях в поэмах Гомера и считая, что противоречащие части поэм должны обязательно принадлежать разным авторам.

Не раз возобновлялась также теория абсолютного единоличия, которая приписывала создание обеих или по крайней мере одной поэмы только одному автору, подобно созданию такого же рода поэм в новое время.

Были многочисленны также и теории коллективного творчества. Коллектив этот тоже понимался весьма разнообразно. То говорили о народе в общем и неопределенном смысле слова, то об отдельных греческих племенах и их передвижении.

Можно сказать, что в течение 150 лет со времени Вольфа не был упущен ни один аспект в понимании авторского единоличия поэм Гомера и ни одна теория коллективного творчества. Теории эти продолжают появляться до последнего времени; и уже раздавались голоса о бесплодности всех таких теорий и необходимости совсем отказаться от всякого гомеровского вопроса.

в) Наше современное отношение к гомеровскому вопросу. Считать всю эту филологическую работу по разрешению гомеровского вопроса бесплодной и бесполезной нет никаких оснований. Она дала возможность изучить с разных сторон каждое слово гомеровских поэм и накопила огромный научный материал, без которого понимание гомеровских поэм было бы в настоящее время наивным и примитивным. Тем не менее совершенно не правы те, которые считают, что возможно какое-то окончательное решение этого вопроса и что такой чрезмерно аналитический подход к тексту Гомера является единственно возможным подходом.

Думается, что подлинным и настоящим автором гомеровских поэм является *сам греческий народ* в своем вековом развитии.

Другой вопрос — это те периоды социального и художественного развития, которые отразились в поэмах Гомера. Как мы видели, художественный стиль Гомера никак нельзя понимать стабильно.

Нужно уметь определить, какой период социального развития греческого народа отразился в поэмах Гомера по преимуществу, какие можно здесь находить рудименты прежнего развития и какие зародыши будущего. Это и будет решением гомеровского вопроса.

Вопрос о том, созданы ли поэмы Гомера одним автором или многими, с какого стиха нужно считать авторство одного певца, с какого — другого, а также самое противопоставление индивидуального и народного творчества — все это либо вовсе не является для нас существенным, либо имеет второстепенное значение. С точки же зрения

буржуазного индивидуализма, конечно, важно исследовать, где в поэмах Гомера народное творчество и где единоличное.

Всякие подобного рода вопросы являются просто неправильно поставленными.

У Гомера народ и отдельный индивидуум предстают в нерасторжимом единстве. Авторов, возможно, было и много. Но если все они выражали собой общенародную жизнь, то их различие и противопоставление не может играть принципиальной роли. Нисколько не отрицая аналитических подходов к творчеству Гомера, мы должны выдвинуть на первый план народность гомеровских поэм, которая как раз и является основным ответом на гомеровский вопрос.

Такой подход к исследованию гомеровских поэм нельзя назвать ни теорией единоличия, ни теорией коллективности. Обе точки зрения являются подчиненными и второстепенными в сравнении с проблемой народности у Гомера.

9. Конец героического эпоса. а) Эпический цикл. Гомеровские поэмы не могли быть единственным памятником греческого героического эпоса. Были и многие другие поэмы, имевшие своим содержанием прочие мифы троянской мифологии. Существовали поэмы, относившиеся к мифологии Геракла, аргонавтов и других героев. Циклом, вообще говоря, назывался ряд поэм, последовательно развивавших тему той или иной группы мифологических сказаний, поэтому соответствующие поэмы и назывались циклическими, или киклическими. Эти поэмы позднего происхождения, и содержание их чрезвычайно подробное и сложное. Появились они, несомненно, в конце эпического развития, т. е. в VII — VI вв. до н. э. Впоследствии из них создавались хрестоматии для школьного обучения. Кроме «Илиады» и «Одиссеи», ни одна из этих поэм до нас не дошла, но из позднейших источников мы имеем о них достаточно определенное представление.

б) Гомеровские гимны. До нас дошел сборник гимнов под названием гомеровских, хотя к Гомеру он никакого отношения не имеет. В нем содержатся гимны, начиная с VI в. до н. э. и кончая гимнами византийских времен. Само понятие гимна относится скорее к лирической или лиро-эпической поэзии, чем к эпосу, так как это есть песнь богам или о богах. Однако лирическим является здесь только обращение к богам. На самом же деле гимны полны эпического содержания, особенно первые пять самых больших гимнов. Здесь мифы об Аполлоне, Гермесе, Афродите и Деметре. Своим содержанием, добродушным юмором и иронией, своей изощренной чувствительностью и склонностью к занимательному и увлекательному рассказу эти первые пять гимнов сборника указывают на их позднее происхождение.

в) Пародия. В связи с разложением общинно-родового строя и возникновением острых и глубоких личных настроений старый героический эпос перестает удовлетворять художественным вкусам и постепенно начинает приобретать до некоторой степени музейный интерес. Вместе с этим появляется и насмешливое отношение к старому, героическому эпосу и делаются попытки создать на него пародию.

До нас дошла пародийная поэма «Война мышей и лягушек». Ученые относят эту поэму к VI—V вв. до н. э., а некоторые даже и к гораздо более поздней эпохе. В ней рассказывается, как мышонок Крохоед, захотевший увидеть лягушачье царство, плывет на спине царя лягушек Толстоморда и как он тонет, когда Толстоморд ныряет в воду, спасаясь от появившейся выдры. Возникает по этому поводу война мышей и лягушек: изображаются бои, оружие и подвиги с обеих сторон, вмешательство богов, гром и молнии Зевса и полчища раков, выступающих по повелению Зевса против мышей и решающих наконец дело в пользу лягушек.

Была и еще пародия — поэма под названием «Маргит», до нас не дошедшая и с неизвестным в точности содержанием. Это была пародия на эпического героя, изображенного в виде дурачка Маргита, берущегося за множество дел, но делающего все плохо.

Были еще и так называемые «шутки», тоже пародийные поэмы, от которых сохранились только одни названия.

10. Гомер в последующей литературе. То, что Гомер отразил в своем творчестве черты двух общественно-исторических формаций, обеспечило ему небывалую популярность во все века древней истории. Произведения Гомера постоянно исполнялись на праздниках, они были первым предметом изучения в школах, и уже с Аристотеля (IV в. до н. э.) началось в Греции научное их изучение. Противники Гомера, осуждавшие его с моральной точки зрения (как, например, Ксенофан, VI, или Платон, V — IV вв. до н. э.), не причинили почти никакого ущерба его универсальной популярности. Когда прошли века наивной веры, Гомера стали толковать аллегорически, моралистически или богословски. Одна из самых больших и длительных философских школ древнего мира, так называемая неоплатоническая (III—VI вв. н. э.), никогда не расставалась с Гомером и всячески реабилитировала его в глазах моралистов, использовала для целей воспитания и для глубочайшего символического истолкования. Александрийские ученые (Зенодот, Аристофан, Аристарх) тщательнейшим образом проверяли гомеровский текст, издавали его и комментировали. Толкований Гомера набралось столько, что из них можно было бы составить целую библиотеку.

Нечего и говорить о том, что художественные приемы гомеровского эпоса всегда оставались в древнем мире идеалом и образцом для всякого эпического писателя, как бы он по своему настроению ни отличался от Гомера и каким бы ни был приверженцем тех школ и направлений, которые ушли от Гомера вперед на несколько столетий. Таков весь поздний эпос, начиная с Аполлония Родосского (III в. до н. э.) и кончая Нонном Панопольским (V в. н. э.). Рим несколько не отставал от греков в почитании и использовании Гомера.

Влиянием Гомера ознаменовано уже самое начало римской литературы (Ливий Андроник, Невий и Энний). Почитателем Гомера был Цицерон (I в. до н. э.), а относительно влияния Гомера на Вергилия (тот же век) написаны десятки больших и малых книг и статей. Даже в смутную эпоху Вергилия, когда литература уже далеко ушла от простоты, ясности и безусловной народности Гомера, Гомер все еще

оставался образцом для подражания, которое доходило до заимствования из него и эпитетов, и метафор, и отдельных выражений, и даже целых сцен.

В средние века Гомер успеха не имел и его забыли. У Данте (XIII в.) уже совсем иное отношение к Гомеру. У Данте он певец, «превысший из певцов всех стран», «осиянный величием» и «величайший поэт».

Нечего и говорить о том, насколько возродился интерес к Гомеру в эпоху Ренессанса. Здесь опять появились творцы эпоса, которые заимствовали у Гомера решительно все: и отдельные выражения, и отдельные образы, и сцены. Таков, например, «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо (XVI в.). В дальнейшем западная литература полна бесконечных споров о сравнительном значении Гомера и Вергилия. Гомер переводится на все языки, комментируется и становится предметом подражания в разных странах. Кажется, лучше всего о высоком значении Гомера рассуждал знаменитый французский теоретик классицизма Буало (XVII в.). В своем «Поэтическом искусстве» он писал (III, 295—308, перев. Э. Липецкой):

Должно быть, потому так любим мы Гомера,
Что пояс красоты ему дала Венера.
В его творениях сокрыт бесценный клад:
Они для всех веков как бы родник услад.
Он, словно чародей, все в перлы обращает,
И вечно радует, и вечно восхищает.
Одушевление в его стихах живет,
И мы не сыщем в них назойливых длиннот.
Хотя в сюжете нет докучного порядка,
Он развивается естественно и гладко,
Течет как чистая, спокойная река.
Все поражает в нем — и слово, и строка,
Любите искренне Гомера труд высокий,
И он вам преподаст бесценные уроки.

В XVIII в. — и чем дальше, тем больше — Гомер трактуется как символ всего греческого народа, а его поэмы начинают восприниматься как позднейшая композиция из отдельных былин или песен. Можно было бы привести длинный ряд имен крупных исследователей, вставших на этот путь. Все эти критики, кроме того, выдвигали на первый план безусловно народность Гомера, простоту и наивность его мировоззрения, безоблачный, детский характер его образов, его гениальность и неподражаемость. Это свидетельствовало уже о начале романтизма в литературе. Но Гомер пережил не только Возрождение, классицизм и романтизм. В период расцвета позитивной филологической науки, т. е. в середине XIX в., он подвергся всестороннему изучению и подвергается ему вплоть до настоящего времени с лингвистической, литературоведческой, социально-политической, этнографической и археологической точек зрения. В течение XIX—XX вв. появилось громадное количество изданий Гомера и комментариев к ним.

Византия тоже едва ли когда-нибудь забывала Гомера, насколько можно судить по комментариям к нему (Евстафий, XII в.) и его изложениям (стихотворным, как Цец, XII в., или прозаическим, как историк Иоанн Малала, VI в.).

В древнерусской литературе упоминания о Гомере начинаются еще с XII в. В XVII в. его знатоком оказывается Симеон Полоцкий, а в XVIII в. число поклонников и переводчиков Гомера растет во главе с такими писателями, как Кантемир, Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Херасков, Державин, Карамзин, Радищев и Крылов.

В русской литературе XIX в. не было почти ни одного писателя, который бы не вдохновлялся Гомером. Своими глубокими суждениями о Гомере известен Белинский, весьма выразительно писавший о гомеровской народности, героизме, поэтической сложности и детской простоте, о зарождении в его творчестве всех литературных жанров, о его мировой значимости.

Можно предполагать и непосредственное влияние Гомера на творчество Гоголя, на вдохновенную теорию эпоса, созданную им для прославления именно Гомера. Как представителя старинного патриархального общества Гомера рассматривал Чернышевский. Большой интерес к Гомеру проявляли Тургенев и Достоевский. Л. Толстой писал о Гомере, что это «вода из ключа, ломящего зубы, с блеском и солнцем и даже с соринками, от которых она еще чище и свежее» (письмо к А. Фету).

Переводы Гомера на русский язык появляются во второй половине XVIII в., а в 1829 г. выходит знаменитый перевод «Илиады» Гнедича. Гнедич создал неувядаемый памятник возвышенного и торжественного, но в то же время и жизнерадостного и поэтического понимания Гомера.

Несомненно, новым и весьма оригинальным истолкователем Гомера явился В. А. Жуковский в своем переводе «Одиссеи», который был напечатан в 1849 г. Крупнейший русский поэт видел в эпосе Гомера наивный и патриархальный мир, соответствующий по духу древнерусскому опозитированному прошлому в древнерусском духе.

Известный писатель В. В. Вересаев в своих переводах обеих гомеровских поэм (опубл. в 1949 и 1953 гг.) подчеркнул жизненность и суровую простоту их языка, далекого от высокой торжественности и напыщенности.

Советские ученые обращают особое внимание на демократизм гомеровского эпоса и его прогрессивные тенденции.

IV. ГЕСИОД

Родовая община быстро разлагалась. Росла частная инициатива. Выдвигались отдельные собственники, для которых родовые авторитеты уже не имели никакого значения. И если Гомер был кануном классового общества, то Гесиод отражает уже ориентацию человека в пределах классового общества. Мифология, достаточно расшатанная уже у Гомера, прямо превращалась либо в мораль (д и д а к т и ч е с с к и й э п о с), либо в предмет собирательства и каталогизации (г е н е а л о г и ч е с к и й э п о с).

1. Место дидактического эпоса. Известным нам представителем дидактического и генеалогического эпоса является писатель VIII — VII вв. до н. э. Гесиод.

Дидактизм его сочинений был вызван потребностями времени. Это время — конец всей эпической эпохи, когда героические идеалы иссякли в своей яркой непосредственности и превращались в поучение, наставление, мораль. Перед нами здесь не бесклассовое родовое общество, где люди живут в единстве родо-племенных отношений, но уже классовое общество людей, друг другу чужих и объединенных (или разъединенных) по признаку того или иного отношения к производству. Старые героические доклассовые идеалы общины и племени, так возвеличенные Гомером, меркнут, перестают волновать и объединять людей. Люди задумываются о своих идеалах, но, пока еще не созрели новые идеалы городского — чисто торгово-промышленного и денежного типа — и не умерли старые — домашне-родственные, сознание людей превращает эти последние в мораль, в систему поучений и наставлений. Сохраняется мнение, что зародившееся классовое противоречие можно потушить или ослабить учением о правде, справедливости или разного рода увещаниями. Таков именно Гесиод в своей поэме «Труды и дни».

Итак, прогрессирующее разложение и расслоение общины приводило к дифференциации чисто классовой, к противоречию имущего и неимущего населения. Гесиод является певцом населения, разорившегося, а не нажившегося от распада древней общины. В эту эпоху, когда денежное хозяйство проникало, «точно разъедающая кислота» (Энгельс Ф. «Происхождение семьи...», гл. V), в натуральное хозяйство, Гесиод оказался в лагере обиженных.

Отсюда то обилие мрачных красок, столь поражающее при переходе от гомеровской героики к нравоучениям Гесиода.

2. Биографические сведения. Родился Гесиод в Киме (Эолида), но его бедный отец переехал со своими двумя сыновьями, Гесиодом и Персом, во внутреннюю Грецию, в Беотию, где крестьянствовал в селении Аскра у подножия Геликона. Рассказывали о явлении Гесиоду геликонских муз, якобы призвавших его от пастушеской жизни к поэзии и к проповеди правды. С ранних лет Гесиод был хорошо знаком со всеми видами земледельческого труда. По смерти отца дети не поладили, и Перс через неправых судей оттягал у Гесиода принадлежавшую ему часть, хотя это ему впрок не пошло и он в дальнейшем разорился. Гесиод и писал свою поэму «Труды и дни» в наставление разорившемуся Персу.

3. Произведения Гесиода. а) «Труды и дни». Поэма эта — образец дидактического эпоса, развивает несколько тем. Первая тема (1—380) построена на проповеди правды, со вставкой эпизодов о Прометее и о пяти веках. Гесиод говорит об обязанности сильных уважать правду: тут — апофеоз труда и справедливости. Вторая, основная тема (380—764) посвящена полевым работам, земледельческим орудиям, скоту, одежде, пище и пр. В этих стихах говорится о счастливых и несчастных днях для работы (так, например, на 13-й день нельзя начинать сева, но для посадки растений этот день хорош). Вся поэма пересыпана разнообразными наставлениями, рисующими перед нами образ крестьянина, скопидома в душе, знающего, как и когда можно выгодно устроить свои хозяйственные дела, сметливого, дальновидно-

го, расчетливого, которого трудно провести. Начинает он с обзаведения домом, женой и коровой, любит он во всем «порядок и точность» (471); батраки и батрачки у него всегда бездетные, так как «прислуга с сосунком неудобна» (603); жену надо выбирать не сластену, работающую (695—705); надо трудиться, чтобы была хорошая репутация; и Гесиоду тоже хочется быть богатым, так как «взоры богатого смелы» (303—319). Словом, это типичный скопидом со своей моралью, возводимой обязательно к божественному авторитету, со своей, как мы теперь сказали бы, «мещанской» идеологией, не идущей дальше устроения ближайших хозяйственных дел, и со всем ассортиментом добродетелей, когда здоровая, работающая и расчетливая хозяйка в качестве жены уже бесконечно превосходит по своей ценности, честности и красоте всех эпических Пентесилей, Медей, Навсикай и Андромах. Гесиод очень консервативен и по своему умственному горизонту весьма узок. Это делает образ его мыслей в значительной мере патриархальным, неповоротливым и слишком расчетливым, практическим. Поэтому его классовый антагонизм с царями и судьями, «пожирателями даров», в сущности говоря, есть явление временное и в значительной мере для самого Гесиода случайное. На почве предпринимательской ему будет нетрудно договориться с аристократами, в особенности когда эти последние сами начнут втягиваться в растущую денежную и торгово-предпринимательскую культуру.

б) «Геогония». После пролога, посвященного музам, дан сухой и прозаический перечень сначала основных божеств, а потом браков богов со смертными женщинами. Вначале у Гесиода—Хаос, Земля (с Тартаром) и Эрос, потом — Уран-Небо, титаны, Зевс и олимпийцы, борьба с титанами и с Тифоном.

в) Д р у г и е п р о и з в е д е н и я. Не дошедший до нас «Каталог женщин» (перечисление возлюбленных у богов и их детей), или «Эюя» (Эюя — «иль такова» — первые слова каждого раздела). Четвертая часть «Каталога» содержит более обстоятельные рассказы. «Щ и т Г е р а к л а» — поэма в 480 стихах. В ней не рассказывается о всех подвигах Геракла, а изображается его поединок с чудовищем Кикном, сыном Ареса, причем на первом плане — длинное, тяжелое и напыщенное, с большими преувеличениями изображение щита Геракла, неудачное подражание XVIII песни «Илиады», где описывается щит Ахилла. Дошел до нас и ряд названий других произведений Гесиода («Меламподия», «Свадьба Фетиды и Пелея» и др.).

4. С т и л ь Г е с и о д а — противоположность роскоши, многословию и широте гомеровского стиля. Он поражает своей сухостью и краткостью. Часто изложение сводится к простому перечислению имен и браков. Моралистика настолько сильна и интенсивна, что, несмотря на правильность и жизненную ценность многих советов и наставлений, она производит скучное и монотонное впечатление.

Приведем такие изречения: «Кто верит женщине, тот верит вору» («Труды», 375); «Истая язва — сосед нехороший, хороший — находка» (346); «Всякий дающему даст, не дающему всякий откажет» (355); «Для смертных порядок и точность — в жизни важнее всего, а вредней всего — беспорядок» (471 и след.); «Меру во всем соблюдай и дела свои вовремя делай» (694).

Сводить, однако, стиль Гесиода только к этим серым тонам не приходится. Гесиод очень наблюдателен и дает порой довольно живые картинки. Рисуя пахотные работы, он говорит о том, как хозяин берет за рукоятку плуг, как он погоняет кнутом быков, как сзади идет раб-мальчик и несет мотыгу, как бросает зерно и пр. («Труды», 456—472). При том практическом, прозаическом отношении к природе, которое у Гесиода на первом плане, у него встречаются и черты некоторой поэзии: он наблюдает прилетающих и отлетающих птиц, времена года, звуки кукушки и пр. Он замечает весенний лист смоковницы и след лапки ворона («Труды», 679), живописует суровую зиму в Беотии, когда земля покрывается корой от жестоких морозов. Борей шумит по лесам и равнинам, стонут деревья от ветра, дикие звери прячутся по норам, обитатели леса, шелкая зубами, прячутся в лесной чаще, и, сгорбившись от холода, люди спешат укрыться в тепло (504—535). Летом у Гесиода людей «опалает зной». Кончивший свои работы крестьянин подставляет голову ветру и глядится в прозрачный источник (582—596).

У Гесиода сухое перечисление имен в «Теогонии» полно очень интересными мифологическими образами и целыми картинками. Так, например, описание порождений Ехидны и Тифона дано очень выразительно. Очень ярки описания борьбы Зевса с титанами (665—720) и с Тифоном (820—858). Занимателен рассказ о Гее, которая, являясь самым древним божеством, как бы руководит всем теогоническим процессом.

Наконец, особое внимание надо обратить у Гесиода на миф о *пяти веках* и о *Прометее*.

По Гесиоду, вся мировая история делится на пять периодов: золотой век, серебряный, медный, героический и железный («Труды», 109—201). Уже самое название этих веков свидетельствует о тяготении Гесиода к прошлому. Помещение героического века между медным и железным указывает на то, что более ранние века, чем героический, были и более счастливые и что теперешний век, железный, самый плохой. Гесиод не жалеет красок для обрисовки человеческого падения, которое происходит в железный век. Здесь все друг другу чужие: дети родителям, брат брату, хозяин гостю, товарищ товарищу. Здесь все построено на наживе и насилии, и сам Гесиод предпочитал бы не жить в этом веке. В социально-историческом отношении этот отрывок чрезвычайно важен, так как он рисует распадение родственных связей и начало классового общества, где действительно все являются врагами друг другу.

Образ Прометей дан и в «Теогонии», и в «Трудах и днях». В первой поэме (521—565, 613—616) мы находим сообщение о тяжбе олимпийцев с людьми; рассказ о том, как отнял Зевс у людей огонь и как похитил огонь для них Прометей, прикованный за это к скале, об орле и об освобождении Прометей Гераклом; тут же (565—591) говорится и о Пандоре, которую Гефест делает из глины, о том, как ее одевает Афина, и о венце Гефеста.

Необходимо добавить, что Прометей Гесиода не имеет ничего общего со знаменитым Прометеем Эсхила. Он изображен обманщиком, и Гесиод явно его осуждает. В социально-историческом отношении

гесиодовский Прометей тоже небезынтересен: земледelec Гесиод не любит ремесленников и потому рисует Прометея, покровителя всякого ремесла, весьма отрицательно. Миф о Пандоре свидетельствует о том плохом отношении к женщине, которое водворилось еще раньше в связи с патриархатом и которое в классовом обществе только усилилось.

5. Общая характеристика творчества Гесиода. На примере творчества Гесиода, так же как и эпоса Гомера, можно наблюдать общественно-исторические сдвиги и противоречия. Поэмы Гесиода поражают обилием разного рода противоречий, которые, однако, не мешают воспринимать его эпос как некое органическое целое, хотя это последнее здесь уже совсем иное, чем у Гомера. Если единство стиля у Гомера обнаруживается в переходном характере его творчества накануне рабовладения, то у Гесиода мы тоже находим единство стиля, но оно определяется здесь переходным временем уже после наступления рабовладельческого строя.

Классовое общество в период Гесиода только еще зарождалось. Гесиод, с одной стороны, бедняк, а с другой стороны, идеалы его связаны с обогащением то в старом, родовом смысле, то в рабовладельческом. В связи с этим общая оценка жизни у Гесиода и полна пессимизма, и в то же время полна трудового оптимизма человека, мечтающего о быстром наступлении для него счастливой жизни благодаря его деятельности. Природа для него, конечно, прежде всего является той областью, где он может извлечь выгоду. Но он большой любитель ее красот. Правда, вся поэзия у Гесиода переполнена моральными и хозяйственными указаниями. Но, с другой стороны, он с самого начала обращается к музам с просьбой о вдохновении и на самом деле является вдохновенным художником, которому несколько не мешает его утилитаризм и меркантилизм. По стилю обе главные поэмы Гесиода — эпос со всеми его отличительными чертами (гекзаметр, стандартные выражения, ионийский диалект). Однако эпос здесь не героический, но дидактический: ровное эпическое повествование прерывается неведомым Гомеру драматизмом мифологических повествований, а язык обнаруживает и всякого рода простонародные элементы, традиционные формулы оракулов и вполне прозаическую мораль.

Гесиод переполнен противоречиями в своей идеологии и в своем художественном стиле, но они понятны и воспринимаются как органическое целое, как только мы представим себе бурную эпоху развала родовой общины, отраженную в произведениях этого первого исторически реального поэта древней Греции.

V. КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИРИКА.

ЭЛЕГИЯ И ЯМБ

VII — VI ВВ. ДО Н. Э.

1. Социально-историческое происхождение и общая характеристика.

а) Лирика архаическая и классическая. Лирика — такой же древний вид поэзии, как и все другие. Однако архаическая лирика была еще слишком мало выделена из бытовой, производствен-

ной, религиозной и вообще всякой личной и общественной жизни. Она еще мало говорила о внутреннем настроении человека. Она существовала только вместе со всей жизнью человека и слабо отделялась от прочих видов поэзии.

Трудовая песня, свадебные, брачные, похоронные, а также и все религиозные песни, конечно, выражали собой некоторого рода внутреннее настроение человека; но они настолько были связаны с трудом, обрядами, магией и бесконечно разнообразными формами быта, что о такой лирике лучше говорить отдельно, относя ее к фольклору и противопоставляя лирике индивидуальной души, которая впервые стала возможной именно только в классический период греческой литературы.

б) Возникновение классической лирики. Индивидуальная лирика могла появиться только тогда, когда появился индивидуальный поэт; а этот последний — только тогда, когда человеческая личность вообще стала осознавать себя как нечто самостоятельное, что происходило в связи с распадом первобытного стихийного коллективизма. Отдельному человеку хотелось жить и трудиться самостоятельно, независимо от родовых авторитетов. Зарождалась частная собственность и частная инициатива. Частные собственники тоже должны были составлять свой собственный коллектив, поскольку изолированное существование человека вообще невозможно ни при каких условиях. Новый коллектив представлял собой гражданскую общину, занявшую место прежней родовой общины и ставшую непреложным авторитетом для отдельного индивидуума. А так как вновь возникшая частная собственность простиралась и на людей, т. е. была рабовладельческой, то это обстоятельство делало новую гражданскую общину еще более крепкой, требовательной, поскольку иначе невозможно было держать рабскую массу в подчинении.

При всем том, однако, личность, зародившаяся в период восхождения рабовладельческой формации, была бесконечно свободнее и самостоятельнее той, которую допускала родовая община. Ведь при этой последней никакая инициатива вообще не принадлежала отдельным личностям. Теперь же личность заявила о самой себе и в частном предпринимательстве, и в политической деятельности, и на рынке, и в художественной мастерской, и в философском размышлении. Заявила она и о своих внутренних настроениях, что и привело к появлению классической лирики.

Правда, и здесь, как и везде, новые формы общественного сознания появились далеко не сразу. Одно направление греческой лирики все еще тяготеет к эпосу и очень мало содержит в себе каких-нибудь чисто личных тенденций. Другое направление, наоборот, старается углублять эти внутренние настроения, насколько это было возможно в такую монолитную эпоху, как эпоха классического рабовладения с его тоже непреложным авторитетом, символами которого были рабовладельческие полисы, т. е. города-государства. Третье направление классической лирики пыталось совмещать общественные и личные интересы, а четвертое вообще имело тенденцию игнорировать полисные автори-

теты, тем самым уже свидетельствуя о нарастающем разложении классической полисной системы и взывая к каким-то новым, еще неведомым античному миру формам общественной жизни и сознания.

Все подобного рода поэтические тенденции в древней Греции не были изолированы, а постоянно смешивались или воздействовали одна на другую.

в) **Л и р и к а и м у з ы к а**. Уже само слово «лирика» указывает на то, что греки не понимали под этим только один поэтический текст, но сопровождали этот текст определенным музыкальным инструментом, так называемой лирой, или кифарой. Однако известно, что в лирику входило также и танцевальное искусство; таким образом, под лирикой у греков понималось соединение слова, музыки и танца в самых разнообразных комбинациях.

Употреблялись инструменты двух типов: кифара, инструмент вроде нашей арфы, но без педали, или, вернее, вроде нашей цитры, и флейта — вроде нашего кларнета, но не с таким резким звуком. Ясно, что музыкальные возможности греческой лирики были чрезвычайно ограничены. Так, кифара имела вначале только четыре струны, потом их стало семь. Кроме того, они были натянуты всегда только для одной и той же высоты тона. Аккомпанемент на кифаре имел всегда вполне произвольный характер.

г) **Исторические этапы развития лирики**. Ясное и отчетливое представление о видах греческой лирики классического периода всегда затруднялось тем, что лирика эта дошла до нас в чрезвычайно хаотическом состоянии, в виде огромного количества ничем не связанных между собой фрагментов, тех цитат, которые приводились из нее в последующей античной литературе. Цельных стихотворений от этого огромного двухсотлетнего периода греческой лирики дошло до нас очень мало.

Первое произведение греческой лирики относится к VII в. до н. э. — 6 апреля 648 г., когда в Греции было затмение солнца, упоминаемое у **Архилоха**, — вот первая историческая дата греческой лирики (а значит, и всей греческой литературы). Это было временем зарождения рабовладельческого полиса, а вместе с тем и началом борьбы рабовладельческой аристократии и рабовладельческой демократии. Одной из самых ярких особенностей этой эпохи является также колонизационное движение, чрезвычайно стимулировавшее собой производственный, торговый, социально-политический и культурный рост городов-государств.

Отдельная личность теперь, из узких границ родовой общины, выходила на новый путь, характеризовавшийся часто бурными переживаниями, скитальчеством и приключенчеством, анархизмом поведения. Таким напряженным самочувствием отличались **Архилох** и **Мимнерм** в Ионии, **Алкей** и **Сафо** на эолийском острове Лесбосе и **Алкман** в Спарте. Все это лирики второй половины VII в. и первой половины VI в. до н. э.

Но в Греции существовала и строгая воинственно-патриотическая лирика, еще близкая к эпосу и мало чем от него отличавшаяся, —

каллины в Ионии и Тиртей в Спарте. Лирика данного периода не чуждалась также более спокойной бытовой ориентировки, с вполне сознательным, даже комическим и пародийным отношением к реальным особенностям людей, мужчин или женщин, и притом с довольно мрачной оценкой неустойчивости жизненных явлений, — Семонид Аморгский.

Расширяясь все больше и больше, лирика этого периода начинает охватывать даже и старинные мифы, но уже по-новому, а именно лирически. Отсюда — как бы возвращение к эпосу, но возвращение это происходит, конечно, уже на новой ступени. Таковы Стесихор, действовавший в Сицилии, и Арион — в Коринфе, а также вся дорийская песенная лирика, по которой можно проследить переход от религиозных гимнов к светским мотивам.

Наконец, сюда же надо отнести и поиски более уравновешенных настроений, искания меры для лирического беспорядка, которым так отличались Архилох, Алкей и другие. Тут мы встречаемся с именем Солон Афинского, который является как бы заключительным звеном этого первого периода греческой лирики и который проповедует именно меру и соразмерность в области лирических излиятий души.

Таков этот первый и очень бурный период развития лирики VII—VI вв. до н. э., охватывающий собой время от Архилоха до Солон включительно.

Второй период классической лирики относится к веку тиранов второй половины VI в. до н. э. Термин *тиран* имел в Греции совсем другое значение, чем в последующие времена. Тираны возглавляли культуру восходящей демократии, находясь в резком антагонизме с консервативной аристократией. Личность, которая после освобождения от родовых оков бурно проявляла свою самостоятельность в первый период лирической поэзии, после Солон достигает большой уверенности в себе и внутренней гармонии. Теперь человек не отдает себя во власть жизненных стихий, но укрепляет свою устойчивость и самосознание.

Сюда относятся Анакреонт (творчество которого, как мы увидим ниже, надо отличать от эллинистической анакреонтики), Ивик и особенно Симонид Кеосский (деятельность которого выходит далеко за пределы данного периода и относится к третьему периоду классической лирики). Гипонакт Клазоменский (ок. 530 г.) известен своим пародийно-карикатурным и довольно натуралистическим образом мышления.

Однако все это явления более или менее малого масштаба. Гораздо более крупными факторами развития лирики являются философские и драматические произведения, которые прямо не относятся к тематике данного периода. Здесь были созданы знаменитые произведения философов Ксенофана и Парменида (к которым примыкает в V в. и Эмпедокл), изучаемые обычно не в истории литературы, но в истории философии, хотя их литературная и стилистическая ценность как определенного этапа лирики огромна.

Ко второй половине VI в. до н. э. относится и вся доэсхилловская

трагедия; хоровые части трагедии являются сильным выразителем этой новой ступени лирического развития.

Если мы примем во внимание, что первый известный факт из деятельности Пиндара — это составление X Пифийского эпиникия в 501 г. до н. э., то можно сказать, что данный второй период лирики относится ко времени от Анакреонта до первых выступлений Пиндара.

Третий период классической лирики отличается небывалым развитием хоровой лирики. Это время объединения греческих полисов (в первой половине V в. до н. э.) в их борьбе на основах конституции Клисфена за общегреческое демократическое единство, в борьбе против деспотизма Востока, период греко-персидских войн, время творчества Симонида Кеосского (в его более зрелые годы), Пиндара и Вакхилида и реакционно-аристократического творчества Феогида Мегарского или тех многочисленных поэтов, которые вошли в дошедший до нас Феогиновский сборник, составленный в V, а может быть в IV в. до н. э.

Наконец, четвертый период лирики — это конец всего классического периода греческой поэзии. Он занимает собой вторую половину V и первую половину IV в. до н. э. Лирика уже не могла быть ведущим жанром в это время ввиду чрезвычайной быстроты развития культуры этой эпохи и ввиду того, что художественный приоритет греческой поэзии уже давно перешел здесь к драме. Лирика если и оставалась в эту эпоху, то от нее тоже требовался уже драматизм и изощренная музыкальность. Этому и отвечала аттическая лирика, главным деятелем которой нужно считать Тимофея Милетского (род. в 446 г. до н. э.).

д) Систематическое разделение лирики. Весьма важную роль играет деление греческой классической лирики по племенам и территориям. Этот *племенной и территориальный принцип* настолько важен, что все жанры греческой поэзии навсегда сохранили на себе отпечаток их племенного происхождения и связь с определенными диалектами. Так, мы имеем ионийскую лирику. Подобно тому как характерная спайка ионийских и эолийских элементов сохранилась в эпосе на все времена существования античного мира, подобно этому имеется также и ионийская лирика со своими главными жанрами — элегией и ямбом. Эолийцы навсегда прославились своей напряженно эмоциональной лирикой, сохранившейся в виде произведений лесбосских поэтов Алкея и Сафо. Дорийская лирика была известна своим торжественным и хоровым характером, вначале строгим и суровым, религиозным, а в дальнейшем — более мягким и светским. Особый стиль создали сиплийские поэты. Что же касается Аттики, то она несравненно больше прославилась своей драмой и прозой, чем лирикой.

Разделением греческой лирики по *жанрам* мы в дальнейшем воспользуемся. Надо только помнить, что все жанры лирики развивались исторически; и не нужно забывать о распределении представителей тех или других жанров по общей схеме исторического и племенного развития.

Греческая лирика делилась прежде всего на *декламационную* и

песенную. Песенная (или *мелос*) могла быть сольной (монодия) или хоровой.

Декламационная лирика делилась на элегическую и ямбическую — термины, имевшие в греческой литературе специфическое значение.

2. Декламационная лирика. а) Античное понятие элегии. «Элегия» у греков — термин по преимуществу метрический: он указывает на соединение гекзаметра с пентаметром (пентаметр — гекзаметр с усечением последней краткости в обеих половинах стиха). Таким образом, *элегический размер является наиболее близким к эпосу*. Примером элегического двустушия могут явиться следующие стихи Пушкина:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой.

Значительная часть античной поэзии содержит этот элегический размер.

б) Э л е г и я г р а ж д а н с к а я. Прежде всего мы встречаемся в Греции, с самого начала VII в. до н. э., с элегией воинственно-патриотической. Наиболее древним представителем ее является Каллин из Эфеса, который в своих элегиях увещевал жителей Магнезии сопротивляться напавшим на них киммерийцам. Есть основание считать, что Каллин был еще старше Архилоха. Известен, далее, Тиртей (вторая половина VII в. до н. э.), о котором рассказывали, что однажды спартанцы просили у афинян полководца во второй Мессенской войне (645—628 гг.) и что те прислали им хромого школьного учителя Тиртея, который будто бы и вдохновил спартанские войска, так что Спарта одержала верх. Тиртей написал элегию под названием «Благозаконие», где он восхвалял добрые мирные порядки и призывал защищать старину. В другой элегии «Советы» он в простой и безыскусственной форме выражал свою душу воина-патриота. Тиртею приписывается также военная песня при атаке, написанная живыми анапестами, под названием «Эмбатерий».

Эта воинственно-патриотическая элегия переходит в общегражданскую у известного афинского законодателя Солона (род. ок. 635 г., ум. в начале правления Писистрата, ок. 560 г.).

Солон происходил из знатного рода, но его отец разорился и впал в бедность. Солон много путешествовал и занимался торговлей, разбогател и после возвращения в Афины (610 г.) застал там ожесточенную борьбу партий. В это время мегарцы заняли Саламин. По рассказу Плутарха, после многих неудач афиняне запретили под страхом смертной казни продолжать войну. Солон будто бы явился на площадь в дорожной войлочной шляпе, притворившись помешанным, и стал взывать к чести и прошлой храбрости афинян; в результате Саламин будто бы был возвращен Афинам (604 г.). В дальнейшем Солон проводит законодательство, направленное к тому, чтобы уравновесить интересы знати и низших слоев. Однако его демократическая реформа не удовлетворила ни знать, ни бедноту. После этого Солон предпринял новые и очень дальние путешествия, по возвращении из которых он застал в Афинах тиранию Писистрата, против которой он агитировал.

Рассказывают, что Писистрат шадил старого поэта и даже хотел привлечь его на свою сторону. В числе произведений Солона находим поэму в сто стихов под названием «С а л а м и н».

В «С о в е т а х А ф и н я н а м» Солон изображает несчастное состояние Афин до его реформ, рисуя алчность, пресыщенность знати и грозит большими бедствиями для всего народа, могущими возникнуть в результате ее эксплуататорской практики. Солон проповедует меру, которую он выдвигает как принцип человеческой жизни и в других своих произведениях.

Элегия «Советы самому себе» носит *гномический*, или нраво-учительно-афористичный характер. Он высказывает здесь мысль о том, что счастье заключается в славе и богатстве, но в сочетании со справедливостью. Также высказывает Солон мысли, свидетельствующие о его любви к жизни, о его бодром отношении к тревожностям жизни, его постоянном стремлении к учению и о склонности к «делам Афродиты», несмотря на возраст.

Писал Солон также ямбы и эподы, но главным у него является элегия, куда он внес новый элемент — гномический.

в) Л ю б о в н а я э л е г и я — очень субъективная, личная лирика, ее представителем в VII в. до н. э. является М и м н е р м. Основной темой его элегий является любовь. Он воспевает радости молодости и ужасается перед надвигающейся старостью. Он предпочитает смерть старости и отсутствию наслаждений. В рассуждениях о человеческой жизни он отличается меланхолическим образом мыслей. В 1937 г. стала известна поэма Мимнерма «Смирнеида», в которой говорилось о нападении царя Гигеса на жителей Смирны. Это поэма военно-историческая. Поэтому Мимнерма нужно считать скорее представителем эпоса, чем лирики. Во всяком случае в его творчестве можно видеть переходную ступень от эпоса к лирике.

г) О б ъ е д и н е н и е о б щ е с т в е н н о й и л и ч н о й л и р и к и у Ф е о г н и д а М е г а р с к о г о. О Феогниде есть сведения, что он родился около 546 г. до н. э.

Когда в Мегарах происходила ожесточенная борьба аристократии и демократии, ввиду победы демократической партии Феогнид удаляется надолго в изгнание, откуда после победы аристократии он возвращается, однако, не получая своего имущества обратно. Поэтому для Феогнида характерны страстная полемичность, необычайное раздражение и презрение к людям. До нас дошло около 1400 стихов, разделяемых на две неравные части: 1280 стихов — наставления любимцу Феогнида, Кирну, и около 150 стихов — любовная элегия.

Так как у Феогнида наставлений еще больше, чем у Солона, то ими впоследствии пользовались при составлении нравственно-поучительных сборников. Таким сборником является Феогнидовский, в котором попадают стихи Тиртея, Мимнерма, Солона, Архилоха и других. В частности, едва ли принадлежат Феогниду стихи любовного содержания ввиду их слишком специфического характера. Считается, что эти стихи были внесены уже после IV в. н. э. Время появления сборника Феогнида, переделывавшегося, по-видимому, много раз, определить трудно, во всяком случае он составлен не позже V—IV вв. до н. э., так

как об этом свидетельствуют цитаты Стобея (V—VI вв. н. э.) из Феогида.

Очень трудно уловить в сборнике Феогида последовательность мысли, поскольку здесь собраны самые разнообразные и часто связанные между собой изречения и наставления.

Если отметить сначала то, что является более или менее обычным, но для Феогида неспецифическим, то в его стихах находим призыв к скромности и благоразумию (благоразумие — дар богов, так что счастлив тот, кто обладает этим даром), призыв к почитанию богов; советы избегать общества дурных людей, разумно выбирать друзей, не доверять людям, даже родственникам, хранить дружбу, помогать в беде и сохранять старые порядки.

Особенностью Феогида является его необычайно страстный и в то же время мрачный аристократический образ мыслей. Это — проповедник насилия и жестокости, даже ненависти ко всем этим «грузчикам» и «корабельной черни». Он хочет «крепкой пятой придавить неразумную чернь, пригнуть ее под ярмо». Однако и к «благородным» он относится не лучше. «Благородные» погрязли в жадности и денежном фетишизме. Феогид осуждает браки аристократов с «низшими» людьми ради денег, считает, что рабство существует от природы. Он с жаром воспевает наслаждение мщением:

При великом несчастье слабеет душа человека.

Если ж отмстить удалось, снова он крепнет душой.

(361—362, В е р с а е в.)

Сладко баюкай врага! А когда попалет тебе в руки,

Мсти ему и не ищи поволов к мести тогда.

(364—365, П и о т р о в с к и й.)

Черной бы недругов крови испытать! О приди, благой лемон,

Дай по воле моей все, чего жажду, свершить.

(349 и след., Ц е р е т е л и.)

Для себя он оставляет честь, золотую середину, почитание богов и Правды. Это не мешает ему бросать гордый вызов Зевсу, допускающему большое зло на свете. Его пессимизм доходит до отчаяния как пассивного («Вовсе на свет не родиться — для смертного лучшая доля»), так и активного («Нет, не отдамся врагам! В их ярмо головы не продену! Пусть даже Тмола хребет рухнет на шею мою!»). Феогид доходит даже до какого-то сладострастного отчаяния:

Флейту сюда и вино! Пусть враг рыдает!

Смеяться будем мы, пить и есть,

Грабля именье врага.

(П и о т р о в с к и й.)

Таким образом, в Феогиде бурлят ярость и злоба, отчаяние, месть и наслаждение от мести, презрение к рабу за бесчестие и предательство, презрение к аристократам за их неблагородную страсть к деньгам, мрачное упоение злобой. Это образ души, пришедший к катастрофе при зрелище гибнущей аристократии:

Конечно! Предано все и погублено все и пропало.

Только не будем винить, Кири, никого из богов.

Нет же! Людская корысть, и измена, и спесь, и насилье
В горе и зле погребли нашу старинную мощь.

(П и о т р о в с к и й.)

Таким образом, в лирике Феогида общественная идеология соединяется с глубоким личным волнением.

Четкая антидемократическая идеология Феогида, его неумолимая последовательность в политических выводах, продуманность и почувствованность всех последствий гибели аристократии — все это заставляет относить Феогида к сборнику уже не к VII и не к VI вв., но по крайней мере к V в. до н. э.

д) Д и д а к т и ч е с к а я л и р и к а. Сюда прежде всего относится эпиграмма, которую нужно понимать не в том смысле, как ее понимает новая литература, но буквально, в значении «надпись». Эпиграммы были посвятельные (богам), надгробные и адресованные отдельным лицам, представляя собой одно или несколько элегических двустиший с острой и тонкой мыслью афористического характера. Главными представителями эпиграммы являются Архилох и Симонид Кеосский.

Далее эпиграмма стала целым литературным жанром, достигшим большой виртуозности, особенно в александрийскую эпоху.

Сюда относится и чисто гномическая поэзия, состоящая из разного рода изречений. Представителем гномики является Фоклид (вторая половина VI в.).

Имелась также и философская элегия, главными представителями которой в VI в. были Ксенофан и Парменид, а в V в. — Эмпедокл.

е) З а к л ю ч е н и е о б э л е г и и. Из всех видов лирических произведений *элегия* наиболее близка к *эпосу* и метрически и содержательно.

От древних воинственно-патриотических тем через гражданскую лирику она идет к страстной общественно-политической тематике и заканчивается спокойным нравоучительством с переходом к тонкой эстетике позднейшей, уже эллинистической эпиграммы. Темы элегии в дальнейшем будут занимать философов, ораторов, историков, баснописцев. В александрийскую эпоху останется только одна эротическая элегия.

ж) А н т и ч н о е п о н я т и е я м б и ч е с к о й л и р и к и. Ямбическая поэзия не есть изобретение Архилоха, как думали многие: она возникла значительно раньше — вероятно, еще в связи с культом Деметры, т. е. восходит к фольклорным корням. Как гласит гомеровский гимн, служанка элевсинского царя Келея, по имени Ямба, рассмешила скорбящую Деметру непристойными шутками. Ямбы употреблялись и в известные моменты праздничной процессии из Афин в Элевсин, когда по обычаю требовались как раз выражения насмешливого и шуточного характера.

Со словом «ямб» у греков, вообще говоря, соединялось представление о шуточном характере произведения, в то время как в новой литературе ямб является понятием исключительно метрическим. *Ямб* — соединение краткого слога с долгим. По метру ямбическая

поэзия гораздо дальше от гекзаметра, чем элегия. Обыкновенно ямбический стих у греков состоял из трех ямбических диподий (диподия здесь — соединение двух ямбов), которые образовывали собой так называемый *ямбический триметр*, т. е., по нашему, шестистопный ямб. А так как ямб и трохей (хорей)¹ родственны ввиду своей двудольности (*трохей* — соединение долгого слога с кратким), то было, например, и соединение четырех трохеических диподий, составлявших трохеический тетраметр, т. е. восьмистопный трохей (хорей).

Разрабатывалась ямбическая поэзия слабее других и притом главным образом у ионийцев (ни эолийцы, ни дорийцы ее не знали).

Главными представителями ямбографии, нам известными, являются Семонид Аморгский, Гиппонакт Клазоменский и Архилох.

3) Семонид Аморгский (или Старший) родился на Самосе и жил в VII—VI вв. до н. э. От него сохранилось несколько незначащих отрывков и два ямбических стихотворения глубокого содержания. Первое развивает тему бодрости перед бедствиями жизни. По Семониду, все — от Зевса. Люди сами ничего не понимают в своей жизни, и поддерживает их только надежда. Не следует стремиться к счастью, так как несчастье все равно удел людей; но не нужно и падать духом и сокрушаться. Второе (отрывок в 118 стихах) представляет собой сатирическое изображение десяти типов женщин.

Женщины произошли: от свиньи (неряхи), от лисицы (хитрые), от собаки (пустомели, порывистые, злобные), из земли (рохли, не различающие добра и зла, ленивые), из морской волны (красавицы, но изменчивые и капризные), от осла (упрямые, обжоры), от ласки (противные и воровки), от лошади (кокетки), от обезьяны (дурнушки и злоюки). Хороши только те, которые происходят от пчелы (трудолюбивые); таких боги посылают на счастье мужу.

и) Гиппонакт Клазоменский (вторая половина VI в. до н. э.). Он родился в Эфесе, был изгнан тиранами, вероятно, за насмешки над ними, не ужился и в Клазоменах: какие-то два скульптора сделали его карикатурное изображение, которое и выставили напоказ. Гиппонакт мстил им язвительными стихами.

Тематика ямбов Гиппонакта свидетельствует о его весьма демократическом реализме, переходящем в настоящий натурализм. Гиппонакт упрекает бога богатства Плутоса за то, что тот не дает ему денег, а Гермеса — за холод. Он высказывается сатирически о женщинах, а также пишет сатиру на живописца. Приятеля он просит прислать вина и ячменя, чтобы не умереть с голоду.

Новшества Гиппонакта сказываются в языке, который является в значительной мере местным, даже со словами из азиатских наречий (входившими в специальные словари), а также в метрике, где он ввел так называемый *холиямб*, или *скадзон* («хромой ямб»), — соединение ямбического триметра с трохеем. Холиямб у Гиппонакта производит весьма живое, комическое впечатление, хотя в классическую эпоху он почти не употреблялся (расцвет его — в александрийские времена).

¹ Термин «*трохей*» и «*хорей*» употребляются равнозначно. Первый по своему исходному значению указывает на быстрое движение, бег, второй — на пляску в хороводе.

По своему стилю и мировоззрению Гиппонакт является зачинателем пародии, которую ввел не Генемон Фасосский (как это утверждал Аристотель) и не Гомер, равно как и не рапсоды, но именно Гиппонакт, берущий из эпоса возвышенные образы и делающий их смешными.

к) **Архилох** (начало VII в. до н. э.) по преимуществу прославился на все времена своими ямбами, почему и сопоставлялся с Гомером.

Архилох родился на о. Паросе. Его мало известная нам жизнь была бурной. Он сам откровенно рассказывает, как в качестве наемника бросил щит в сражении с фракийскими варварами. Известен его неудачный роман с Необулой, дочерью Ликамба, который воспротивился этому браку. Рассказывают, что Архилох мстил ему ямбами и довел его до отчаяния и самоубийства. Смерть свою Архилох нашел в сражении между паросцами и наксосцами.

Нам мало известно о его гимнах (хотя его знаменитый гимн Гераклу традиционно исполнялся в честь победителей). Писал он также басни, эротические стихотворения и эподы.

Зато мы довольно хорошо осведомлены о его э л е г и я х. Здесь мы находим темы веселые, остроумные, жизнерадостные, наивные и отважные. Он заявляет, что ему одинаково близки интересы бога войны и муз, бахвалится своей профессией воина, сам смеется над своей изменой, не страшится нареканий черни, любит наслаждения жизни, не боится судьбы и случайностей и рекомендует все перетерпеть, быть стойким и не унывать.

Архилох был известен также эпиграммами, и в частности эпитафиями (надгробными надписями).

Однако особенно славилась ямба Архилоха. Здесь он выражал свою любовь к Необуле с большой грацией, волнением.

В одном фрагменте он рисует, как он лежит жалким от страсти и как несказанные муки пронзают насквозь его кости. В другом фрагменте он пишет:

Своей прекрасной розе с веткой миртовой
Она так радовалась. Тенью волосы
На плечи ниспадали ей и на спину.
...Старик влюбился бы
В ту грудь, в те мирром пахнущие волосы.

(В е р е с а е в.)

В другом стихотворении он рекомендует быть ко всему готовым. Еще в других ямбах он проклинает отъезжающего изменника-друга.

Представляет большой интерес также и его философия жизни, развиваемая в следующих хорях:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой:
Ободришь и встретишь их грудью, и ударим на врагов!
Пусть везде кругом засады, — твердо стой, не трепещи.
Победишь — своей победы напоказ не выставляй;
Победят — не огорчайся, запершись в дому, не плачь!
В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй;
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.

(В е р е с а е в.)

Значение Архилоха велико, особенно для трех великих трагиков и Аристофана. Он поражает разнообразием своих ритмов, пользуется так называемым «паракаталог» — исполнением, средним между пением и чтением, чем-то вроде мелодекламации или речитатива. Известно, что он сам сочинял музыкальные произведения для флейты. Но главное — это замечательное содержание лирики Архилоха, в которой мы находим мораль в весьма остроумной и блестящей форме, лишенную всякой скуки, а также ясное и спокойное самоотдание потоку жизни, начиная от Ареса, бога войны, и кончая музами, богинями искусства, начиная от юмора по поводу собственной измены и кончая грозным проклятием другу-изменнику. Он — воин, женолюб и женоненавистник, поэт, «гуляка праздный», и страстный жизнелюбец, а в конце концов еще и философ, напоминающий нам о текучести жизни человеческой, но в то же время утешающий нас учением о ее вечном возвращении. На нем, пожалуй, больше всего сказался переходный период от старинных и строгих форм жизни к новым, когда поэт, оторвавшись от старого, еще не успел примкнуть к новому и находится в состоянии вечного скитальчества и экспрессивных реакций на хаос жизни. Ему же свойственна также и большая широта в выборе жанров (от гимнов до басен).

VI. КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИРИКА. МЕЛОС VII — VI ВВ. ДО Н. Э.

1. Античное понятие о мелосе. Древнейшее определение (у Платона) гласит: «Мелос состоит из трех элементов: слова, гармонии и ритма». Но поскольку с ритмом соединялись и танцы, то, по воззрению древних, мелосом надо называть *соединение музыки, поэзии и орхесттики* (танцевального искусства). Греки были тонкими ценителями музыки. Существовало до 15 различных типов мелодий, связанных с теми или другими национальными особенностями. Так, дорийская мелодия обладала торжественным характером и содержала мотивы серьезные и мрачные. Напротив, эолийская мелодия отличалась веселостью, теплотой чувства, подвижностью, силой самоуверенности. Среднее место между ними занимала мелодия ионийская, отличавшаяся значительностью, но не специально веселым характером, а скорее нежностью, тревожностью, тоской и томлением. В ходу была также лидийская мелодия — печальная, употреблявшаяся в надгробных плачах, а также фригийская, содержавшая сильные порывы, патетическую возбужденность, доходившую до экстаза. В связи с этим античный мелос мы делим по признаку племенному и географическому.

2. Дорийский мелос. Что касается общих особенностей дорийского мелоса, то в связи с характером дорийцев это мелос, по преимуществу строгий и близкий к религиозным песням, часто тождественный с ними. На нем можно проследить эволюцию от религии к светскому содержанию. Произведения этого рода сначала просто посвящались богам. Таковы *номы, пеаны, просодии, парфении, гипорхемы и дифирамбы*. Потом мелические произведения стали посвящаться и геро-

ям — энкомии, эпиникии, а потом и простым смертным. Вместе с тем этот мелос эволюционировал и в драматическом направлении (номы и дифирамбы). Если элегии и ямбы развивались главным образом у ионийцев, то мелос особенно был распространен у дорийцев и эолийцев, причем дорийский мелос является, вообще говоря, хоровым, в отличие от элегий и ямбов, которые или пелись монодически (соло), или вообще не пелись, и в отличие от эолийского мелоса, который пелся только монодически. Музыка выступала на первый план вместо едва заметного ритмического сопровождения в элегиях и ямбах. Традиционная связь мелоса с дорийским диалектом сохранилась в хоровых партиях трагедий.

а) Терпандр Лесбосский (VII в.) происходил с острова Лесбоса, жил в Спарте. Считается творцом мелической поэзии и реформатором ритуальной песни под названием *ном*. Ном Терпандра исполнялся под аккомпанемент кифары, почему и называется кифародическим.

б) Клон, из аркадского города Тегеи, жил в Фивах, вероятно современник Терпандра, является изобретателем авлодического нома (под флейту) печального характера. Ему же приписывается изобретение просодия, хоровой песни во время процессий (из этих просодиев развился парод трагедий).

в) Фалетс Крита в кифародические номы Терпандра и авлодические Клона ввел хоры. Он же перенес с Крита в Спарту и танцы в честь Аполлона (*гипорхема*) и Ареса (*пиррихий*) и составил применительно к ним песни. Он же внес ряд преобразований в песенную метрику.

г) Алкман (VII в.). Алкман известен своими *парфениями* — песнями для женского хора, причем один такой парфений в весьма значительных отрывках (семь строф по 14 стихов) дошел до нас. В нем не хватает нескольких строф. Парфений отличался от гипорхеи отсутствием экспрессивной мимики и быстрого танца и был ближе к торжественно-процессуальному просодию. Девичьи хоры были широко распространены в Спарте, где особенно почитались Аполлон и Артемида. От просодия парфений отличался гораздо большей грациозностью. В дошедшем до нас парфении Алкмана сначала воспеваются Диоскуры, потом — сыновья Гиппокоонта, убитые Гераклом, и прославляются сами участницы хора. Прославление простых людей в гимне является весьма важным нововведением, свидетельствующим об огромном прогрессе светской поэзии, возникшей из недр религиозных песнопений.

Алкман писал также гимны Зевсу Пифийскому, Кастору и Полидевку, Гере, Аполлону, Артемиде, Афродите, а также любовные стихотворения; судить о последних трудно по незначительности дошедших фрагментов.

Темы лирики Алкмана разнообразны. Он обращается к музам с просьбой «зачать прелестную песню» и «зажечь покоряющей страстью» гимн, указывая, что свою мелодию и слова он заимствовал «у куро-патов»: «Знаю все напевы я птичьи...» Он увещевает свое сердце беречься Эрота, который «бешеный дурачится, как мальчик», и «ми-

лостью Киприды нисходит вновь, согревая сердце». Ему принадлежит первая в своем роде картина тишины вечера, воспетая потом Гёте и Лермонтовым. Но этим поэтическим настроениям противостоит у него и настоящий натурализм, когда он хвалит свою простую пищу и заявляет о невозможности наесться досыта. В грациозных стихах он, уже будучи стариком, обращается к «милым девам», «певицам прелестно-голосым».

...Больше

Ноги меня уж не держат. О, если б мне быть зимородком!
Носится с самками он над волнами, цветущими пеной,
Тяжкой не зная заботы, весенняя птица морская.

(В е р е с а е в.)

Алкман ценит «железный меч не выше прекрасной игры на кифаре»; он не чужд и пессимизму: «И нить тонка, и жестока Ананке!» (богиня необходимости).

Наконец, очень важны и языковые реформы Алкмана. Он употребляет не только все метры, которые были до него — гекзаметр, ямб, трохей, амфимакр (долгий, краткий, долгий), — но еще и бакхий (краткий и два долгих).

В этот ранний период греческой хоровой лирики уже весьма ощутимо стремление реформировать древнюю религиозную поэзию в направлении светской тематики и светского стиля. Строгий дорийский мелос с самого начала отличается весьма сильной тенденцией и к музыкальной эволюции, и к метрическому разнообразию, и к использованию светских образов, и даже к любовным темам, претендующим на полную самостоятельность и даже на остроту.

В заключение необходимо сказать о поэте, который, происходя с острова Лесбоса и, вероятно, сочиняя свои произведения на эолийском диалекте, должен был бы рассматриваться в отделе об эолийском мелосе, но он жил в Спарте, был учеником Фалета и Алкмана. Это — *Арион*, ближайшим образом связанный с двором коринфского тирана Периаанда (вторая половина VIIв.).

д) *А р и о н* прославился составлением *дифирамбов* (слово негреческое), т. е. песен, посвященных Дионису. Они сопровождались большей порывистостью движения хора и экзальтированностью, чем спокойные песни, посвященные Аполлону. Содержанием дифирамба было рождение Диониса (по Платону), но в дальнейшем стали воспроизводить его подвиги и смерть, а еще позднее дифирамб был перенесен и на других богов и героев.

Дифирамб пелся вокруг алтаря Диониса на празднествах, причем во времена Симонида Кеосского хор дифирамба состоял из 50 человек. Византийский лексикон (Суда) сообщает, что это были трагические хоры. Мы не знаем хорошо, что значит это выражение для эпохи Ариона. Но, имея в виду историю трагедии, можно предполагать, что участники хора были одеты козловидными сатирами. Суда сообщает далее, что хоры декламировали стихи без пения, а это уже близко к трагедии. Кроме дифирамба, Арион сочинял и другие гимны, но до нас они не дошли.

3. **Эолийский мелос.** Имея в виду общую характеристику эолийского мелоса, мы должны сказать, что в отличие от дорийского мелоса, развившегося на почве религиозных гимнов и служившего общественно-религиозным целям, у эолийцев развивалась лирика чисто субъективная. В известной степени это зависело от того, что остров Лесбос, где главным образом развивалась эолийская лирика, не представлял собой политического целого; здесь враждовало много партий и был ряд слабо связанных между собой общин, в то время как Спарта была единым и крепким государством. В связи с этим и лирика здесь монодическая, а не хорическая.

Эолийский мелос вырастает часто из непосредственной простоты чувства и сельской наивности мировоззрения, хотя заканчивается он колоссальным напряжением личных чувств, включая обрисовку даже физиологических состояний. Метрика здесь проще и наивнее дорийской. Строфа тут есть, но она очень проста. Их обычно две — алкеевская и сафическая, по имени поэтов, которые наиболее часто ими пользовались. Язык, конечно, местный, лесбосский. Наиболее древним видом эолийского мелоса надо считать, по-видимому, сколии Терпандра (песни за пирушкой).

а) **Алкей** (VII — VI вв. до н. э.), знаменитый эолийский мелик, жил во время борьбы на Лесбосе аристократии и демократии. Превратности своей судьбы Алкей и воспевает в песнях.

Алкею принадлежат песни, связанные с общественно-политической борьбой. Он изображает государство в виде корабля во время бури (образ, перешедший к Горацию). Выступал он и против Питтака, возглавлявшего на Лесбосе демократическое движение. Сам Алкей был аристократом и бежал после неудачной борьбы с политическими врагами, но потом возвратился на родной остров. Песни о борьбе у Алкея удивляют остротой и агрессивностью его настроений, свидетельствующих об огромном прогрессе индивидуального сознания в сравнении с эпосом.

Описание разнообразного ярко блестящего оружия, ощущения себя на краю гибели среди политических бурь, отчаянного положения между жизнью и смертью — вот что бросается в глаза при ознакомлении с его немногими дошедшими до нас фрагментами.

В одной из песен Алкей обращается к Зевсу, Гере и Дионису, прося помочь вернуться на родину из изгнания, но требует кары для Питтака, своего политического врага, бывшего когда-то вместе с Алкеем членом тайного общества, желавшего свержения тирана Мирсила.

Для творчества Алкея характерны еще три темы — природа, вино и женщины. Весна для него полна многоголосых птиц, когда кукует кукушка и щебечет ласточка, когда студеная вода вскармливает виноградные лозы и зеленеют камышовые головки. Воспеваются река Гебр, убегающая в «пурпурное море», девушки, которые нежат его водой свое тело. Когда буря грозит потопить корабль, на котором он находится, он призывает забыться в вине; в холодную и дождливую осень или зиму единственное его занятие — это находиться в тепле и лежать на подушках с кубком в руках. Известна его переписка с Сафо. В четверостишии он выражает свои чувства к нежной поэтессе и

боится ей сообщить нечто; а та, в подобном же четверостишии, говорит ему, чтобы он ничего не боялся, если его мысли чисты.

Писал Алкей и гимны. Сохранились отрывки из его гимнов Гермесу, Афине, Гефесту, Ириде. Судя по позднешему прозаическому переложению оратора IV в. н. э. Гимерия, гимн Алкея к Аполлону был звонким и блестящим; в нем изображалось торжественное пребывание Аполлона из страны гиперборийцев в Дельфы среди ликующей природы¹.

б) С а ф о (пишут также Сапфо, Саффо), знаменитая эолийская поэтесса, жила в VII или, может быть в VI в. Есть известие, что она должна была бежать в Сицилию, вероятно, как аристократка или из-за аристократов-родственников, по возвращении из эмиграции открыла школу для обучения девушек наукам, пению и музыке. Сомнительный источник говорит, что она будто бы бросилась с Левкадской скалы из-за любви к красавцу Фаону (возможно, что последний есть мифический герой вроде Дафниса или Адониса). По одному фрагменту видно, что она умерла в старости, была она и замужем, имела дочь. Относительно нравственности Сафо была целая полемика, в которой одни неумеренно превозносили Сафо, а другие старались всячески ее опорочить. Алкей в своем обращении к ней называет ее «чистой», к ней с уважением относился Платон, а жители Эфеса изображали ее на своих монетах.

Основной лирической темой у Сафо является л ю б о в ь. Здесь целая симфония чувств и ощущений, доходящая до физиологических подробностей и самозабвения. Это было абсолютной новостью в греческой литературе. Другая основная тема — п р и р о д а, которая у Сафо также пронизана эротическими настроениями. Ветер, шатающий дубы на горах, — это страсть, которая низринулась бурей на сердце Сафо. Любовь для нее и горька и сладка. Ее, томимую страстью, постоянно явзвит жало. Заходящие Плеяды навевают на нее любовные мечты, она беседует с наступающим вечером, с порхающей ласточкой; ее пленяет дремота однообразно шумящего ручья в саду нимф. Красавицу она сравнивает с меланхолической луной, перед которой меркнут все звезды. Сафо очень любит цветы, особенно розу. Резюме этого апофеоза любви и природы могут служить следующие стихи (пер. В. Иванова):

Я негу люблю,
Юность люблю,
Радость люблю
И солнце.

Жребий мой — быть
В солнечный свет
И в красоту
Влюбленной.

Писала Сафо и гимны, из которых сохранился гимн к Афродите (где она просит богиню, уже не раз помогавшую ей, сжаться над ней и помочь ей в любви). Другие гимнические отрывки посвящены музам, харитам, снова Афродите. Гимны Сафо тоже переполнены эротическим содержанием (см., например, плач по Адонису); в них больше реализма и даже бытовизма (например, ода на возвращение брата —

¹ Переложение Гимерия дано в греческих стихах известным филологом Эдмондом и блестяще переведено В. Ивановым («Алкей и Сафо» в пер. В. Иванова. М., 1914).

молитва Афродите и nereидам о помощи ему; обращение к обиженной сменить гнев на милость).

Сафо писала *эпиталамии* (песни после брачного пиршества перед спальней молодых), где обычно девушки жаловались на жениха, похищавшего их подругу, восхваляли жениха и невесту и желали им счастья.

Писала Сафо также *эпиграммы* (дошло до нас три), *элегии* (ничего не дошло) и особенно *песни к подругам*, дошедшие в большом количестве. Темой их является совместная жизнь и работа в школе, взаимная любовь, ненависть и ревность. Одна ода — на разлуку с любимой подругой — обращает внимание своей утонченной чувственностью. В 1937 г. опубликованы четыре строфы песни Сафо с глиняной таблички II в. до н. э., найденной в Египте. Несмотря на большую испорченность первых строф, оставшийся текст, изображающий святилище Киприды и муз на солнечной поляне под сенью роз, среди цветущих яблонь и аромата душистых трав, восстановлен и переведен на разные языки. В 1938 и 1941 гг. были опубликованы еще два фрагмента Сафо, обращенные к ее дочери Клеиде. Здесь поэтесса пишет, что хотела бы купить дочери красивую красную лидийскую шапочку, но из-за политического переворота на Лесбосе она потеряла свое состояние и придется Клеиде быть довольной скромной шапочкой лесбосской.

4. Сицилийский мелос. а) Творчество главного поэта Сицилии VII — VI вв. до н. э. Стесихора до нас почти не дошло; сохранилось несколько десятков фрагментов. Тем не менее, по косвенным данным, можно заключить, что историческое значение этого мелоса было поистине огромно. Потому ли, что в Сицилии находились поселенцы из разных племенных областей Греции или в связи с какими-либо другими, нам неизвестными, причинами, но сицилийский мелос отличается весьма интенсивным стремлением общегреческой поэзии к эпосу, т. е. возвращением к мифолого-героической тематике. От этого она углублялась и расширялась. Здесь, следовательно, надо искать критический поворот в развитии лирики, а соединение лирики с эпосом вело к новой поэтической области — к драме.

б) С т е с и х о р писал гимны, пеаны, буколические стихотворения и эротические произведения. Все это погибло, и мы имеем только несколько названий его гимнов и незначительные отрывки. Главной областью его творчества являются героические гимны. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас заглавия: «Игры в честь Пелия», «Кербер», «Сцилла», «Елена», «Возвращения», «Охота на вепря», «ГерIONEИДА». О «Елене» существует любопытный рассказ о том, что Стесихор сначала изобразил Елену в дурном свете и — ослеп, а потом придумал версию, что был похищен призрак Елены, а не сама Елена, и после этого прозрел. Особенно славилось «Взятие Трои», по схеме которого составлялись в Греции даже школьные иллюстрации. Была обширная «Орестия» (две книги).

Кроме того, Стесихор ввел в лирику *триаду* (строфа, антистрофа, эпод), чем необычайно обогатил лирику и сделал ее весьма разнообразной, но сохраняющей единство своей структуры. Эта триада стала потом вообще принадлежностью торжественной лирики. Самый боль-

шой отрывок, дошедший до нас, — в шесть стихов — о золотой чаше, в которой Солнце переплывает ночью через океан, и о Геракле, разыскивавшем быков Гериона. Стесихору также приписывали буколические и любовные произведения («Калика», «Радина»). Здесь лирика далеко выходит за свои пределы и начинает граничить не то с драмой, не то с романом. Позднейшие греческие критики говорили о разнообразии и выдержанности характеров у Стесихора и сопоставляли его даже с Гомером.

5. **Странствующие поэты.** а) Эти поэты, странствуя по разным местам, иногда оседали где-нибудь при дворе высоких покровителей, любителей изящного, и тогда создавали более значительные вещи. По характеру своего творчества они примыкают уже к указанным выше видам лирики: дорийской, эолийской и сицилийской, внося, однако, — может быть, в связи со своими странствованиями — необычайно подвижную, экспансивную и даже страстную стихию в эти виды лирической поэзии. Это уже не страстность и приключенчество Архилоха или Алкея, писавших за 100 лет до Анакреонта и Ивика.

В первой половине VII в. до н. э. личность, освободившаяся от родовых оков, испытывала первые радости своего освобождения и безоглядно погружалась в хаотические волны окружающей жизни; а эта последняя характеризовалась тогда первыми боями аристократии и демократии внутри рабовладельческого полиса, борьбой полисов между собой и весьма интенсивным колонизационным движением. Сто лет спустя, т. е. во второй половине VI в. до н. э., демократия в лице тиранов уже заметно берет верх, ища тем самым нового твердого порядка и предоставляя отдельной личности уже не бросаться безоглядно в океан жизни, но испытывать ее радости в условиях собственной внутренней уравновешенности и устойчивого самочувствия. Поэтому творчество Анакреонта и Ивика, хотя и полно острых переживаний, но уже не имеет ничего общего с эмоциональным напором рубежа VII — VI вв., с такими именами, как Архилох, Мимнерм, Алкея, Сафо.

б) **Анакреонт** (вторая половина VI в. до н. э.), хотя он и ионец, примыкает к лесбосской лирике Алкея и Сафо. Уроженец малоазиатского города Теоса, он жил в теосской колонии Абдеры и Фессалии, потом при дворе самосского тирана Поликрата, по смерти которого его пригласил афинский тиран Гиппарх, а после смерти Гиппарха он переселился в Фессалию ко двору Алевадов. Анакреонт является символом *игрового, изящного и веселого эротизма*. В нем уже нет той серьезности, которая свойственна Алкею и Сафо. Его сочинения состоят главным образом из любовных и застольных песен, хотя он писал также элегии, эпиграммы и, по-видимому, гимны.

Из подлинных Анакреонтовых стихотворений одно изображает девуцу под видом неопытной кобылки перед опытным наездником, другое — ужаленного пчелой Эрота, третье — лесбиянку, глазеющую на мужчин. Анакреонт в этих стихах хочет победить Эрота, он считает, что любовное безумие — это игры Эрота. О действиях Эрота он пишет:

Как кузнец молотом, вновь Эрот меня ударил,
И затем бросил меня в ледяную воду.

Как ни гибок и изящен сам Анакреонт, но настоящую славу этому имени создали, однако, подложные стихотворения александрийской эпохи, так называемая *анакреонтика*. Если у самого Анакреонта Эрот все же сохраняет кое-какие серьезные черты (он на троне Зевса и правит всем миром, хотя и с улыбкой и ради игры; он ударяет молотом и пр.), то в *анакреонтике* — игровой увеселительной литературе — он всегда был самым любимым и популярным образом. Язык Анакреонта ионийский, с легкой примесью эолизмов и доризмов, в то время как в *анакреонтике* очень много доризмов и лишь кое-где попадаются аттические формы. В метрике тоже бросаются в глаза отличия *анакреонтики* от подлинных фрагментов самого Анакреонта.

в) *И в и к* (вторая половина VI в. до н. э.), уроженец италийского города Регия, был знатного рода, но предпочел жизнь странствующего поэта, путешествуя по южной Италии и Сицилии и живя некоторое время у самосского тирана Поликрата (533—522). Был убит разбойниками во время одной из поездок в Коринф, откуда возникла легенда об «Ивиковых журавлях», использованная Шиллером и Жуковским. Если Анакреонт примыкает к эолийской лирике, то Ивик продолжает линию Стесихора и сицилийской поэзии. Новшеством является у него доведение гимна до восхваления чисто человеческих качеств, до *энкомия*, в чем нужно видеть прогресс по сравнению со Стесихором. Гимны Ивика — любовного содержания. Представляют большой интерес дошедшие до нас фрагменты об Эроте:

...летит от Киприды он, —
Темный, вселяющий ужас всем, —
Словно сверкающий молнией северный ветер
Фракийский, и душу
Мощно до самого дна колышет
Жгучим безумием...

(Вересаев.)

Большой остротой, выразительностью отличается и следующий фрагмент Ивика:

Эрос влажно мерцающим взглядом очей своих
Черных глядит из-под век на меня
И чарами разными в сети Киприды
Крепкие вновь меня ввергает.
Дрожу и боюсь я прихода его.
Так на бегах отличившийся конь неохотно под старость
С колесницами быстрыми на состязанье идет.

(Вересаев.)

Таким образом, склонность к эпическим мотивам вполне определенно обогащала лирику.

VII. КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИРИКА. МЕЛОС VI — V ВВ. ДО Н. Э.

1. *Общая характеристика.* Хоровая лирика у греков восходит к незапамятным временам, будучи связана с трудовой жизнью, общественными и военными событиями и религиозным культом. Так, еще во

II тысячелетии до н. э. славились хоровые представления на Крите. Нужно четко представлять себе ту новую ступень художественного развития, на которую восходит хоровая лирика во второй половине VI в. до н. э. Здесь заметно прогрессирует демократическое движение, которое возглавляется вождями, называвшимися в Греции тиранами. Это были антиаристократические правители, открывавшие путь для гораздо более светского развития личности. Это особенно заметно на Симониде Кеосском, одном из самых крупных литературных деятелей второй половины VI и первой половины V в. до н. э.

2. **Симонид Кеосский (557/6—468)**. Этот крупнейший деятель греческой литературы был сначала предводителем хора на Кеосе на праздниках Аполлона; при Гиппархе был приглашен в Афины, где был хорошо принят, а после смерти Гиппарха — в Фессалию. В начале греко-персидских войн он опять в Афинах, где побеждает Эсхила в состязании по составлению эпиграммы в честь погибших при Марафоне. В дальнейшем мы находим его при дворе различных сицилийских тиранов. Умер Симонид в Сицилии.

Творчество Симонида отличается большим разнообразием. Живя при дворах тиранов, он прославлял их, но это едва ли резко противоречило его демократическим взглядам, и в частности воспеванию героических событий во времена греко-персидских войн, когда восходящая демократическая Греция одержала блестящую победу над деспотической Персией. Но, кроме всего этого, Симонид прославился еще и воспеванием самых обыкновенных людей, умерших или живых, и особенно победителей на состязаниях. Его художественные интересы распространялись и на настроение слабого человека, подверженного постоянным ударам судьбы. Тут у него особая философия, основанная на жалости и сострадании.

Несмотря на то, что от произведений Симонида Кеосского остались только небольшие фрагменты (правда, их довольно много), мы вполне можем судить о новой ступени художественного развития величайшего лирика древней Греции и об эволюции темы человечности в его творчестве.

Из произведений Симонида Кеосского особенно славились: *френы* (похоронные плачи), отличавшиеся естественностью и реализмом изображения, отсутствием всякой искусственности; *гипорхемы* и особенно *дифирамбы* (он одержал победу на 56 дифирамбических состязаниях), «*Симонидовы эпиникии*» (песни в честь побед на состязаниях), от которых сохранилось 14 фрагментов. В одном из них Симонид предостерегает победителя от заносчивости и гордости, указывая на слабость и несовершенство человека, что свидетельствует о наличии в этих эпиникиях моментов рефлексивного и дидактического. Древние делили эпиникии Симонида на колесничные, гимнастические и беговые.

Очень славились эпиграммы Симонида, надгробные и посвященные, написанные элегическими двустушиями и отражающие величественную картину событий начала V в., как например, эпиграмма в память бойцов на Марафонском поле, при Фермопилах, на Саламине и др. Тут перед нами знаменитые имена Мильтиада, Леонида и пр.

Изящной грустью отличается эпиграмма на могилу Анакреонта. Под именем Симонида сохранилось и много подложных эпиграмм.

Кроме всего этого, Симонид писал также и гимны, сколии, парфении, элегии и шуточные произведения.

Мировоззрение Симонида создало ему огромную популярность в античном мире. Его выражения цитируют в виде афоризмов Ксенофонт, Платон, Аристофан и другие. Центральным пунктом мировоззрения Симонида является снисходительный скептицизм, заставлявший говорить его, что «все игра и ни к чему не нужно относиться слишком серьезно». «Я не ищу того, чему невозможно быть». Его не смущает несовершенство жизни, которое он считает столь же естественным, как и хохолок у некоторых птиц. Этих несовершенств, по Симониду, очень много. «Наши стремления не достигают своей цели, а жизнь коротка и полна страданий». В этом отношении весьма интересен отрывок из одной элегии философского содержания, приписываемой Симониду, где развивается мысль «Илиады» (VI, 146) о сходстве человеческой жизни с вечной сменой листвы на деревьях. Только молодости свойственны разные веселые мечты, пока нет болезней и горя.

3. Пиндар, самый знаменитый из всех классических лириков, родился около Фив между 522/1 и 518/7 гг., умер в 448/7 г. (год смерти точно неизвестен, может быть, поэт умер в 432/1 г.). Он получил хорошее образование, учился у виднейших музыкантов и поэтов. Свое обучение Пиндар продолжал в Афинах. Первое известие о его поэтической деятельности относится к 501 г.

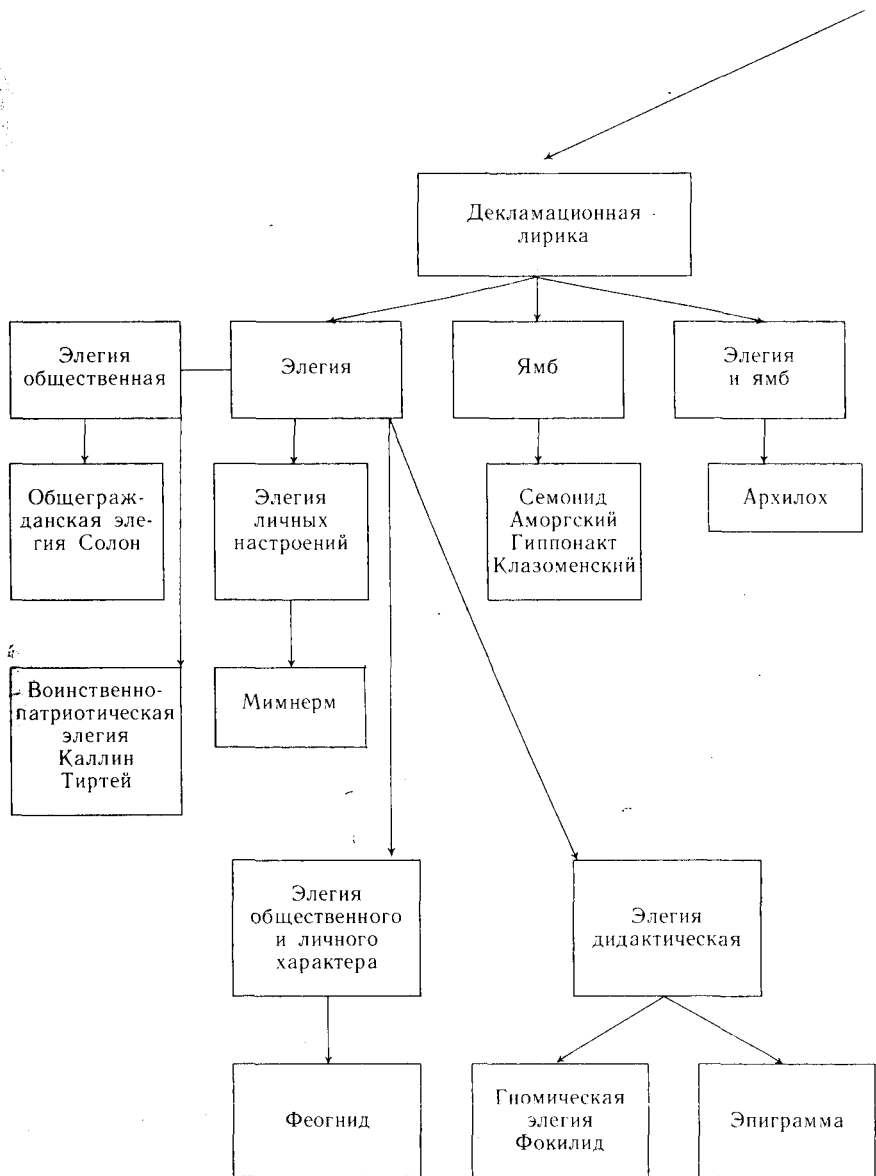
Вовремя первых войн он, по Полибию, поддерживал сторону персов. Факт этот, однако, вряд ли достоверен, так как противоречит патриотизму поэта. Пиндар много путешествовал.

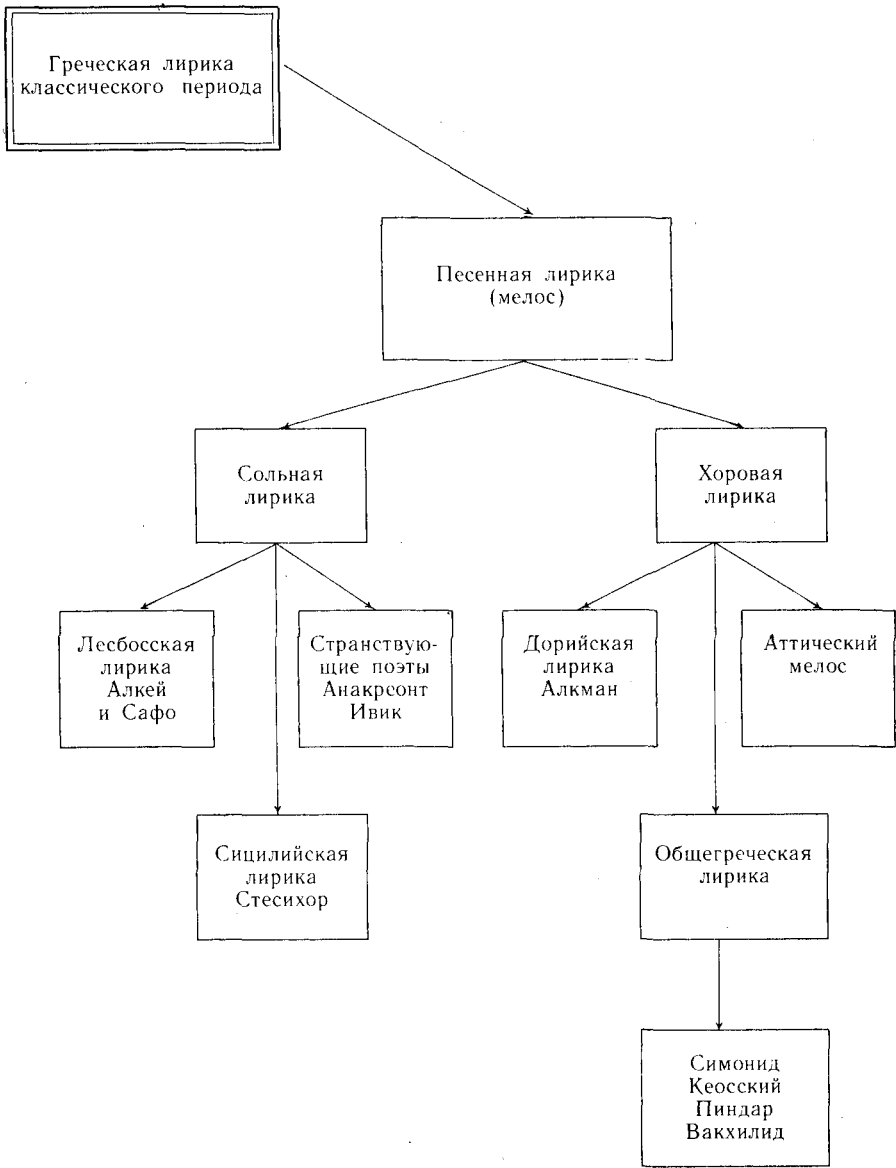
В античном мире он пользовался небывалой славой, так что его цитирует уже Геродот, не говоря о последующих.

В целом виде до нас дошло 4 книги эпиникиев Пиндара, называемых по роду воспеваемых состязаний олимпийскими (1-я книга), пифийскими (2-я кн.), немейскими (3-я) и истмийскими (4-я). Так расположили их александрийские ученые. Каждую книгу можно делить по видам воспеваемого состязания: сначала — оды в честь победителей на конных состязаниях, потом — на кулачных, потом — в честь атлетов. Всего имеем 45 од.

Кроме четырех книг эпиникиев, от Пиндара сохранилось еще более 300 фрагментов других произведений. Здесь мы находим почти все виды греческой хоровой лирики: похоронные френы и восторженные дифирамбы, торжественные пеаны, или гипорхемы (посвященные Аполлону), парфении (девичьи хоры), просодии (песни во время шествий), застольные сколии. Едва ли Пиндар был особенно выдающимся мастером малых или веселых жанров. Спецификой его творчества являются крупные и торжественные произведения, в которые он, впрочем, вкладывал идеи и приемы не только строго религиозного гимна, но и всякого рода личных высказываний и оценок, начиная от моральных сентенций и кончая интимно-личным психологизмом.

Что касается содержания эпиникиев Пиндара, то все они





являются восхвалением победителей на состязаниях, главным образом правителей, но также и разных граждан. Все эти оды писались по заказу, за плату, поэтому в них больше всего говорится о сиракузянах и эгинетах, славившихся тогда богатством. Тем не менее оды эти не содержат никакой лести. Они воспевают фактических, а не фиктивных победителей, а любовь к играм и наградам была у греков общенародным чувством. Не чужды Пиндару разные наставления и советы, свидетельствующие о том, что он сознает себя ровней со своими царственными друзьями.

Содержание эпиникиев Пиндара — это область *высокого благородства и возвышенной, торжественной величавости*. Это — поэзия великого общенационального порядка и строгих дорийских устоев жизни. Но тут нет ровно никакой суровости и тем более нет никакого фанатизма. Восхваляются слава, богатство, здоровье, сила, удача, жизненная энергия. В соединении и гармонии двух начал, общенародного величественного духа порядка и крепости, с одной стороны, и благородного, неущемленного обладания жизненными и материальными ценностями, с другой, — весь секрет и содержание творчества Пиндара. С этой точки зрения Пиндар является, может быть, наилучшим выразителем классического идеала вообще.

Религия Пиндара занимает среднее, равное положение между традицией и старинными верованиями, с одной стороны, и завоеваниями новейшей мысли и культуры — с другой. Его воззрения на богов возвышенны, строгие, просты и проникнуты общенациональным сознанием, духом коллективности, широты. В этих чувствах нет никакой экзальтации, нервозности, нет никакого сектанства. Все это он взял из старой религии. С другой стороны, из нового религиозного сознания он усвоил результаты критической мысли в области мифологии. Поэт избегает касаться тем, могущих шокировать нравственное чувство. Он, например, уже не станет излагать отношения Зевса и Геры, но скорее излагает мифы менее известные, но зато более чистые. «О богах следует думать только хорошее, так ошибки будет меньше». По поводу сказания о том, что Геракл сражался один с тремя богами, Пиндар говорит:

Отбросьте, уста, это слово! Хулить богов — враждебная мудрость, а хвастаться некстати равносильно безумию. Не болтай же теперь такой вздор! Войну и всякий бой оставь вне удела бессмертных!

Наконец, в вопросе о богах Пиндар доходит даже до отвлеченного представления о божественной силе, что, несомненно, было влиянием современного ему развития философской мысли. В одном фрагменте мы читаем: «Бог — это всё». С этим соединяется у Пиндара заимствованное у орфиков и пифагорийцев учение о бессмертии души, о загробных наказаниях и наградах, о перевоплощениях. Души, сохранившие себя чистыми от преступления после трехкратного возвращения на землю, допускаются на острова блаженных.

Любимой темой Пиндара является судьба человека. Пиндар (Пифийская VIII) выразительно говорит об эфемерности человеческой жизни:

«Эфемерные существа, что — мы, что — не мы? Тени призрака — люди. Но когда богоданный блеск снизойдет, яркий свет осеняет людей и — сладок их век». Кратковременность жизненных благ покрывается действиями богов и даже родством с ними. «Боги и люди — дети одной матери. Безмерно различие в могуществе и силе. Но мы можем приближаться к ним, совершенствуя душу и тело». Эфемерность человеческой жизни, таким образом, тонет в дарах богов, в юности, силе, богатстве, могуществе, славе, где личность неотделима от общенационального счастливого, сильного и красивого существования. Тут и умеренность, тут и энергичное дерзание.

С религией связана, конечно, и мифология, которой Пиндар посвящает значительную часть своих эпиникиев. В этой мифологии Пиндар всегда проявляет свежее, живое воображение и творчество.

Пиндар рассказывает, например, как Евадна прятала своего новорожденного сына в тростнике, и дает нам возможность как бы видеть крошечное тельце ребенка среди влзжных и душистых фиалок (Олимп. VI).

Изображая извержение Этны, он говорит: «...От нее, из ее недр, извергаются священные потоки не допускающего к себе огня; и эти реки днем дымятся клубами желтого дыма; но в мраке ночей извивающееся красными языками пламя с шумом несет камни глубоко в морскую бездну» (Пиф. I).

Большое место Пиндар отводит патриотическим темам. В одном фрагменте выражена его глубокая любовь к Фивам. Но он был против симпатии Фив к персам; тут он был на стороне Афин, подчиняя, таким образом, местные интересы общегреческим. Политический элемент, однако, очень слаб в стихотворениях Пиндара. Пиндар не касается никаких злободневных вопросов, не вменяется во взаимные распри государств и защищает законность и порядок вообще.

е) С м и р о в о з р е н и е м Пиндара тесно связан его стиль и язык. Напрасно в старину считали Пиндара условным, витиеватым, отвлеченным, скучным и сухим. Гораздо более правым является Гораций, сравнивающий речь Пиндара с бурным горным потоком, который мчит камни и разрушает утесы. Недооценка Пиндара вытекала из рационалистического формализма прежних исследователей и любителей античности, а также из игнорирования музыкальной стороны произведений Пиндара. Сам Пиндар сравнивает себя с орлом, а свою фантазию с той силой, которая гонит волну вслед за волной. И действительно, его стиль менее всего плавный и устойчивый, менее всего гладкий и спокойный. Наоборот, в нем много порывистости. Тут перед нами проносится масса образов, идей и настроений, так что сам поэт часто не успевает их оформлять. Даже нельзя сказать, что Пиндар является чистым лириком. так как главную роль у него играла не столько сама поэтическая фантазия, сколько музыка, к сожалению, для нас утраченная. Эта порывистость и каскадность кажется нам, не знающим музыки Пиндара, почти непонятной. Кроме того, эти переходы часто совершенно неожиданны, смелы и граничат с перерывом всякой связи. Нагроможденность образов у Пиндара настолько велика, что подчас не знаешь, какими мотивами она вызывается. В этом стиле даже какая-то своеобразная нервозность. Когда Пиндар находится под влиянием музыки, он сам сравнивает себя «со сталью, которая визжит под брусом» (если начать ее точить).

Пиндар пишет эпическим языком с примесью эолийского и дорийского диалектов. В иных случаях, если того требовали музыка и содержание оды, преобладал дорийский диалект.

Замечательным разнообразием отличается метрика Пиндара, доходящая до того, что каждая из 45 од имеет свой собственный стихотворный размер.

4. **Вакхилид** (505—430 или 516—450) родился на Кеосе, он племянник Симонида Кеосского. У Вакхилида особенно интересны дифирамбы: «Антенориды» — о том, как сыновья героя Антенора сопровождают в Трою Менелая, отправившегося за похищенной Еленой, и «Юноши, или Тезей», где Тезей, желая доказать свое происхождение от Посейдона, бросается в море и приносит оттуда кольцо, брошенное в воду Миносом. Восхваление знаменитого афинского героя Тезея, несомненно, говорит о возрастании афинского могущества после греко-персидских войн.

Самое интересное у Вакхилида — это дифирамб «Тезей», единственный вообще дифирамб, целиком дошедший до нас от античности и впервые давший нам возможность конкретно увидеть зародыши драмы. Здесь рассказывается о том, как афинский царь Эгей сказал однажды трезенской царевне Эфре, что если она родит от него сына, то пусть он сначала сдвинет камень и добудет из-под него меч, положенный туда им, Эгеем, и пусть она после этого направит сына к нему. Самый дифирамб изображает ожидание Эгеем и народом приближающегося сына Эгея — Тезея. Хор спрашивает о приближающемся богатыре. И Эгей дает ему разъяснения. Этот дифирамб приоткрывает нам тайну происхождения трагедии. Дионисийское волнение хора украшается мифом и видением, данным в рассказе Эгея.

Вакхилид является менее блестящим, чем Пиндар, но он более входит в детали и разработку образа, чем порывистый Пиндар, без нарушения, однако, цельности впечатления. Таково, например, изображение парения его оды, посылаемой через моря в Сиракузы на крыльях орла.

Орел, в высоте рассекая воздух глубокий быстрыми темно-бурыми крыльями, вестник могучего громкогрящего Зевса, смело летит, доверяясь своей мощной силе. И все громкоголосые птицы прячутся в страхе пред ним. Ни вершины обширной земли не пугают его, ни страшные волны неустанного моря. Он парит в беспредельном пространстве, подставляя под дуновения зефира свои легкие перья, и по гриве его легко узнают люди.

В сравнении с Пиндаром, создавшим по преимуществу общие образы, приведенный текст из Вакхилида свидетельствует о неизменных стремлениях автора фиксировать разнообразные детали своих образов.

У Вакхилида проскальзывает несколько более заметный пессимизм. Божество у него дает счастье в удел немногим. «Самое лучшее для смертных было бы не родиться и не взирать на солнечные лучи». Идеал счастья — жизнь, свободная от тревог и волнений. Демократические тенденции явно прогрессируют у Вакхилида.

5. **Аттический мелос.** В Аттике этого времени (VI — V вв. до н. э.) бурно развивалась политическая жизнь, возрастала общественно-экономическая роль личности. Поэтому здесь не было места для лирики в том смысле, как у эолийцев, сицилийцев и др. Лирическую потребность тут вполне удовлетворяла драма со своими хоровыми партиями, быстро

развивавшаяся в это время и явившаяся созданием именно новой, могущественной личности.

Из видов лирики были популярны *ном* и *дифирамб* благодаря именно своему драматизму. Здесь эти виды развивались и получили новое содержание. Это содержание под влиянием драм в значительной мере драматизировалось, а музыкальное сопровождение, столь скромное вначале, стало весьма изощренным, требуя для себя такого же эффектного и бьющего в глаза сюжета. Старинный строгий *ном*, посвященный такому уравновешенному божеству, как Аполлон, и прежний *дифирамб*, посвященный такому неистовому божеству, как Дионис, сблизились между собой и превратились в то, что мы сейчас могли бы назвать маленькой оперой. Даже и без музыки, которая до нас не дошла, такой *ном* Тимомея Милетского (на рубеже V и IV вв. до н. э.), как «Персы», еще и сейчас воспринимается нами как виртуозное, эффектное и в значительной мере натуралистическое произведение, не говоря уже о его небывалом драматизме, которого, конечно, не знала никакая прежняя хоровая лирика. В «Персах» изображается Саламинский бой со всеми эффектными деталями и с нагромождением военных событий, что едва ли можно было найти даже в тогдашней трагедии. Греческая хоровая лирика классического периода приходила здесь к своему концу — она уже почти переставала быть лирикой¹.

VIII. СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ И ПЕРЕХОД ОТ ЛИРИКИ К ДРАМЕ

1. **Лирика и рабовладельческое общество.** Являясь изливанием индивидуальной души, лирика уже по самому своему существу во всякой литературе оказывается необходимо связанной с большим развитием субъективной жизни, а это предполагает большую самостоятельность личности и, следовательно, — уже ослабление связи ее с родовым коллективом. Выходом из противоречий родового общества явилось² в Греции общество рабовладельческое. Значит, и лирика классического периода была существенно связана с зарождением и развитием рабовладельческого общества.

Связь с рабовладением проявилась в греческой лирике в том, что то ограниченное развитие личности, которое было возможно в периоды понимания производителя только как домашнего животного, наложило весьма заметную печать также и на всю лирику. Лирические настроения этой огромной эпохи были ограничены либо описанием физических, физиологических состояний человека, либо борьбой аристократии и демократии внутри рабовладельческого полиса, либо борьбой между такими же полисами, либо борьбой всей полисной Греции против дес-

¹ Некоторые факты из истории лирики взяты у Н. И. Новосадского и А. и М. Круазе ввиду их продуманного педагогического подбора.

потического Востока. Это была огромная арена для всякого рода лирических излияний. Но ожидать здесь погружения поэта в бездонные глубины личности либо ухода в бесконечные искания мы никак не можем, поскольку такого рода лирика предполагает уже выход за пределы рабовладельческой культуры и связь с другими общественными формациями, предоставляющими личности большую свободу, чем та, на которую было способно рабовладение.

2. Борьба за победу рабовладельческого общества. Античная лирика классического периода не может быть связана с полной победой личности. Лирика здесь — продукт излияния личности самостоятельной, но еще не подчинившей себе родового коллектива, а пока только фактически освободившейся от него. Личность должна была пережить и внутренне переработать, сделать для себя понятной самую основу родовой жизни. Для этого античное сознание должно было пройти через могущественное влияние культа Диониса, который как раз и давал ощущение безликой всепорождающей и всепоглощающей мировой судьбы. Вот почему только лифирамб, посвященный как раз Дионису, приводил античную лирику в соответствие с окончательно победившим демократическим рабовладельческим обществом; все же прочие виды лирики возникали пока еще в результате борьбы личности за свою власть над родом, а не из факта окончательной над ним победы.

Внутри возникшего рабовладельческого общества мы находим самую пеструю картину незаметных переходов от старых, родовых принципов к принципам классовым и государственным. Классовое общество свободных граждан состояло из аристократии и демократии, взгляды которых не всегда резко и существенно расходились. В области элегии Феогнид — представитель аристократических и даже реакционно-аристократических слоев. Солон — либеральных и прогрессивных. Мимнерм еще более демократичен и доходит до вполне независимого проявления своих внутренних чувств; Архилох аристократичнее, Гиппонакт демократичнее. В области мёлоса аристократичнее дорийцы и демократичнее эолийцы; аристократичнее Пиндар и демократичнее Симонид Кеосский.

3. Окончательная победа личности над родом и возникновение драмы. Отдельная личность, возникающая из рода и противопоставившая себя ему, наконец побеждает и начинает господствовать над ним. Пройдя через оргиастическую религию Диониса, человек перестает извне созерцать непонятный миф, но противостоит ему в качестве самостоятельно изливающейся души. Это значит, что миф переживается поэтом внутренне и драматически.

Таким образом, будучи вначале прямой антитезой эпосу, лирика, развиваясь все больше и больше, дошла до поглощения эпического мифа вместе с присущим ему объективным действием и объективной действительностью. Вот почему драма как раз и есть продукт восходящей рабовладельческой демократии и ее господства в пределах рабовладельческого общества.

Тут мы имеем наилучший пример того, как социально-экономический базис, определяя собой идеологию, нисколько не лишает последнюю ее внутренней логики, а наоборот, делает ее впервые фактически воз-

можной: социально-экономическая база для происхождения драмы есть находящееся у власти демократическое рабовладельческое общество, однако происходит драма не непосредственно из рабовладельческих производственных отношений, но из культа Диониса, характерного для становления греческих городов-государств.

IX. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДРАМЫ

1. Основной источник. Не будем подробно останавливаться на первобытной драме, которая сопровождает собой почти всякое обрядовое действие в первобытном обществе и которая еще не выделилась из общих трудовых процессов, магии, быта и вообще из социальной области тогдашней культуры. Но уже в крито-микенскую эпоху (вторая половина 2 тысячелетия до н. э.) художественный элемент первобытной драмы имел тенденцию превратиться в самостоятельное театрально-зрелищное представление.

Однако драма как самостоятельное художественное произведение зародилась только в Греции, и притом не раньше VI в. до н. э., и воплотилась в форме трагедии и комедии. Ведь драма предполагает большую самостоятельность человеческой личности и столкновение личностей между собой, равно как и столкновение личностей с природой или обществом. Это могло появиться в Греции только в связи с восхождением демократической цивилизации, которая на первых порах была рабовладельческой цивилизацией. Та личность, которая выделилась из первобытной общины, должна была овладеть стихийной силой рода, уметь внутренне понимать производительные творческие силы мира природы. Вот тут-то и пригодился восходящий, конечно, еще к первобытным временам культ таких божеств, который по преимуществу был обобщением именно этих творчески-производительных процессов.

Подобного рода божеств всегда было очень много на всей территории первобытного общества. Но в период зарождения и восхождения греческой демократии таковым божеством оказался Дионис, культ которого из негреческих местностей Фракии на севере, Малой Азии на востоке и Крита на юге — пронесся буйным вихрем по всей Греции в течение VII—VI вв. до н. э.

Этот оргиастический культ поражал воображение тогдашних греков. Участники культа сами представляли себя Дионисом, который имел еще другое имя — Вакха, и потому назывались вакханками и вакхантами. А так как Дионис был не чем иным, как обобщением творчески-производительных процессов природы и общества, то он мыслился в каждой живой индивидуальности, т. е. представлялся растерзанным и потом воскресающим. Это, несомненно, способствовало зарождению и росту разного рода представлений о борьбе одной индивидуальности с другой, т. е. зарождению и росту драматического понимания жизни.

Дионисийский восторг и оргиастический разрыв по самой своей природе разрушил всякие перегородки между людьми, и потому прежняя родовая и ари-



Рис. 10. Мастер Макрон. Дионис. Роспись доньшка килика.
Ок. 490 г. до н. э.

тократическая знать в отношении этого нового божества оказывалась уже на одном уровне с низшими слоями населения. Вот почему религия Диониса с самого начала вступила в конфликт с прежними, аристократическими олимпийскими богами и быстро одержала победу над ними, а сам Дионис представлялся теперь уже сыном Зевса и тоже помещался на Олимпе, к которому он раньше не имел никакого отношения. Следовательно, основным источником греческой драмы является социально-экономический базис восходящей рабовладельческой демократии, проявившей себя прежде всего в глубочайшей дионисийской реформе прежней олимпийской, и в частности гомеровской, мифологии. Известно, что именно правители VI в. до н. э. насаждали культ Диониса в своих странах. Так, например, афинский тиран Писистрат, опиравшийся на демократические слои и проводивший антиаристократическую политику, учредил в Афинах праздник Великих Дионисий, и именно при Писистрате была поставлена в Афинах первая трагедия. Другой тиран, Клизфен, правивший в городе Сикионе, передал Дионису праздник, справлявшийся раньше в честь местного героя Адраста.

Путь от культа Диониса к греческой классической трагедии как к произведению художественному был очень сложен и длинен, хотя пройден он был в Греции с невероятной быстротой, как невероятно быстро прошел и сам классический период греческой литературы.

2. Формы, которые принимал основной источник трагедии. а) Аристотель говорит о происхождении трагедии «о т з а п е в а л д и ф и -

рамаб а». Дифирамб действительно был хоровой песнью в честь Диониса. Трагедия произошла, следовательно, из поочередного пения запевал и хора: запевала постепенно становится актером, а хор был самой основой трагедии. На трех великих греческих трагиках — Эсхиле, Софокле и Еврипиде — можно вполне ясно установить эволюцию хора в греческой классической драме. Эта эволюция была постепенным падением значения хора, начиная от тех трагедий Эскила, где сам хор является действующим лицом, и кончая трагедиями Еврипиды, где хор уже отрывался от действия трагедии и представлял собой не больше как некоторого рода музыкальный антракт.

б) Тот же Аристотель говорит о *происхождении трагедии из сатирической игры*. Сатиры — это человекообразные демоны с сильно выраженными козловидными элементами (рога, борода, копыта, всклокоченная шерсть), а иногда и с лошадиным хвостом.

Козел, как и бык, имел ближайшее отношение к культуре Диониса. Часто Дионис представлялся в виде козла, и в жертву ему приносились козлы. Здесь была та идея, что растерзывается сам бог для того, чтобы люди могли вкусить под видом козлятины божественности самого Диониса. Самое слово *трагедия* в переводе с греческого буквально значит либо «песнь козлов», либо «песнь о козлах» (tragos — козел и ode — песнь).

в) Необходимо признать вообще фольклорное происхождение драмы. Этнографы и искусствоведы собрали значительный материал из истории разных народов о первобытной коллективной игре, которая сопровождалась пением и пляской, состояла из партий запевалы и хора или из двух хоров и имела вначале магическое значение, потому что этим путем мыслилось воздействие на природу.

г) Вполне естественно, что в первобытной религиозно-трудовой обрядности еще не были дифференцированы те элементы, которые в дальнейшем приводили к развитию отдельных видов драмы или к перипетиям в пределах одной драмы. Поэтому *смесь возвышенного и низменного*, серьезного и шуточного — одна из особенностей этих первобытных зачатков драмы, что и привело в дальнейшем к происхождению трагедии и комедии из одного и того же дионисовского источника.

д) В городе Элевсине давались мистерии, в которых в лицах изображалось похищение у Деметры ее дочери Персефоны Плутоном. Драматический элемент в греческих культах не мог не влиять на развитие драматизма в дифирамбе и не мог не способствовать выделению художественно-драматических моментов из религиозной обрядности. Поэтому в науке существует прочно установленная теория о влиянии именно элевсинских мистерий на развитие трагедии в Афинах.

е) Выдвигалась и теория происхождения трагедии из культа духа умерших, и в частности из культа героев. Конечно, культ героев не мог быть единственным источником трагедии, но он имел большое значение для трагедии уже ввиду того, что трагедия почти исключительно основывалась на героической мифологии.

ж) Почти каждая трагедия содержит в себе сцены с оплакиванием



Рис. 11. Девушка перед жертвенником. Террактовый рельеф. 460—450 гг. до н. э.

тех или других героев, поэтому была также теория и о френетическом происхождении трагедии (*threnos* — по-греч. «заупокойный плач»). Но френос тоже не мог быть единственным источником трагедии.

з) Указывалось также и на мимическую пляску у могилы героев. Этот момент тоже очень важен.

и) На известной стадии развития отделилась *серьезная трагедия от веселой сатирической драмы*. А от мифологической трагедии и сатирической драмы отделялась уже немифологическая комедия. Эта дифференциация — определенный этап развития греческой драмы.

3. Трагедия до Эсхила. Ни одной трагедии до Эсхила не сохранилось. По сви-

детельству Аристотеля, драма зародилась в Пелопоннесе, среди дорийского населения. Однако свое развитие драма получила только в гораздо более передовой Аттике, где трагедия, сатирическая драма ставились на празднике Великих (или Городских) Дионисий (март — апрель), а на другом празднике Диониса, так называемых Ленеях (январь — февраль) — преимущественно комедия; на Сельских Дионисиях (декабрь — январь) ставились пьесы, уже иггранные в городе.

Нам известно имя первого афинского трагика и дата первой постановки трагедии. Это был Феспид, впервые поставивший в 534 г. трагедию на Великих Дионисиях. Феспиду приписывается ряд нововведений и заглавия некоторых трагедий, но достоверность этих сведений сомнительна. Современником знаменитого Эсхила был Фриних (прибл. 511—476), которому приписываются в числе прочих трагедии «Взятие Милета» и «Финикиянки», получившие большую известность. Позже действовал Пратин, прославившийся своими сатирическими драмами, которых у него было больше, чем трагедий. Всех этих трагиков затмил Эсхил.

4. Структура трагедии. Эсхилевские трагедии уже отличаются сложной структурой. Несомненно, путь развития этой структуры был длинен. Трагедия начиналась с пролога, под которым надо понимать начало трагедии до первого выступления хора. Первое выступление хора, или, точнее, первая часть хора — это *парод* трагедии (парод по-гречески и значит «выступление», «проход»). После парода в траге-

дии чередовались так называемые *эписодии*, т. е. диалогические части (эписодий значит «привхождение» — диалог в отношении хора был первоначально чем-то второстепенным), и *стасимы*, так называемые «стоячие песни хора», «песнь хора в неподвижном состоянии». Заканчивалась трагедия *эксодом*, исходом, или заключительной песнью хора. Необходимо указать и на объединенное пение хора и актеров, которое могло быть в разных местах трагедии и обычно носило возбужденно-плачущий характер, почему и называлось *коммос* (сортó по-гречески значит «ударяю», т. е. в данном случае — «ударяю себя в грудь»). Эти части трагедии ясно прослеживаются в дошедших до нас творениях Эсхила, Софокла и Еврипида.

5. Древнегреческий театр. Театральные представления, которые выспли на основе культа Диониса, всегда имели в Греции массовый и

праздничный характер. Развалины древнегреческих театров поражают своими размерами, рассчитанными на несколько десятков тысяч посетителей. История древнегреческого театра хорошо прослеживается на так называемом театре Диониса в Афинах, раскинувшемся под открытым небом на юго-восточном склоне Акрополя и вмещавшем приблизительно 17 тыс. зрителей. В основном театр состоял из трех главных частей: *орхестры* для хора и актеров с жертвенником Дионису посредине, мест для зрителей (*театр*, т. е. зрелищные места), в первом ряду которых было кресло для жреца Диониса, и *скены*, т. е. строения позади орхестры, в котором переодевались актеры. В конце VI в. до н. э. орхестра была круглой, плотно утрамбованной площадкой, которую окружали деревянные скамьи для зрителей. В начале V в. деревянные скамьи были заменены каменными, спускавшимися полукругом по склону Акрополя. Орхестра, на которой был хор и актеры, стала подковообразной (возможно, что актеры играли на небольшом возвышении перед сеной). В эллинистическое время, когда хор и актеры не имели уже внутренней связи, эти последние играли на высокой каменной эстраде, примыкавшей к сцене — проскении, — с двумя выступами по бокам, так называемыми параскениями. Театр отличался замечательной акустикой, так что тысячи людей без труда могли слышать актеров, обладавших сильными голосами. Места для зрителей охватывали полукругом орхестру и были поделены на 13 клиньев. По бокам проскении находились пароды — проходы для публики, актеров и хора. Хор при поста-



Рис. 12. Маска трагического актера.



Рис. 13. Голова сатира. Часть сосуда из Фанагории.

новке трагедии состоял сначала из 12, затем из 15 человек, во главе с *корифеем* — главой хора, разделяясь на два полухора, выступая с песней и танцами, изображая близких к главным героям лиц, мужчин или женщин, одетых в соответствующие действию костюмы. Трагические актеры, число которых постепенно возросло от одного до трех, играли в чрезвычайно красочных, великолепных костюмах, увеличивая свой рост котурнами (обувь с толстыми подошвами наподобие ходуль) и высокими головными уборами. Размеры туловища искусственно увеличивались, на лица надевались ярко раскрашенные маски определенного типа для героев, стариков, юношей, женщин, рабов. Маски свидетельствовали о культовом происхождении театра, когда человек не мог выступать в своем обычном виде, а надевал на себя как бы личину. В огромном театре маски были удобны для обозрения публики и давали возможность одному актеру играть несколько ролей. Все женские роли исполнялись мужчинами. Актеры не только декламировали, но пели и танцевали. По ходу действия употреблялись подъемные машины, необходимые для появления богов. Были так называемые *экиклемы* — площадки на колесах, которые выдвигались на место действия для того, чтобы показать происшедшее внутри дома. Употреблялись машины также и для шумовых и зрительных эффектов (гром и молния). На передней части сцены, обычно изображавшей дворец, было три двери, через которые выходили актеры. Эта часть сцены расписывалась различными декорациями, постепенно усложнявшимися с развитием театра.

Публика — все афинские граждане — получала с середины V в. до н. э. от государства специальные зрелищные деньги для посещения театра, в обмен на которые выдавались металлические номерки с указанием места. Так как представления начинались с утра и продолжались в течение всего дня (ставилось три дня подряд по три трагедии и одной сатирической драме), то публика приходила, запасшись едой.

Драматург, написавший тетралогию или отдельную драму, просил у архонта, ведавшего устройством праздника, хор. Архонт поручал избранному из числа богатых граждан хорегу, обязанному в качестве государственной повинности набрать хор, обучить его, оплатить и устроить по окончании празднества пир. Хорегия считалась почетной обязанностью, но вместе с тем была весьма обременительной, доступной лишь богатому человеку.

Из числа 10 аттических фил избирались судьи. После трехдневных состязаний пятеро из этой коллегии, выбранных по жребию, высказывали окончательное решение. Утверждались три победителя, получавшие денежную награду, но венки из плюща вручались только одержавшим первую победу. Актер-протагонист, игравший главную роль, пользовался большим почетом и даже исполнял государственные поручения. Второй и третий актеры целиком зависели от первого и получали от него плату. Имена поэтов, хорегов и актеров-протагонистов записывались в особые акты и хранились в государственном архиве. С IV в. до н. э. было постановлено вырезать имена победителей на мраморных плитах — дидаскалиях, обломки которых дошли до нашего времени. Сведения, которыми мы пользуемся из сочинений Витрувия и Павсания, относятся в основном к театру эпохи эллинизма, поэтому некоторые моменты древнейшего состояния театральных построек в Греции не отличаются четкостью и определенностью.

Х. ЭСХИЛ

1. Эпоха. Первый великий греческий трагик, получивший мировое признание, — Эсхил жил в Греции в первой половине V в. до н. э. в ту эпоху, которая и самими греками и всей последующей культурой всегда расценивалась как эпоха величайшего подъема — общественного, политического, идеологического и художественного. Греция, прошедшая через разложение общинно-родового строя, создавала вместо родовых авторитетов государство: сначала аристократическую, а потом демократическую республику. Первая половина V в. — это эпоха греко-персидских войн, в которых новая Греция побеждала старый деспотический Восток. Победы при Марафоне (490), у Саламина (480) и при Платеях (479) навсегда остались в памяти греков как символ их небывалого патриотического подъема и нерушимого единства всего греческого народа в борьбе за свою независимость. В атмосфере этого общего подъема и действовал Эсхил, придавший греческой трагедии великолепие и монументально-патетический стиль.

2. Дошедшие сведения об Эсхиле. К сожалению, сведения эти весьма незначительные. Родился он в 525 г., в Элевсине, в аристократической семье. В качестве воина он участвовал во всех главнейших боях греко-персидских войн. Об его участии в государственной или политической жизни ничего не известно. Около 472 г. Эсхил был вынужден уехать в Сицилию, где он жил при дворе Гиерона. В качестве причины этого изгнания источники выставляют либо его неудачу в поэтическом состязании с молодым Софоклом, либо разглашение тайн Элевсинских мистерий. Умер Эсхил после своего вторичного приезда в Сицилию в Геле в 456 г.

Эсхил написал 70 трагедий и 20 сатировских драм. До нас дошло только 7 трагедий и более 400 фрагментов. По одним сведениям, Эсхил одержал своими трагедиями 13 побед, по другим же — 28.

3. Сценические нововведения. Аристотель сообщает, что Эсхил ввел

второго актера. Это значит, что трагедия до Эсхила, происходя из хоровой лирики, вначале просто являлась хоровым произведением, при котором был единственный самостоятельный актер, игравший самую незначительную роль собеседника с хором. Введение второго актера, несомненно, сокращало партии хора и расширяло диалог, давая возможность вводить и гораздо большее число действующих лиц, поскольку два актера могли сразу играть несколько ролей. Наиболее архаическая трагедия Эсхила «Умоляющие» отводит на хор три пятых всех своих стихотворных строк, в последующих же трагедиях хоровые партии тоже занимают не меньше половины всего текста (за исключением «Скованного Прометея», где хоровые строки занимают приблизительно одну восьмую часть трагедии).

Эсхилу приписывается введение роскошных костюмов для актеров, масок, котурнов и разнообразной сценической обстановки. Такие места в трагедиях, как появление теней умерших, низвержение целых скал в подземный мир, прибытие богов по воздуху, требовали разного рода технических приспособлений, которых до Эсхила не было. Кроме того, Эсхил широко вводил в свои трагедии танцы и сам сочинял для них разнообразные фигуры.

Наконец, необходимо отметить, что Эсхил писал *связные трилогии*, посвященные либо одному сюжету, либо разным, но так или иначе между собой связанным сюжетам. Завершалась каждая такая трилогия сатировской драмой, т.е. драмой с участием сатиров, трактовавшей какой-нибудь миф в очень веселой форме.

4. Ранние трагедии. а) «Умоляющие». Трагедия «Умоляющие» не датирована. Но обилие хоров и прочие архаические элементы заставляют признать в ней одну из ранних трагедий Эсхила. Она входила в целую трилогию и заканчивалась сатировской драмой, которая до нас не дошла и о содержании которой можно только догадываться.

Сюжетом этой трилогии явились аргосские сказания о местной нимфе Ио, дочери реки Инаха, которая некогда стала предметом любви Зевса и бежала от преследования ревнивой Геры в Египет, где она имела от Зевса сына Эпафа, внука Бэла и двух правнуков, Египта и Даная. 50 сыновей Египта имеют намерение вступить в брак с 50 дочерьми Даная. Вместе со своим отцом Данаиды бегут на свою древнюю прародину Аргос, которая спасает их от преследования Египтиадов.

Трагедия «Умоляющие» как раз начинается с момента прибытия Данаид и Даная в Аргос. Говорится о их тяжелом, беспокойном состоянии и молитве к местным богам о помощи. Аргосский царь Пеласг, с разрешения своего народа, оказывает приют беглянкам. Однако от Египтиадов появляется глашатай с требованием отправляться назад в Египет и вступить в брак с Египтиадами. Между Пеласгом и глашатаем происходит спор, в результате чего глашатай грозит войной и удалется в Египет.

Трагедия «Умоляющие» переносит нас в отдаленнейшие времена седой старины, когда происходил переход от группового брака к индивидуальному. Рисуеться картина активного сопротивления Данаид Египтиадам, которые требовали брака на основании своего ближай-

шего родства. Подобная форма коллективного брака была незапамятной стариной даже для Эсхила. И если он нашел нужным посвятить этому целую трилогию, то, очевидно, не ради простого исторического любопытства и не ради забавного рассказа о веках минувшей дикости. Ясно, что он при этом был воодушевлен некоторыми современными ему идеями, а древний миф понадобился ему только лишь как художественное средство и поэтическое обрамление для его идеи.

Основная идейная направленность трагедии «Умоляющие» заключается в пропаганде идеи брака на основе свободного выбора. Необходимо отметить также и весьма характерную для Эсхила идею народо-властия, поскольку царь Пеласг принимает ответственное решение о Данаидах только после санкции на это народного собрания. Ясно, что аристократизм Эсхила выступает здесь в форме весьма эмансипированной и прогрессивно-демократической.

Идея эта воплощена в дошедшей до нас трагедии отнюдь не чисто драматически. Для драматизма необходимо то или иное столкновение характеров. Но характеров здесь в собственном смысле слова нет. И Данай, и Пеласг (кроме одного места в трагедии), и глашатай Египтиадов даны схематично, монолитно, без всякого развития. Единственным подлинным героем трагедии является хор Данаид. Но это пока еще коллективный герой и, несмотря на всю свою аффективность, пока еще не действующий, но только ожидающий своего действия. Его отдельные выступления, так же как и речи действующих лиц, производят впечатление самостоятельных художественных моментов, так что вся трагедия оказывается больше похожей на ораторию, чем на драму.

Тем не менее некоторые элементы драматического конфликта в этой трагедии все же имеются. Отказ от женихов не навязан Данаидам как чье-то повеление и не есть необходимость, вложенная в них извне (от бога, от общества). Это их собственный, совершенно внутренний и зависящий только от них самих почин, встречающий резкое сопротивление извне. Некоторые черты драматизма заметны и в образе Пеласга, когда он колеблется между состраданием к беглянкам и страхом большой опасности, связанной с их прибытием в Аргос. Само столкновение Данаид и Египтиадов в основе своей тоже драматично. Но драматичность эта ослаблена отнесением самой борьбы обеих сторон и ее результата только к далекому будущему. Поэтому и развитие действия в трагедии дано, собственно говоря, только изображением аффективных состояний хора Данаид, то молящих о защите, то благодарящих за ее получение, то впадающих в ужас перед новой опасностью. Действие здесь, таким образом, не столько изображается в своем настоящем виде, сколько переживается, чувствуется, ожидается и расказывается.

Основная идея «Умоляющих» воплощена в старинных и суровых мифологических образах, придающих трагедии монументальный стиль, в котором хотя и мало психологии, но все же очень много бурных аффектов. Это *соединение монументальности и патетики* является одной из самых основных особенностей стиля Эсхила вообще.

б) «Персы». Трагедия эта строго датирована — 472 г. до н. э. и

входила в тетралогию, которая до нас не дошла и о которой возможны только смутные догадки.

Трагедия изображает состояние Персии непосредственно после поражения Ксеркса у Саламина. В персидской столице Сузах хор старейшин волнуется мрачными предчувствиями вследствие долгого отсутствия Ксеркса, ушедшего на войну с Грецией. Это подавленное состояние усугубляется приходом матери Ксеркса, Атоссы, рассказывающей хору о виденном ею дурном сне и тоже волнуемой страшными предчувствиями. И действительно, тут же появляется глашатай с подробным рассказом о гибели персидского флота у Саламина и о страшных потерях, понесенных персидским войском, что вызывает у хора и у Атоссы стоны и слезы.

Являющаяся из загробного мира тень Дария во всем обвиняет Ксеркса и предрекает новое несчастье для Персии. Тут же наконец является и сам Ксеркс, свидетельствующий уже своим видом о поражении персов, и вместе с хором изливает свое горе в грандиозном плаче.

Исторической основой трагедии являются знаменитые греко-персидские войны, участником которых был и сам Эсхил. За исключением отдельных и незначительных неточностей, «Персы» дают правильную картину состояния обеих борющихся сторон и в значительной мере являются первоисточником для истории этого периода Греции. Но Эсхил не хотел быть бесстрастным созерцателем этих великих событий, они были глубоко пережиты им самим, так же как и греческим народом.

Прежде всего, здесь перед нами горячий патриотизм. Этот патриотизм оправдывается у Эсхила особой философией истории, по которой самой судьбой и богами персам было предназначено владычество в Азии, а грекам — в Европе. Персы не имели никакого права переступить пределы Азии; и если они переступили, это было их трагической дерзостью (*hybris*), темной и преступной, а греки защищали свою самостоятельность благодаря своему мудрому «благомыслию» (*sōphrosynē*), светлomu и благородному.

Противопоставление Греции и Персии усугубляется у Эсхила еще и противопоставлением свободного народа, свободно строящего свою судьбу, и восточного народа, лежащего ниц перед деспотом и раболепно выполняющего волю этого последнего, все его преступные замыслы. Эсхил не ограничивается общепатриотическими и общенародными идеями. Можно с полной достоверностью утверждать, что в борьбе передового демократа и сторонника морской экспансии Фемистокла с вождем землевладельцев, предпочитавших сухопутную войну, — Аристидом Эсхил, несомненно, занимал позицию этого последнего. Этим и объясняется, например, факт выдвижения у него на первый план сухопутной операции на Пситталее под предводительством Аристида.

Наконец, вся эта философско-историческая, политическая и патриотическая концепция завершается также и религиозно-моральной концепцией, по которой Ксеркс, помимо всего прочего, оказывается еще и разрушителем греческих храмов, глумящимся над греческими богами и героями, не признающим ничего святого.

Жанр «Персов» мало чем отличается от «Умоляющих». Это также

трагедия ораторного типа, где даются не события сами по себе (они совершаются за сценой), но лишь мысли и переживания, связанные с этими событиями, то ли при воспоминании о них, то ли в их предчувствии и ожидании.

Хор в данной трагедии либо прямо исполняет так называемый френос, т. е. похоронный плач, либо является подготовкой к нему, так что вся трагедия может быть названа не просто ораторией, но френетической ораторией.

Характеры в «Персах» продолжают быть неподвижными и монолитными. Атосса, мать Ксеркса, только ожидает катастрофу, а потом отдается ее переживанию. Вестник только рассказывает о событиях, совершившихся за сценой. Дарий выступает только как моралист в отношении Ксеркса, а сам Ксеркс только рыдает по поводу своего поражения. Таким образом, драматизм характеров здесь никак не представлен.

С точки зрения развития действия «Персы» гораздо более просты, чем «Умоляющие». Действие здесь развивается совершенно прямолинейно. Схема этого развития чрезвычайно проста, и сводится она только к постепенному углублению той ситуации, которая дана уже с самого начала.

Именно сначала мы имеем предчувствие катастрофы, выражаемое хором старейшин из народа. Это предчувствие углубляется с появлением Атоссы, рассказывающей о своем дурном сне. Предчувствие далее превращается в потрясение в связи с прибытием вестника и его рассказами о Саламине. Потрясение углубляется уничтожающей моральной оценкой политики Ксеркса его отцом Дарием. И наконец, потрясение, глубоко обоснованное реальной катастрофой и углубленное моральным авторитетом Дария, превращается с прибытием Ксеркса в сплошное рыдание, в нескончаемые дикие вопли.

Завершенная идея «Персов», заключающая в себе грандиозную философско-историческую концепцию Востока и Запада, дана в трагедии необычайно оригинально: не путем прямого описания греческой победы, но путем изображения страдания и ужаса персов по поводу их поражения.

Этот френетический стиль «Персов» заостряет и основную их идею в том смысле, что здесь не только прославляется победа греков над персами, уже достаточно понесшими наказание за свою агрессивность, но и проповедуется необходимость прекратить дальнейшее преследование персов. Это соответствовало больше политике Аристида, чем Фемистокла.

в) «С е м е р о п р о т и в Ф и в». Трагедия эта была поставлена в 467 г. и тоже входила в тетралогию, до нас не дошедшую.

Сюжет трагедии сводится к изображению состояния города Фивы в момент осады города семью вождями. Эта осада предпринята бежавшим из Фив сыном Эдипа Полиником. Он борется с другим сыном Эдипа Этеоклом, оставшимся царствовать в Фивах. После воинственно-патриотической речи Этеокла, сообщения Лазутчика о положении во вражеском лагере и панических криков и воплей хора фиванских девушек, с которыми Этеокл вступает в пререкания, мы имеем

здесь семь симметрически расположенных частей трагедии. Каждая состоит из донесения Лазутчика о наступлении врагов у тех или иных фиванских ворот, назначения Этеоклом военачальника для данных ворот и небольшого припева хора. К последним, седьмым воротам Этеокл назначает самого себя. Заканчивается трагедия сообщением о взаимном убийстве Этеокла и Полиника и большим похоронным плачем.

Трагедия «Семеро против Фив», несомненно, написана под сильнейшим впечатлением греко-персидских войн; в частности, в осажденном городе нетрудно угадать Афины, несколько раз взятые и сожженные персами во время войны.

Согласно своей обычной манере Эсхил рассматривает здесь великие исторические катастрофы, а именно гибель общинно-родового строя, мифологически: отец Эдипа, Лай, гибнет из-за проклятия отца похищенного им ребенка, а Эдип и его сыновья тоже гибнут из-за этого родового проклятия.

Отсюда идейный смысл трагедии. Родовая организация гибнет, но вместо нее возникает новый безусловный авторитет — это полис, государство-город, для защиты и процветания которого возможны и необходимы любые жертвы. Так, Этеокл и Полиник гибнут каждый за свой город.

Жанр «Семерых» содержит в себе нечто новое. Это не только френетическая оратория, но и оратория исступленно-воинственная, где с огромной силой передается патетика войны у тех, кто защищает Фивы и кто на них нападает. Кроме того, новизна трагедии заключается еще и в том, что здесь дается первый у Эсхила настоящий драматический характер, именно Этеокл.

Этеокл полон противоречий. Он предан богам и молится им в решительные минуты, но знает о своем родовом проклятии и о своей обреченности и потому почти кощунствует. Он оставлен богами и людьми, он сейчас убьет своего брата и от руки последнего погибнет сам; и он до конца предан своему городу, методически спокойно отдавая свои последние военные приказания. Это делает его характер не только противоречивым, но и действенным, а сознаваемая им неминуемая гибель, к тому же предписанная свыше, делает этот характер трагическим. У Эсхила, а значит и во всей истории европейской драмы, это безусловно первый драматический характер.

В противоположность этому, развитие действия в «Семерых» все еще продолжает быть в значительной мере *эпическим*. Тут тоже на сцене не происходит ровно никаких действий, а даются только рассказы о них или разные связанные с ними переживания. Но это не значит, что действие здесь вовсе никак не развивается. То говорится о подготовке к действию, то дается рассказ о нем, то передается ужас перед наступлением или плач после наступления. И то, что дается на сцене, неизменно развивает и подвигает вперед действие. Даже семь сцен с башнями и те содержат в себе неизменное нагнетание действия, потому что с наступлением врага к той или другой башне действие близится к концу (ведь этих башен всего было семь). Очевидный перелом действия возникает после сообщения вестника о гибели братьев. После этого существ-

венной частью трагедии является только большой френос в самом конце.

Эпичность в развитии действия ни в коем случае не является исключительной и преисполнена типичной для Эсхила монументальной патетикой. При всем том художественный стиль данной трагедии, как и везде у Эсхила, содержит в себе и такие моменты, которые противопоставляются постоянным аффектам. Таков в трагедии образ Амфиарая, одного из наступающих на Фивы семерых противников, втянутого в эту войну против его воли. Это, конечно, тоже заставляет вспоминать о мирных тенденциях политики Аристида. Источники говорят об одобрении соответствующего места трагедии тогдашней театральной публикой.

5. «Орестея». «Орестея» является единственной дошедшей до нас полностью трилогией Эсхила. Она состоит из трагедий «Агамемнон», «Хоэфоры» и «Евмениды» с заключительной сатирической драмой «Протей» (до нас не дошедшей). Вся эта тетралогия была поставлена в 459 г.

а) С ю ж е т. В первой трагедии «А г а м е м н о н» изображается ожидание Агамемнона, который должен прибыть из-под Трои. Хор аргосских старцев вспоминает о трагическом прошлом в доме Агамемнона и воспеваает мудрого и справедливого Зевса; новое мрачное предчувствие хора. Супруга Агамемнона Клитемнестра, которая сошла за время отсутствия Агамемнона с его двоюродным братом Эгисфом, ждет Агамемнона только для того, чтобы его убить. И когда он появляется, она с притворным раболепием расстилает перед ним красный ковер на манер того, как это делалось у восточных владык. Супруги обмениваются притворно любезными речами. Вместе с Агамемноном в качестве пленницы появляется дочь троянского царя Кассандра, пророчица, которая иступленными криками предрекает близкую смерть Агамемнона и свою собственную. Тотчас же раздаются крики Агамемнона, убиваемого за сценой. Об убийстве Агамемнона и Кассандры объявляет сама же Клитемнестра. Ее возлюбленный Эгисф ссорится с непокорными старейшинами, намереваясь вступить с ними в бой, от чего удерживает их властная Клитемнестра.

Во второй трагедии — «Х о э ф о р ы» прибывший в Аргос сын Агамемнона Орест вместе со своей родной сестрой Электрой, которую притесняет Клитемнестра, составляют на могиле Агамемнона план мести за убитого отца. И так как убить свою мать повелевает Оресту сам Аполлон, то это убийство и совершается. Однако в конце трагедии появляются Эринии, дочери Ночи, ужасные мстительницы за пролитую кровь родственников, которые преследуют Ореста и от которых он прячется в храме Аполлона. Самое слово *хоэфоры* значит «носители возлияний». Тут имеются в виду Орест и Электра на могиле их отца, вместе с хором женщин, совершающих такое же возлияние по приказанию Клитемнестры.

В третьей трагедии — «Е в м е н и д ы» Аполлон посылает Ореста за оправданием из своего храма в Дельфах к Афине Палладе в Афины, а Эринии его преследуют, стараясь поймать и уничтожить. Афина Паллада назначает суд над Орестом, так называемый ареопаг, который

должен выслушать обе стороны — Ореста с Аполлоном, защищающих отца, и Эриний, защищающих мать, и вынести справедливое решение. Происходит суд. За и против Ореста оказывается одинаковое количество голосов, причем голос Афины Паллады как председательницы суда подан за Ореста. Орест оказывается оправданным. С Эриниями Афина тоже договаривается о прекращении их злых действий, и они превращаются в добрых богинь, которым люди будут молиться в трудных обстоятельствах жизни, в *Евменид*, что значит благодетельные, благосклонные. В финале — торжественная и победная песнь Евменид, отвращающая всякое зло от Афин и прославляющая их мудрость, справедливость и силу, а также ответное чествование афинянами самих Евменид.

б) **Историческая основа.** Историческую основу «Орестей» составляет прежде всего борьба Аполлона и Эриний, которую Энгельс понимал как борьбу патриархата и матриархата, т. е. как борьбу отцовского и материнского права.

Эсхил несомненно находился под влиянием огромного и мучительного процесса распада общинно-родового строя, которое в мифологии отражалось, конечно, не экономически и не политически, но чисто мифологически, в виде мифа о родовом проклятии и гибели целых поколений в результате этого проклятия и множества совершенных вследствие него преступлений. Перед нами картина кровавых ужасов, переходящих из поколения в поколение и свидетельствующих не о чем другом, как о самоотрицании рода, о его самоистреблении. Наконец, выход Афин на широкую дорогу культуры и цивилизации, их политическое и экономическое восхождение в сравнении с прочими греческими государствами тоже является тем историческим фактом, свидетелем которого Эсхил был сам и который поднимал его патриотическую настроенность.

в) **Идейный смысл.** В этой трилогии Эсхил, будучи восторженной и пламенной натурой, ни в коем случае не мог быть беспристрастно-объективным изобразителем исторических судеб своего народа, одинаково равнодушным ко всем его периодам, ко всем его деятелям и ко всем волновавшим его в те или другие времена идеям и настроениям. У Эскила, конечно, была своя собственная точка зрения на историю и на современность, которая и заставляла его оценивать историю своего народа только в одном, и очень определенном, направлении. Это была точка зрения афинского патриота, горячо защищавшего гегемонию Афин и полагавшего, что афинская гражданственность и государственность являются разрешением всех мучительных противоречий прошлого, включая борьбу матриархата и патриархата и распад родового строя вообще. В «Орестее» Эскила реально показан переход от кровавых ужасов старины к разумному устройению жизни с помощью справедливейших и гуманно действующих учреждений, когда сам Аполлон посылает Ореста для разбирательства его дела к мудрейшей богине, возглавляющей демократическое государство, во избежание крайностей анархии и тирании.

г) **Жанр.** Ввиду большого количества хоров в «Орестее» и их значительных размеров жанр этой трилогии приходится квалифици-

ровать все еще как ораторный. Однако оратория уже доходит здесь до своего кризиса и местами превращается в самую настоящую драму.

В трилогии очень много хоровых партий, в которых пока еще только вспоминается прошлое, дается оценка настоящему или ожидается будущее. Есть хоры моралистически-философского или религиозно-философского содержания. Однако уже в конце «Агамемнона» хор обнажает мечи, чтобы вступить в борьбу с Эгисфом. Больше же всего драматичен хор Эриний, которые хотя и выступают в виде коллектива, но, в сущности говоря, являются единым и страшным индивидуумом, переживающим всякого рода коллизии, перипетии, начиная от своего невидимого для всех и видимого только для Ореста появления в конце «Хозфор», проходя через иступленное преследование своей жертвы и кончая своим весьма активным поведением на суде с дальнейшим превращением в добрых гениев. Это уже не просто концертный ораторный хор, но подлинно действующие драматические герои.

д) **Х а р а к т е р ы.** Характеров прежнего типа, т. е. неподвижных, одноцветных и схематических, у Эсхила достаточно много. Так, например, вестник, Сторож на крыше дома в начале «Агамемнона», Пифия в начале «Евменид», Аполлон или Афина Паллада вовсе даже не являются характерами, поскольку им всегда свойственна только какая-нибудь одна черта или идеологическая тенденция. Несколько более драматичны Эгисф и Электра. Но в данной трилогии Эсхил дал образцы и подлинно драматических характеров, особенно Клитемнестры, Кассандры и Ореста.

Клитемнестра трактуется прежде всего как орудие демона, а именно демона родового проклятия. Об этом говорят в первой трагедии и старейшины и она сама. О велении судьбы она напоминает и Оресту, когда тот намеревается ее убить («Хозфоры», 910). Однако это вовсе не означает эпического изображения Клитемнестры. Наоборот, все ее поступки и объективно и ею самой мотивируются вполне жизненными и реалистическими причинами.

Она ненавидит своего мужа, и эта ненависть безгранична. Мотивирует она ее якобы убийством Агамемноном Ифигении, связью его с Кассандрой. Аргументы эти явно неискренни, потому что, например, Ифигению сам Агамемнон вовсе не хотел убивать и убил ее только ради послушания богам, а связь с пленницей по греческим обычаям нисколько не мешала законному браку с другой женщиной. Ясно, что не эти обстоятельства являются причиной ее ненависти к Агамемнону. Эта ненависть имеет самостоятельное происхождение. Оправдывая себя, Клитемнестра не прочь сослаться на Ату — Слепление, Эриний, Дикую — Справедливость и вообще на богов. Она призывает на помощь своему преступлению самого Зевса («Агамемнон», 973 сл.), считая кровную месть справедливостью (346 сл.). Такая же ненависть у нее и к дочери Электре, которую она держит у себя в доме на положении рабыни, а в дальнейшем и к Оресту, преследовать которого она иступленно побуждает Эриний («Евмениды», 118—139). Конечно, она, с точки зрения Эсхила, безусловно одержима демоном. Но демон этот вовсе не действует на нее извне, а она сама действует как демон по своим собственным побуждениям и страстям. Таково же происхождение ее

любви к Эгисфу, которого хор старейшин считает полным ничтожеством.

Это чрезвычайно властная женщина, умеющая быть сдержанной и рассудительной, как мужчина, в опасную минуту, как например, при столкновении старейшин с Эгисфом или перед собственной смертью («Хозфоры», 887—891).

Иной раз ум и преступность делают ее циничной. Она искусно притворяется верной и любящей женой и даже льстит Агамемнону, сама спокойно, со всеми подробностями рассказывает об убийстве Агамемнона, притворяется любящей и страдающей матерью при сообщении о мнимой смерти Ореста («Хозфоры», 691—699, 737—740) и особенно перед лицом грозящей ей смерти от руки Ореста (896—928); притворно ласкова со своей смертельно ненавидимой жертвой, Кассандрой («Агамемнон», 1035—1046). И вообще она характеризуется как «хитрая» (1495 сл., 1519), «всемерно дерзкая» («Хозфоры», 430), «умом подобная волку» (421), «высокомерная» («Агамемнон», 1426), «ненавистная» (1411), «бешеная, кровожадная» (1428 сл.), «паучиха» (1492).

Удивительным образом совмещаются в Клитемнестре ужас после страшных сновидений («Хозфоры», 523—535) и возлияния, творимые ею на могиле Агамемнона; она мечтает о скромной доле простого человека, которую она, как ей кажется, обретет после свершения последнего убийства в ее доме; она надеется даже примириться с демоном проклятия («Агамемнон», 1567—1576). Таким образом, этой женщине свойственны все чисто человеческие переживания (здесь и скромность и благочестие) и нечеловеческие зверства (убитый ею Агамемнон разрублен на куски) («Хозфоры», 439 сл.).

Клитемнестра, с точки зрения Эсхила, есть воплощение демона родового проклятия и кровной мести, противоречивого, потому что он, стоя на страже человеческих прав и морального возмездия, осуществляет это право и возмездие теми же преступлениями и кровавыми средствами, против которых сам восстает.

Кассандра представляет собой другой, тоже трагический и драматический комплекс противоречий, далеко выносящий эту фигуру за пределы эпического изображения.

Кассандра — возлюбленная Аполлона, отвергнутая им. Когда-то Аполлон, привлеченный ее красотой, хотел вступить с ней в брак, на что она была согласна, если он наделит ее пророческим даром. Однако, получивши этот дар, Кассандра отвергла Аполлона, и в наказание за это он лишил ее пророчества всякого признания со стороны людей. С тех пор она предвидела все бедствия Трои, как и теперь предвидит бедствия в Аргосе, но никто не верит ее предсказаниям.

Кассандра — пленница и наложница Агамемнона. Дочь царя, потерявшая родину, которая теперь лежит в развалинах, всех своих родственников и достояние, должна, будучи ничтожной, униженной и больной рабыней, делить ложе с ненавистным ей могущественным человеком, исполнять его прихоти, быть предметом издевательств и насмешек со стороны чуждой ей среды.

Она бессильна перед своими собственными видениями. Перед дворцом Агамемнона она чувствует запах крови и надвигающуюся катастрофу

(«Агамемнон», 1092 сл., 1309—1319). Ее подавляют видения минувших катастроф в доме Агамемнона, и она знает, что Клитемнестра, притворно приглашая ее во дворец на пир, готовит кровавую расправу. Предчувствие неотвратимой гибели и сознание полной беспомощности пронизывает все ее существо.

В исступлении Кассандра издает дикие крики на неведомом никому языке, с воплями, судорогами бросается на землю и в самозабвении бьется о нее руками и ногами, как бы желая провалиться в тот хаос и в ту бездну, в которые она и без того должна будет перейти через несколько мгновений. Но вот вдруг проходит ее экстаз, замолкают дикие вопли, прекращаются судороги и она безмолвно, спокойно и задумчиво идет медленно во дворец; приглашенная якобы на пир, она знает, что идет на казнь.

Среди персонажей не только Эсхила, но и всей греческой трагедии едва ли найдется еще один такой же волнующий и такой потрясающий драматический образ, как образ Кассандры, в то время как большинство эсхилевских образов все еще эпичны и ораторны, лишены драматической трактовки и трагического заострения.

Орест действует по преимуществу под влиянием богов. Но это влияние очень далеко от той эпической техники, когда все поступки и переживания механически вкладывались в людей богами, а люди оказывались только пассивными орудиями последних. Аполлон повелевает Оресту отомстить за отца и убить мать, угрожая в случае неповиновения язвами, проказой и прочими болезнями, физическими и психическими, изгнанием, безумием, проклятиями, загробными ужасами. По всему видно, что со стороны Ореста требовался акт свободного признания воли Аполлона и что этого акта вполне могло и не возникнуть, Аполлон и Орест оказываются сравнимыми существами, как бы первый по силе своей ни превосходил второго.

Афина Паллада относится к Оресту доброжелательно и готова всячески ему помочь, но здесь нет никакого эпического вложения в героя поступков свыше: должен собраться Ареопаг, все обсудить, проголосовать; и нельзя заранее сказать, каково будет его решение. Следовательно, взаимоотношения Афины Паллады и Ореста строятся и на чисто человеческой основе и могущество богини несколько не лишает Ореста его самостоятельности.

Наконец, меньше всего механицизма в отношениях Эриний к Оресту. Дело обстоит вовсе не так просто, чтобы всеисильные богини мести сразу бы отомстили преступнику. Разыгрывается длительная и весьма сложная драма; и априори тоже неизвестно, кто возьмет верх: бессмертные богини или этот смертный человек, т. е. спорящие стороны и здесь вполне самостоятельны. Это значит, что перед нами драма, а не эпос.

Орест полон тех или иных чисто человеческих переживаний, он раздираем борьбой, которая зависит от множества причин и обстоятельств, являющихся результатом состояния его собственных жизненных сил.

В начале «Хозфор» Орест является нищим и всеми покинутым, горячо взывающим к отцу и к богам о помощи, плачущим о судьбе отца, любящим и бессильным. На могиле Агамемнона он тепло встречается с

Электрой и в молитве к Зевсу называет себя со своей сестрой голодными птенцами орлиного гнезда («Хозфоры», 249—259). Вместе с Электрой он оплакивает жалкую участь отца. При составлении плана мести Орест проявляет большую дальновидность и рассудительность (554—558). Убийство он может совершить только по своей воле, а не по повелению Аполлона. Намереваясь убить мать, он колеблется под влиянием ее речей о материнстве. И если бы не толчок Пилада в самую ответственную минуту, то убийство могло и не произойти (896—930). О беспомощности Ореста перед Эриниями и говорить нечего. Причем их ужасный облик изображается им самим так, что их можно принять за плод его больного воображения (1048—1062). Эпическим элементом в образе Ореста можно считать разве только то религиозное очищение, которое он получил в Дельфах и которое мыслится произведенным самим Аполлоном («Евмениды», 276—289). Но, как мы знаем, это вовсе не было решением его проблемы: решение это последует в дальнейшем и опять-таки в результате человеческого и вполне светского суда.

Таким образом, и в Оресте мы видим как бы равновесие человечески-жизненных сил, то устойчивое, то неустойчивое. Это значит, что Орест — драматический характер.

е) Развитие действия. В трилогии «Орестея» мы находим три основные перипетии — убийство Агамемнона и Кассандры, убийство Клитемнестры и Эгисфа и оправдание Ореста. Эти три момента, несомненно, позволяют говорить о трилогии, как о вполне определенной драме. Но каждый из этих трех моментов имеет свою подготовку и свой результат, и здесь уже нет такой очевидно драматической природы: они отличаются длиннотами и часто носят эпический, а также ораторный характер. Так многие исследователи из-за значительных длиннот в подготовке перипетий даже не замечают в «Агамемноне» нарастания действия. Тем не менее нарастание это есть. Оно дано в темах — падение Трои и последствия этого для Аргоса. Сначала Сторож по световым сигналам узнает о падении Трои. Ответом на это является обширнейший парод с размышлениями о подготовке троянского похода в Аргос, включая эпизод с Ифигенией, в конце смутные намеки на будущую катастрофу. Далее тема падения Трои вкладывается в уста Клитемнестры, затем в уста глашатая, подробно рассказывающего о возвращении войск Агамемнона из-под Трои и бедствиях во время этого возвращения. Снова выступает хор, проклиная Париса и Елену и более определенно предчувствующий грядущее зло. Тема Трои звучит в речах Агамемнона (810—854), перекликающихся со словами Клитемнестры (914—974). В ответ на это хор (III стасим) уже целиком посвящен выражению мучительных волнений по поводу Эриний, преступлений и их последствий и наступающей катастрофы (957—1034). В следующем, IV эпизоде совмещение обеих основных тем: Кассандра — троянка, но она переживает и весь ужас, царящий в доме Агамемнона в Аргосе. Далее — убийство Агамемнона (1343—1345). Таким образом внимательное наблюдение обнаруживает в пароде, трех стасимах и IV эпизоде определенное нарастание действия, но производится оно весьма

медленно и средствами исключительно эпическими и хоровыми, а не драматическими.

В «Хоэфорах» развитие основной перипетии дается гораздо быстрее и прозрачнее. Появившийся в начале трагедии Орест уже намерен совершить месть, и все дальнейшее только развивает этот сюжет. Встреча Ореста с Электрой, их совместная молитва и составление плана мести — все это обнаруживает постепенное назревание и углубление темы убийства Клитемнестры и Эгисфа, которое в дальнейшем и происходит (869—930).

Наиболее быстрое развитие действия в «Евменидах». Вся трагедия, кроме основной (оправдание Ореста), состоит из целого ряда мелких перипетий. После пролога Пифии Аполлон отправляет Ореста в Афины, а потом изгоняет Эриний. В Афинах весьма живое препирательство Ореста, уже уверенного в себе после очищения, и злобствующих Эриний, которые все время ссылаются на свою старинную правду. Обращение Ореста к Афине, назначение Афиной суда и разбирательство дела Ореста на суде — это вполне естественные и весьма драматические этапы развития действия, в которых эпос и хоровая лирика представлены минимально и во всяком случае заметно не задерживают действия. Что же касается последствий основной перипетии, то здесь мы находим еще один момент: договоренность Афины с Эриниями, чему предшествуют вопли Эриний по поводу учиненного над ними беззакония, и последующее прославление ими города (916—1020) в ответ на восхваление самих Эриний афинянами (1021—1047).

Конец происшедших событий дается здесь так же, как и в первых двух трагедиях, но только вместо прерываемых там результатов событий и отсутствия общего умиротворения в последней трагедии находим и умиротворение и даже совместное торжество примиренных сторон.

К этому анализу развития действия в «Орестее» необходимо добавить еще и то, что вытекает из указанных особенностей эсхилловской идеологии и эсхилловского изображения характеров. А именно, хотя здесь речь идет о родовом проклятии, тем не менее каждый герой мыслится действующим вполне самостоятельно, откуда и драматизм всей трилогии. Преступление Клитемнестры предопределено роком, но она у Эсхила самая настоящая преступница. Оресту велел убить его мать не кто иной, как Аполлон, но Орест — настоящий преступник, дело которого разбирается на суде. Тут та замечательная диалектика рода и индивида в их трагическом развитии, когда все одинаково и виновны и невиновны, но драматизм от этого не только не снижается, а, наоборот, делается гораздо более значительным и даже величественным.

В «Агамемноне» применяется весьма выразительный прием развития действия, который обычно называется *трагической иронией*. Эта ирония пронизывает всю трагедию. Уже с самого начала Сторож, возвещающий о таком радостном событии, как взятие Трои, делает тревожные намеки на такие предметы, которые должны привести к глубокой печали. Глашатай, рассказывающий о путешествии Агамемнона из-под Трои, тоже своими намеками вызывает у зрителя опасение за исход его радостного прибытия. Самого Агамемнона встречают дома по-царски, по-восточному пышно, приглашают на пир, а готовится

его смерть. Клитемнестра зовет и Кассандру к очагу, где якобы нужно принести в жертву овцу и где для этого уже готов нож, а это значит, что все готово к убийству Агамемнона и Кассандры. Кассандра, прибывши к страшному дому Агамемнона, предчувствует преступление, но хор говорит с нею в таких тонах, как будто бы все нормально и никакого преступления не задумано. И только после убийства Агамемнона и Кассандры прекращается всякая ирония и сама Клитемнестра, и притом без всякого стеснения, в вызывающей форме рассказывает о подготовке и о совершенном преступлении. Этот метод трагической иронии, несомненно, делает развитие действия очень острым, все время увеличивая его напряженность.

ж) Художественный стиль. Трилогия, разработанная при помощи древних героических образов, образов богов и демонов, не может не обладать обычным для Эсхила монументальным стилем, а нагромождение многочисленных ужасов делает его патетическим. Но остановиться на подобной характеристике было бы недостаточно. Вспомогательным в специфику данной трилогии.

Сначала отметим те черты, которые мы обнаруживали уже в трагедии «Семеро против Фив», но которые здесь даны в очень развитой форме. Там мы говорили о психологическом реализме образа Этеокла. Однако образ Кассандры превосходит решительно все, что у Эсхила можно было бы отнести к области психологического реализма. Небывалый по своей трагичности комплекс переживаний Кассандры изображен у Эсхила не эпическими описаниями, но в виде рассказа вестника или передачи чувств и настроений хора. Они даны сами по себе во всей своей жуткой обнаженности и острейшем, можно сказать обжигающем, психологизме. Эсхилевский монументально-патетический стиль дошел здесь не только до изображения индивидуальной психологии: Кассандра предстает во всей полноте человеческих чувств и переживаний, включая всю силу и слабость человеческой психики, экстазы и видения, буйство, беспомощность, героизм и в то же время обреченность потерявшего себя человека за минуту до своей гибели.

Другую особенность монументально-патетического стиля «Орестей» тоже можно найти в «Семерых...». В «Семерых...» мы видели, как воинское исступление рождает из себя дикие образы, которые являются своего рода пластикой и кристаллизацией этих невыразимых аффектов человека. В «Орестее» кристаллизация ужаса доведена до крайней степени: так, например, Эринии — порождение Ночи, страшные старухи наподобие Горгон или Гарпий, с живыми змеями в волосах, с глазами, из которых каплет кровь, и с окровавленной пастью, с собачьими мордами, факелами и бичами в руках, издающие дикие звериные крики. Это своего рода тоже пластика, но только кошмарная, исступленная.

Прибавим к этому еще одно немаловажное обстоятельство. Эринии появляются на сцене трилогии не сразу, но строго постепенно, так что указанная кристаллизация ужаса дается здесь методом становления. В «Хоэфорах» (1048—1050, 1053—1055), где впервые заходит речь об Эриниях, их еще никто не видит, кроме Ореста, и их пока можно считать его галлюцинацией. Но вот в «Евменидах» (34—59) Пифия уже

рассказывает о том, как они окружают Ореста, об их отвратительном виде. Дальше взывает к ним и будит их тень Клитемнестры: слышатся их хруп и стоны. Наконец, Эринии просыпаются и появляются сами во всем хтоническом ужасе (143—177). Но их ярость проявляется только на суде Ареопага, где они сначала властно допрашивают Ореста, а затем предъявляют свое обвинение. Такова динамика образа Эриний, прямо противоположная статичности более ранних образов Эсхила. Тень Клитемнестры тоже едва ли чем-нибудь существенным отличалась от них; столь же безумными были и те видения ужасов в роде Танталидов, о которых неистово вопит Кассандра. Чрезвычайно подробно и натуралистично рассказывает и Клитемнестра об убийстве Агамемнона.

Общий эсхилловский монументально-патетический стиль дан здесь не статически, но в своем становлении от живописания древнего ужаса в таких же аффективных образах к изображению торжества светлых и чисто человеческих начал красоты и всеобщего благоденствия. Как мы знаем, неугомонный гнев и слепая злоба Эриний смягчаются благостным, кротким и человеколюбивым нравом Афины Паллады. Вместо древней, дико злобствующей и пагубной для всего живого деятельности Эриний теперь открываются перспективы их ласкового и милостивого отношения к людям и ко всему живому с покровительством счастливому деторождению, богатым урожаям. Всяческое благополучие приносят они тому, кто глубоко чтит Эриний и обращается к ним в тяжелую минуту за помощью («Евмениды», 892—915).

Монументально-патетический стиль испуганного ужаса сменяется здесь монументально-патетическим стилем восторженной и светлой радости, всеобщего умиротворения, счастья и благоденствия. Финал трилогии потрясает нас уже не мрачными безднами отчаяния, злобы и безысходной обреченности, а картинами радости и торжества, победы человека над всем неразумным и стихийным в природе и жизни. Поскольку такое превращение Эриний в Евменид увенчивает собой длинную и тяжкую цепь кровавых ужасов и преступлений, оно является целью и смыслом данной трагедии; а будучи выражено в острейших и патетических образах, является, очевидно, и основной особенностью всей трилогии.

Клитемнестра — орудие демона родового проклятия и сама себя сознает таковой. Вместе с тем совершаемое ею убийство вызвано ее собственными, глубокими аффектами и основано на убеждении своей правоты: месть за убийство Агамемноном их дочери Ифигении, ревность к Кассандре, собственная связь с Эгисфом. Эсхил не пожалел красок для изображения ее злобы, мстительности, жестокости и бесчеловечности. Однако Клитемнестра вовсе не лишена сознания своей преступности и хочет уйти от всех дел, чтобы жить простой и скромной жизнью. Вся эта пестрая гамма переживаний Клитемнестры, женщины властной и волевой и в то же время остро сознающей тяжесть своей миссии в доме Агамемнона, создает глубокий, подлинный драматизм этого сильнейшего характера у Эсхила.

Кассандру тоже необходимо считать вполне драматическим характером. Она пророчица с огромной силой предвидения, но никем не признаваемая, подавляемая кошмарными видениями минувших и те-

перешних преступлений в доме Агамемнона, больная и всеми покинутая. Кассандра знает, что идет на казнь, хотя ее приглашают на пир. Такая героиня потрясает своим острым драматизмом и трагической обреченностью.

Наконец, сильным драматическим характером является и Орест. Хотя ему помогают Аполлон и Афина Паллада, но, судя по тем невероятным усилиям, которые ему приходится затрачивать для исполнения божественной воли, в нем нет ничего эпического. Он ведет борьбу, которая неизвестно чем окончится, он беспомощен на могиле своего отца и должен придумывать сложный план мести. Перед убийством матери он долго колеблется. От Эриний он едва-едва спасается. А на суде исход его дела тоже никому не известен. Этот сложный комплекс разнородных и противоречивых волевых тенденций у Ореста в таком же сложном окружении делает его характер лишенным всякой однокрасочной схемы и вполне драматическим.

6. «Скованный Прометей». О времени написания и постановки «Прометея» ничего не известно. Возможно, что трагедия тоже входила в трилогию, так как имеются отрывки из «Освобожденного Прометея» и «Прометея — носителя огня». Доказать, однако, с полной очевидностью существование трилогии о Прометее и тем более судить о последовательности трагедий с именем Прометея невозможно. Но дошедший до нас «Скованный Прометей» был той единственной трагедией о Прометее, дошедшей до нового и новейшего времени, образы которой навсегда остались в памяти культурного человечества.

а) С ю ж е т. Прометея, двоюродного брата Зевса, приковывают к скале, на краю тогдашнего культурного мира, в Скифии, за то, что Прометей выступил в защиту людей, когда Зевс, завладевший миром, обделил их и обрек на звериное существование. Прометей горд и непреклонен, не издает ни единого звука во время этой сцены и только после удаления своих палачей жалуется всей природе на несправедливость Зевса. Трагедия состоит из сцен, изображающих посещение Прометея сначала дочерьми Океана, Океанидами, выражающими глубокое сочувствие ему, потом и самим Океаном, предлагающим примириться с Зевсом, — это Прометей гордо отвергает. Далее следуют длинные речи Прометея о своих благодеяниях людям и сцена с Ио, возлюбленной Зевса, которую ревнивая Гера превратила в корову, преследуемую остро жалящим ее оводом. Обезумевшая Ио бежит неизвестно куда, наталкивается на скалу Прометея и выслушивает от него пророчества как о своей собственной судьбе, так и о будущем освобождении самого Прометея одним из великих ее потомков, Гераклом. Наконец, последнее явление: Гермес, угрожая новыми карами Зевса, требует от Прометея, как от мудрого провидца, раскрыть для Зевса важную для него тайну. О существовании этой тайны Зевс знал, но содержание ее ему было неизвестно. Прометей и здесь гордо отвергает всякое возможное общение с Зевсом и бранит Гермеса. За это его постигает новая кара Зевса: среди грома и молний, бури, смерчей и землетрясения Прометей вместе со своей скалой низвергается в подземный мир.

б) Историческая основа и идейный смысл. Исторической основой для такой трагедии могла послужить только

эволюция первобытного общества, переход от звериного состояния человека к цивилизации. Трагедия хочет убедить читателя и зрителя прежде всего в необходимости борьбы со всякой тиранией и деспотией в защиту слабого и угнетенного человека. Эта борьба, по Эсхилу, возможна благодаря цивилизации, а цивилизация возможна благодаря постоянному прогрессу. Блага цивилизации перечисляются у Эскила очень подробно. Это прежде всего теоретические науки: арифметика, грамматика, астрономия, затем техника и вообще практика: строительство искусство, горное дело, кораблевождение, использование животных, медицина. Наконец, это — мантика (толкование сновидений и примет, птицегадание и гадание по внутренностям животных).

Эсхил демонстрирует силу человека и в более широком смысле слова.

Он рисует образ борца, морального победителя в условиях физического страдания. Дух человека нельзя ничем сломить, никакими страданиями и угрозами, если он вооружен глубокой идейностью и железной волей.

Наконец, весь этот апофеоз борьбы за свободу и прогресс человечества мыслится Эсхилом не в плане отвлеченного повествования, но именно как повесть о борьбе с верховным божеством Зевсом. Это пока еще не прямая антирелигиозная пропаганда, поскольку она исходит от Прометея, который сам является богом и даже двоюродным братом Зевса, но во всяком случае — острая критика мифологического Олимпа: и Прометей откровенно говорит о своей ненависти ко всем богам, которые подвергли его таким пыткам.

Хорошо сказал Маркс о том, что боги Греции в «Скованном Прометее» «смертельно ранены»¹.

в) Ж а н р. «Скованный Прометей» Эскила, в отличие от прочих его трагедий, поражает краткостью и незначительным содержанием хорёвых партий. Это лишает его того широкого и грандиозного ораторного жанра, который присущ другим трагедиям Эскила. В ней нет оратории, потому что хор здесь совсем не играет никакой роли. Драматургия «Скованного Прометея» тоже очень слаба (только монологи и диалоги). Остается единственный жанр, великолепно представленный в трагедии, — это жанр декламации.

г) Х а р а к т е р ы. Характеры «Скованного Прометея» таковы, как и в ранних трагедиях Эскила: они монолитны, статичны, одно-красочны и не отмечены никакими противоречиями.

Сам Прометей сверхчеловек, непреклонная личность, стоящая выше всяких колебаний и противоречий, не идущая ни на какое соглашательство и примиренчество. То, что происходит, Прометей расценивает как волю судьбы (о чем заговаривает не меньше шести раз в трагедии: 105, 375, 511, 514, 516, 1052; об этом говорят и Океаниды — 936). В образе Прометея представлена та классическая гармония судьбы и героической воли, которая вообще является огромным и ценным достижением греческого гения: судьба все предопределяет, но это не ведет обязательно к бессилию, к безволию, к ничтожеству; она может

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. I, с. 418.

вести и к свободе, к великим подвигам, к мощному героизму. В таких случаях судьба не только не противоречит героической воле, но, наоборот, ее обосновывает, возвышает. Таков Ахилл у Гомера, Этеокл у Эсхила, но в еще большей мере таков Прометей. Поэтому отсутствие обыкновенной бытовой психологии у Прометея возмещается здесь монолитностью мощных деяний героя, поданных хотя статически, зато возвышенно, величественно.

Остальные герои «Скованного Прометея» характеризуются одной ведущей чертой, вполне неподвижной, но менее значительной, чем у основного героя трагедии. Океан — добродушный старик, желающий помочь Прометею и готовый пойти на соглашательство, не учитывающий того, кому он предлагает свои услуги. Ио — физически и морально страдающая женщина, обезумевшая от боли. Гефест и Гермес — механические исполнители воли Зевса, один — против своей воли, другой — бесчувственный и бездумный, как нерассуждающий прислужник.

Все эти характеры можно назвать характерами в переносном смысле слова. Это — общие схемы, или механическое воплощение идеи или мысли.

д) Развитие действия. Если под действием понимать переход от одних состояний в другие, им противоположные, в результате взаимоотношений дееспособных героев, то в «Скованном Прометее» нет никакого действия, а следовательно, и развития его.

То, что происходит между сценами приковывания и низвержения Прометея, состоит исключительно из монологов и диалогов, которые ни в какой мере не подвигают действия вперед и уж во всяком случае не меняют его на противоположное. Монологи и диалоги «Скованного Прометея» высокохудожественны, но они совершенно недраматичны.

Единственным движущим мотивом может считаться только будущее освобождение Прометея Гераклом, которое предсказывается самим Прометеем. Но это только предсказание и притом об очень отдаленном будущем, и никаких намеков хотя бы на малейшие признаки этого освобождения в настоящем в трагедии не имеется.

е) Художественный стиль. Уже одно то, что действующими лицами трагедии являются боги и даже из героев тут имеется только одна Ио и что эти боги поданы в серьезном плане, свидетельствует о монументальности, которая характерна для всех трагедий Эсхила. Что же касается другого основного момента эсхильского стиля, а именно патетизма, то он здесь значительно ослаблен большими длиннотами идейно-теоретического и философского содержания и длиннейшими разговорами, часто тоже довольно спокойного характера.

Патетика имеется прежде всего в начальной монодии Прометея, где Титан жалуется на несправедливость Зевса, в сцене с обезумевшей Ио и, наконец, в изображении катастрофы в природе при низвержении Прометея в подземный мир. Однако эта патетика слишком перегружена рациональным содержанием, а именно критикой деспотизма Зевса, и лишена тех черт иступления, которые мы находили в других трагедиях Эсхила.

Но монументально-патетический стиль «Скованного Прометея» все же налицо. Его специфика заключается в общей тональности трагедии,

которую можно назвать восхвалительно-риторической. Вся трагедия «Скованный Прометей» и есть не что иное, как восхвалительно-риторическая декламация по адресу единственного ее подлинного героя — Прометея. Только такое понимание художественного стиля данной трагедии и поможет осмыслить все ее длинноты и ее недраматическую установку.

Действительно, рассказы и разговоры Прометея о прошлом, в частности о его благодеяниях людям, несколько не подвигая действия вперед, придают образу Прометея необыкновенно глубокий смысл, возвышают и насыщают в идейном отношении. Точно так же разговоры с Океаном и Гермесом, опять-таки несколько не развивая действия, весьма выразительно рисуют нам стойкость и силу воли Прометея. Сцена с Ио увековечивает Прометея как мудреца и провидца, знающего тайны жизни и бытия, хотя и не могущего воспользоваться этими тайнами.

Кроме пророчества о своем освобождении, Прометей здесь еще очень много говорит о странствованиях Ио, с длинным перечислением географических пунктов, через которые она прошла и еще должна пройти. Прометею здесь приписаны обширные географические знания, которые, несомненно, были тогда последним достижением науки. Этот рассказ, совершенно лишенный всякого драматизма и даже прямо противоположный ему, тем не менее стилистически очень важен как нарастающая обрисовка мудрости Прометея.

Хоры в «Скованном Прометее» тоже недраматичны. Если подойти к ним с точки зрения декламационно-риторической, то сразу можно увидеть, как они необходимы для углубления общего монументально-патетического стиля трагедии. Парод говорит о сострадании Океанид Прометею. Первый стасим рассказывает нам, как о Прометее плачут и север, и юг, и запад, и восток, и амазонки, и вся Азия, и Колхида, и скифы, и Персия, и море, и даже Аид, — разве этого мало для обрисовки личности основного героя в отношении к нему всего окружающего? Второй стасим — о необходимости подчинения слабых существ — и третий стасим — о недопустимости неравных браков — опять-таки подчеркивают величие дела Прометея, на которое способен только он, но не способны слабые и забытые существа.

Наконец, геологическая катастрофа в конце трагедии демонстрирует нам опять-таки мощную волю Прометея, способного противостоять решительно всему, включая всю природу и всех повелевающих ею богов.

Таким образом, то, что является в «Скованном Прометее» развитием действия, есть постепенное и неуклонное нагнетание трагизма личности Прометея и постепенное декламационно-риторическое нарастание общего монументально-патетического стиля данной трагедии.

ж) Социально-политическая направленность. Идеология этой трагедии, даже взятая в своем отвлеченном виде, резко отличается от прочих трагедий Эсхила своим отношением к Зевсу. В других трагедиях Эсхила мы находим восторженные гимны Зевсу, богословские рассуждения о нем и уж во всяком случае

неизменное почитание его, какое-то прямо библейское его превознесение. В противоположность этому, Зевс «Скованного Прометея» изображен тираном, жесточайшим деспотом, вероломным предателем, не всеведущим и не всемогущим, хитрецом и трусом. Когда же мы начинаем вникать в стиль «Скованного Прометея», то оказывается, что это отношение к Зевсу является здесь не просто какой-то абстрактной теорией и не случайным привеском к трагедии, но проводится в самой смелой, дерзкой и даже бунтарской форме, с революционным пафосом, с просветительской убежденностью и с публицистическим задором. Это, несомненно, *просветительская трагедия*, это — восторженное похвальное слово борцу с тиранией.

7. **Общая характеристика.** Эсхил — поборник просвещенной аристократии, которая борется с дикостью и варварством старых времен в защиту индивидуумов, объединенных в единое государство — полис. В меру демократизированный аристократический полис является для Эсхила всегдашним предметом уважения и защиты.

В религиозно-философском отношении Эсхил также рассуждает в духе культурного подъема своего времени, освобождая своего Зевса от всяких пороков и недостатков и трактуя его как принцип мировой справедливости и постоянно восхваляя его.

Однако отношение Эсхила к мифологии и без «Прометея» довольно критическое. Во фрагменте 70 говорится: «Зевс — эфир, Зевс — земля, Зевс — небеса, Зевс — это все и то, что выше этого». В «Орестее» под видом Зевса и Дики проповедуется абсолютный космический морализм, который даже выше отдельных мифологических наименований. Здесь откровенная критика антропоморфизма.

Горячий патриотизм эмансипированного аристократа и афинского гражданина заставлял Эсхила возводить свои социально-политические и религиозно-философские идеи к самой отдаленной старине, находя их там уже в развитом виде и тем самым обосновывая их всем направлением человеческой истории.

Для характеристики монументально-патетического стиля Эсхила имеют значение не только вариации двух его основных элементов, взятых в отдельности, — монументальности и патетики, но и разные формы их совместного функционирования в общем стиле трагедий. Этот стиль, исходя из стихийных основ жизни, о которых говорила религия Диониса, демонстрирует также и то или иное их оформление, или кристаллизацию, в очень четких образах, которые иначе и нельзя назвать, как пластическими. Главнейшие формы проявления основного монументально-патетического стиля Эсхила не выходили у него за пределы архаического стиля вообще, поскольку все индивидуальное в нем, несмотря на яркость своего оформления, всегда определялось не само по себе, но со стороны высших и весьма суровых закономерностей жизни.

Анализ художественного стиля трагедий Эсхила обнаруживает огромные усилия великого гения изобразить дикое буйство темных сил седой старины, но не просто изобразить, а показать их преобразование и просветление, их новую организацию и пластическое оформление. Это происходит в результате развития жизни эмансипированного

полиса. Именно полис есть та преобразующая и организующая сила, благодаря которой человек освобождается от этой первобытной дикости. Но для этого нужен крепкий и молодой, мощный и героический полис восходящего рабовладения, для него, в свою очередь, необходимы и мощные герои, наделенные величайшей героической способностью бороться со старым и создавать новое. Только полис, восходящий полис объясняет нам у Эсхила его новую моралистическую религию, его новую цивилизованную мифологию, его новый монументально-патетический стиль и художественное оформление.

Эсхил шел вместе со своим веком по путям восходящей рабовладельческой демократии, которая вначале отражала собой огромную мощь нового класса и его титанические усилия создать культуру нового типа. Архаическая мифология, монументально-патетический стиль и титанизм не образуют здесь внешнего привеска, но являются единым и нераздельным целым с общественно-политической жизнью молодого и восходящего рабовладельческого общества. Титанизм Эсхила есть выражение мощного подъема не только его класса, но и всего его великого народа, который в эпоху Эсхила выступал как восходящее рабовладельческое общество.

XI. СОФОКЛ

1. Биография. Второй великий трагический поэт Греции — Софокл — родился около 496 г. до н. э. в Колоне близ Афин, прославленном им в трагедии «Эдип в Колоне». Умер Софокл в 406 г.

Еще в 480 г., 16-летним юношей, он участвовал в хоре эфэбов, выступавшем в честь победы при Саламине. Это дало основание сопоставлять биографию трех великих трагиков. Эсхил был участником Саламинского сражения, Софокл его прославлял, а Еврипид в это время родился.

Об общественном положении отца поэта высказываются разноречивые мнения, но, по-видимому, это был человек среднего достатка, который дал сыну хорошее образование. Софокл отличался музыкальными способностями; впоследствии он сам сочинял музыку на метрические части своих трагедий.

В молодости Софокл был близок к аристократу Кимону, вождю земледельческой партии, одержавшему ряд побед над персами. Но расцвет творчества Софокла совпадает со временем, которое известно в истории как «век Перикла».

С победой демократической партии, с изгнанием Кимона у власти стали прогрессивные группы рабовладельцев: сначала низы свободного населения, а при Перикле — средние зажиточные рабовладельцы, интересы которых он поддерживал.

В течение тридцати лет Перикл стоял во главе Афинского государства, которое в его правление достигло «высочайшего внутреннего расцвета»¹.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 98.

В это время в Афины — центр культурной жизни — съезжались из других греческих государств ученые, поэты, скульпторы.

Софокл был не только драматургом, он занимал и государственные должности: казначея государственной кассы и затем стратега, принимал участие вместе с Периклом в походе против Самоса, отложившегося от Афин. Об участии Софокла в государственной жизни сохранилось свидетельство его современника, поэта Иона из Хиоса. В 411 г. Софокл участвовал в пересмотре афинской конституции после антидемократического переворота.

Софокл был другом Перикла. Полагают, что падение этого известного политического деятеля нашло отражение в трагедии «Эдип-царь», которая была поставлена приблизительно в 429 г., после чумы, постигшей Афины.

К кругу Перикла принадлежали также историк Геродот, философ Архелай, с которыми Софокл был близок. Общество волновали философские вопросы, и не исключена возможность общения Софокла с софистами, с учением которых Софокл полемизирует в некоторых своих трагедиях.

Эпоха Перикла знаменует не только расцвет Афинского государства, но и начало его разложения. Расширение эксплуатации рабского труда вытесняло труд свободного населения; разорение мелких и средних землевладельцев привело к резкому имущественному расслоению в среде рабовладельцев. Кризис афинской демократии развивался еще и в связи с восстанием союзных общин и с неудачами Пелопоннесской войны. В области идеологии наблюдается разрушение относительной гармонии личности и коллектива. Усиливается развитие индивидуализма, и, как следствие этого, личность противопоставляется коллективу.

В трагедиях Софокл ставит насущные для его времени проблемы: отношение к религии («Электра»), божественные, неписанные законы и законы писанные («Антигона»), свободная воля человека и воля богов («Эдип-царь», «Трахинянки»), интересы личности, государства («Филоктет»), проблема чести и благородства («Аякс»).

По свидетельству древних, Софокл написал свыше 120 трагедий, но до нас дошло лишь семь: «Аякс», «Трахинянки», «Антигона», «Эдип-царь», «Электра», «Филоктет», «Эдип в Колоне» и большие отрывки из сатирической драмы «Следопыты», сюжетом для которой послужили мотивы гомеровского гимна Гермесу.

Нельзя точно восстановить даты постановки этих трагедий. Относительно «Антигоны» можно сказать, что она поставлена в 442 г., «Эдип-царь» — в 429—425 гг. приблизительно, «Филоктет» — в 409 г. и «Эдип в Колоне» — уже посмертно в 401 г.

Первую победу в трагических состязаниях Софокл одержал над Эхилом в 468 г. своей трилогией, в составе которой была трагедия «Триптолем». Плутарх («Кимон», гл. 8) приводит рассказ о присуждении победы Софоклу. В этом участвовали афинский полководец Кимон и 10 стратегов. В дальнейших состязаниях Софокл 20 раз был на первом месте и ни разу не был третьим по счету.

2. Идейная основа трагедий. В борьбе за единство демократичес-

ких Афин Софокл отстаивал традиционный уклад жизни. Но он сам чувствует обреченность его, и потому противоречия между старыми, привычными, и новыми, разрушительными веяниями получают в его произведениях значение трагического конфликта. Поэт ищет в религии защиты от тех тенденций, которые грозили разрушением старых устоев афинской демократии. Хотя он признает свободу действий человека, его разум, но считает, что человеческие возможности ограничены, что над человеком стоит сила, которая обрекает его на ту или иную судьбу («Аякс», 1036; «Трахинянки», 1284; «Антигона», 1168; «Эдип-царь», 805). Человек, по мнению Софокла, не может знать, что ему готовит грядущий день. Высшая божественная воля проявляется в изменчивости и в непостоянствах человеческой жизни («Антигона», 1159—1163). Конфликт между стремлениями человека и действительностью приводит поэта к признанию зависимости от воли богов свободного разумного человека. Это лейтмотив трагедии Софокла («Эдип-царь», хор 1161). Причина всех бедствий — в пренебрежении к божественным законам («Аякс», 1129; «Антигона», 906), в которых, по Софоклу, проявляется высшая справедливость.

Причина несчастья человека в надменности, в высокомерии, в отсутствии смирения перед богами. «Быть благоразумным — это значит не оскорблять богов надменным словом, не вызывать их гнева гордостью» («Аякс», 131). Социальные истоки этой надменности, ставящей человека над волей богов, Софокл видит в учении софистов.

Софисты, или «учителя мудрости», не признавали божественных неписанных законов, они умели красноречиво доказывать любую мысль, «делать более слабую речь более сильною». Протагор говорил, что ни одно дело не бывает само по себе ни плохим, ни хорошим, оно бывает таким, каким его представляют. Этот взгляд на существующее вытекал из положения Протагора: человек есть «мера всех вещей». Учение софистов имело в Афинах успех. С точки зрения Софокла, отстаивающего веру во всемогущую волю богов, это учение было опасно скептицизмом и своим искусством спорить. Поэт развенчивает «мудрость» тирана Креонта, противящегося воле богов («Антигона»), и осуждает ловкость Одиссея, для которого любые средства пригодны, чтобы обмануть Филоктета («Филоктет»). Только полная покорность воле богов ведет к благоденствию, процветанию страны («Фило-

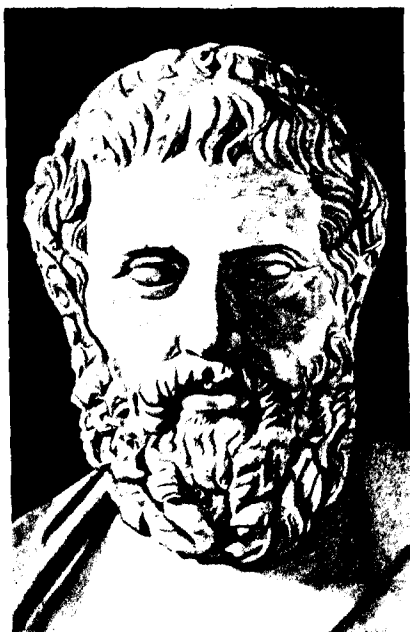


Рис. 14. Софокл. Римская копия с греческого оригинала. IV в. до н. э.

ктет», 108). Из этого следует, что религия, по мнению Софокла, должна быть одной из основ государства. В благочестивых Афинах процветают правосудие и справедливость. Поэт не признает тирании.

Как и Эсхил, Софокл — противник власти денег, разлагающих основу полиса («Антигона», 302—308; «Эдип-царь», 512 и далее). Он хочет укрепить устои демократического государства, протестуя против растущего расслоения коллектива афинских граждан («Аякс», 160). Античная общинная собственность полиса распалась вследствие развития частной собственности, что в свою очередь было связано с ростом денежных отношений. Софокл не мог понять объективной необходимости развивающейся действительности, но в то же время, будучи талантливым художником, не мог не отразить отдельных ее сторон. Его мировоззрение, отстаивая гармонию личности и коллектива, хотя и основано на покорности воле богов, но проникнуто оптимизмом, так как «судьба избирает для решения великих нравственных задач героев, олицетворяющих собой силы, которыми держится нравственный мир»¹.

3. «Антигона». а) **С о д е р ж а н и е.** Трагедия написана на мифологический сюжет фиванского цикла. Она не входила в состав трилогии, как это было у Эсхила, а представляет собой вполне законченное произведение. В «Антигоне» Софокл показывает противоречия между законами божественными и произволом человека и ставит выше всего неписанные божественные законы.

Трагедия «Антигона» названа так по имени главного действующего лица. Полиник, брат Антигоны, дочери царя Эдипа, предал родные Фивы и погиб в борьбе со своим родным братом Этеоклом, защитником родины. Царь Креонт запретил хоронить предателя и приказал отдать его тело на растерзание птицам и псам. Антигона, вопреки приказу, выполнила религиозный обряд погребения. За это Креонт велел замуровать Антигону в пещере. Антигона, верная своему долгу — выполнению священных законов, не смирилась перед Креонтом. Она предпочла смерть повиновению жестокому царю и кончила жизнь самоубийством. После этого жених Антигоны, сын Креонта Гемон пронзил себя кинжалом, в отчаянии от гибели сына лишила себя жизни и жена Креонта Эвридика. Все эти несчастья привели Креонта к признанию своего ничтожества и к смирению перед богами. «Непреодолимо могущество Рока, — говорит Софокл устами хора, — оно сильнее золота, Арея, крепости просмоленных морских кораблей».

б) **О б р а з ы т р а г е д и и.** Преобладающая черта в характере Антигоны — сила воли, которую она проявляет в борьбе с Креонтом за право похоронить брата по установленному обряду. Она чтит древний закон родового общества. У нее нет сомнения в правильности принятого решения (454—462, 470, 471). Чувствуя свою правоту, Антигона смело бросает вызов Креонту:

Казни меня — иль большего ты хочешь?..

Чего ж ты медлишь? Мне твои слова

Не по душе и по душе не будут,

Тебе ж противны действия мои.

(502—506, Ш е р в и н с к и й.)

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 54.

Антигона сознательно идет навстречу смерти, но, как и всякому человеку, ей горько расставаться с жизнью, сулящей так много радостей молодой девушке. Она сожалеет не о случившемся, а о своей погибающей молодости, о том, что умирает, никем не оплаканная. Не видать ей больше солнечного света, не слышать брачных песен, не быть ей женой и матерью. Силой своего ума и большого сердца, умеющего любить, а не ненавидеть, Антигона сама выбрала свою участь, что и столкнуло Антигону с Креонтом, правителем суровым и непреклонным, ставящим свою волю выше всего. Свои действия он софистически оправдывает интересами государства. Он говорит, что во имя блага родины не может одинаково почтить спасителя отечества и врага (191—218). К людям, идущим против государства, Креонт готов применить самые жестокие законы (220—221). Всякое сопротивление своему приказу Креонт рассматривает как выступление антигосударственное. Креонт признает только полное подчинение правителю даже в том случае, если он ошибается (678—679). Другие действующие лица: Исмена — сестра Антигоны, Сторож, Гемон — сын Креонта, жених Антигоны — появляются в трагедии эпизодически, чтобы оттенить основные черты главных действующих лиц. Слабость, нерешительность Исмены являются контрастом силе, стойкости Антигоны, а корыстолюбие и трусость Сторожа — самозабвенной решимости героини. Второстепенные образы как бы дополняют характеристики Антигоны и Креонта.

в) **Композиция и язык трагедии.** Софокл строит трагедию в соответствии с характерами основных персонажей. Уже с самого начала в диалоге с Исменой обнаруживается решительный характер Антигоны, который она, по словам хора, унаследовала от отца. Хотя в песнях хора часто упоминается роковое проклятие, тяготеющее над родом Эдипа, но не оно лежит в основе развивающегося действия. Решительность и твердость Антигоны в осуществлении своей идеи, в борьбе с единовластием Креонта связаны с целеустремленным развитием действия, которое отличается большой напряженностью. В композиционном отношении большое значение имеет допрос Креонтом Антигоны. Зритель уже подготовлен предшествующим диалогом с Исменой (в прологе, 1—99) к той страстной убежденности в своей правоте, которую обнаруживает Антигона в возражениях Креонту. С каждой репликой Антигоны усиливается раздражительность Креонта, нарастает напряженность действия. Угрожая Антигоне сломить ее сопротивление, Креонт прибегает к образному сравнению:

.. Самый крепкий
Каленый на огне булат скорее
Бывает переломлен иль разбит.
Я знаю, самых бешеных коней
Уздой смиряют малой (479—483).

Душевное состояние действующих лиц отражается в их речи. Быстрый обмен репликами (стихомифия) придает языку особую живость и непосредственность:

Антигона. Чтить кровных братьев — в этом нет стыда.

Креонт. А тот, убитый им, тебе не брат?

Антигона. Брат, общие у нас отец и мать.

Креонт. За что же его ты чтишь непочитаньем?

Антигона. Не подтвердит умерший этих слов (516—520).

Такой же напряженностью и живостью изложения отличается следующая за этим столкновением сцена между Исменой и Антигоной, то упрекающей сестру, то побуждающей ее к совместным действиям (536—561).

Появление Гемона, порицающего отца и осуждающего его политику (636—765), в идейном отношении имеет значение как выражение политических взглядов самого Софокла, а в композиционном — как протест, который окончательно выводит Креонта из себя, он велит слугам привести Антигону, чтобы убить ее на глазах жениха.

Монолог Антигоны перед казнью — высшая степень напряжения. Жалобы Антигоны, приведенные в коммесе, вызывают живую симпатию к героической девушке, не знающей страха перед всемогущим Креонтом, а сравнение ее судьбы с уделом Ниобы, дочери Тантала, обращенной в утес, усиливает драматизм.

После этой сцены катастрофа близка. Хотя Креонт в запальчивости возражает Тиресию, предсказывающему гибель всей его семьи, он готов уже изменить принятое им решение об участии Антигоны и спешит вышолнить советы хора, но поздно... В гибели сына и жены Креонт винит себя. Смирение сменяется отчаянием, отчаяние — самоуничижением. Этот гордый, еще не так давно уверенный в себе царь уничтожен. «Я — ничто» (1325), — восклицает он в полном отчаянии.

Песни хора связаны с ходом действия, но не играют большой роли в его развитии. Хор признает правильность поступков Антигоны (848—851) и вместе с тем чутко относится ко всему, что касается безопасности и блага государства (119—123). В отдельных случаях хор порой удивляется храбрости Антигоны, боится за нее, порой сочувствует ей (807—811).

В гибели Антигоны хор видит возмездие за отцовский грех.

г) Социально-политическая направленность трагедии. В трагедии «Антигона» Софокл вскрывает один из глубочайших конфликтов современного ему общества — конфликт между родовыми неписаными законами и законами государственными. Религиозные верования, уходящие своими корнями в глубь веков, в родовую общину, предписывали человеку свято чтить кровно-родственные связи, соблюдать все обряды в отношении кровных родственников. С другой стороны, всякий гражданин полиса обязан был следовать законам государственным, которые иногда резко противоречили традиционным семейно-родовым нормам.

Креонт — сторонник неуклонного соблюдения законов государственных, писаных. Антигона же превыше этих законов ставит законы семейно-родовые, освященные религиозным авторитетом. Поэтому она и хоронит брата Полиника, хотя государственный закон это и запрещает, потому что Полиник — изменник родины и недостойн чести быть погребенным и оплаканным. Антигона же ради брата, кровного родственника, должна сделать все, что предписывают законы, установленные богами, т. е. должна похоронить его с соблюдением всех

обрядов. Для мужа, по словам Антигоны, она не пошла бы на нарушение государственного закона, потому что муж — не кровный родственник.

Креонт не считается с традиционными родовыми законами и приговаривает Антигону, нарушившую государственный закон, к смертной казни.

Софокл сочувствует Антигоне и изображает ее с большой теплотой. Великий трагик хотел сказать своим произведением, что для счастья граждан полиса необходимо единство между государственными и семейно-родовыми законами. Но так как классовое государство времен Софокла было далеко от его идеала, то Софокл не только сочувствует Антигоне, но изображает Креонта в виде деспота и тирана, наделенного также и чертами юридического формализма, софистически прикрывающего личную жестокость словами о благе государства. Осуждение государственного деятеля подобного рода сказывается в конце трагедии также и в раскаянии Креонта и в его самобичевании.

4. «Эдип-царь». а) **С о д е р ж а н и е.** В трагедии «Эдип-царь» Софокл ставит один из важнейших вопросов своего времени — воля богов и свободная воля человека.

Мифология, послужившая материнской почвой для античной поэзии, в особенности для трагедии, у каждого трагика получает свое истолкование. Софокл использовал миф о несчастном царе Эдипе в целях показа столкновения воли богов и воли человека. Если в трагедии «Антигона» Софокл поет гимн человеческому разуму, то в трагедии «Эдип-царь» он поднимает человека на еще большую высоту. Он показывает силу характера, стремление человека направить жизнь по собственному желанию. Пусть человек не может избежать бед, предназначенных богами, но причина этих бед — характер, который проявляется в действиях, ведущих к исполнению воли богов. Свободная воля человека и обреченность его — вот в чем главное противоречие в трагедии «Эдип-царь».

В этой трагедии рассказывается о судьбе Эдипа, сына фиванского царя Лая. Лаю, как это известно из мифа, была предсказана смерть от руки собственного сына. Он приказал проколоть ноги младенцу и бросить его на горе Киферон. Однако раб, которому было поручено убить маленького царевича, спас ребенка, и Эдип (что в переводе с греческого значит «с опухшими ногами») был воспитан коринфским царем Полибом.

Уже будучи взрослым, Эдип, узнав от оракула, что он убьет отца и женится на матери, ушел из Коринфа, считая коринфских царя и царицу своими родителями. По дороге в Фивы он в ссоре убил неизвестного старика, который оказался Лаем. Эдипу удалось освободить Фивы от чудовища Сфинкса. За это он был избран царем Фив и женился на Иокасте, вдове Лая, т. е. на собственной матери. В течение многих лет Эдип пользовался заслуженной любовью народа.

Но вот в стране случился мор. Трагедия начинается как раз с того момента, когда хор молит Эдипа спасти город от страшной беды. Оракул объявил, что причина этого несчастья в том, что среди граждан есть убийца, которого следует изгнать. Эдип всеми силами стремится

найти преступника, не зная, что им является он сам. Когда же Эдипу стала известна истина, он ослепил себя, считая, что это заслуженная кара за совершенное им преступление.

6) **Образы трагедии.** Центральный образ трагедии — царь Эдип, народ привык видеть в нем справедливого правителя. Жрец называет его наилучшим из мужей. Он спас Фивы от чудовища, угнетавшего город, возвеличил страну мудрым правлением. Эдип чувствует свою ответственность за судьбу людей, за родину и готов сделать все для прекращения мора в стране. Думая лишь о благе государства, он страдает при виде бедствия граждан. Движущей силой его действия является желание оказать помощь слабым, страдающим (13, 318). Эдип не деспот: он по просьбе граждан прекращает ссору с Креонтом. Он считает себя посредником между богами и людьми и несколько раз называет себя помощником богов. Боги повелевают, волю их претворяет Эдип, а граждане должны исполнять приказания. Даже жрец в спасении Фив от чудовища видит действие богов, избравших Эдипа орудием своей воли. Однако знать волю богов Эдипу не дано, и, веря в пророчливость жрецов, он обращается к прорицателю Тиресию.

Но стоило лишь появиться подозрению, что жрец скрывает имя убийцы, — и у Эдипа сразу возникает мысль, что Тиресий сам участвовал в преступлении: уважение сменяется гневом, которому он легко поддается. Ему ничего не стоит назвать того, кого лишь недавно призывал спасти себя и Фивы, «негодным из негодных» и осыпать незаслуженными оскорблениями. Гнев охватывает его и в разговоре с Креонтом. Подозревая интриги Креонта, Эдип в состоянии крайней раздраженности бросает оскорбление: у него наглое лицо, он убийца, явный разбойник, это он затеял безумное дело — бороться за власть без денег и сторонников.

Невоздержанный характер Эдипа был причиной убийства старика на дороге. Достаточно было вознице толкнуть Эдипа, как он, не владея собой, ударил его. Эдип умеет глубоко чувствовать. Страдания в результате совершенного преступления страшнее смерти. Он виноват перед родителями, перед своими детьми, рожденными в греховном браке. За эту вину, хотя и невольную, он себя жестоко наказывает.

Важно отметить, что хотя боги сильны, но во всех действиях Эдип в соответствии со своим характером проявляет свободную волю, и пусть он гибнет, но морально торжествует его воля.

Родители Эдипа также старались избежать предсказанной им оракулом судьбы. С точки зрения человеческой морали Иокаста, мать Эдипа, совершает преступление, согласившись отдать на смерть младенца-сына. С точки зрения религиозной она совершает преступление, обнаруживая пренебрежение к изречениям оракула. Тот же скептицизм она проявляет, желая отвлечь Эдипа от мрачных мыслей, когда говорит, что не верит в предсказания богов. За свою вину она расплачивается жизнью.

Мнимый соперник царя Эдипа — Креонт наделен Софоклом не такими чертами, как в «Антигоне». Креонт из трагедии «Эдип-царь» не стремился к абсолютной власти и «предпочитал всегда лишь долю власти». Хор подтверждает справедливость его речей, и это дает

основание принять высказывания Креонта, подкрепленные мудрыми сентенциями, за мнение самого Софокла. Выше всего он ценит дружбу, честь. В минуту крайнего самоуничтожения Эдипа Креонт приходит к нему «без злорадства в сердце», проявляет гуманное отношение — «возмездие благородства» и обещает покровительство дочерям Эдипа.

в) Развитие действия и язык трагедии. Трагедия открывается прологом. Город потрясен мором: гибнут люди, скот, посевы. Аполлон повелел изгнать или уничтожить убийцу царя Лая. С самого начала трагедии Эдип предпринимает поиски убийцы, в этом ему помогает истолкователь оракула жрец Тиресий; Тиресий уклоняется от требования назвать имя убийцы. Только когда Эдип обвиняет его в преступлении, жрец вынужден открыть истину. В напряженном диалоге передается взволнованность, нарастание гнева у Эдипа. Непобедимый в сознании своей правоты, Тиресий предсказывает будущее царя.

Загадочные афоризмы «Сей день родит и умертвит тебя», «Но твой успех тебе же на погибель», антитеза «Зришь ныне свет, но будешь видеть мрак» вызывают тревогу у несчастного Эдипа. Тревогой и смятением охвачен хор, выступающий в роли граждан Фив. Он не знает, соглашаться ли со словами предсказателя. Где убийца?

Напряжение не снижается и во втором эпизоде. Креонт возмущен тяжелыми обвинениями в интригах, кознях, которые бросает ему Эдип. Он далек от стремления к власти, с которой «вечно связан страх». Народной мудростью веет от моральных сентенций и антитез, подтверждающих его принципы: «Нам честного лишь время обнаружит. Довольно дня, чтоб подлого узнать».

Высшая напряженность диалога достигается краткими репликами, состоящими из двух-трех слов.

Приход Иокасты и ее рассказ о предсказании Аполлона и смерти Лая будто бы от руки неизвестного убийцы вносит смятение в душу несчастного царя. Гнев сменяется тревогой.

В свою очередь Эдип рассказывает историю своей жизни до прихода в Фивы. До сих пор воспоминание об убийстве старика на дороге не мучило его, так как он ответил на оскорбление, нанесенное ему, царскому сыну. Но теперь возникает подозрение, что он убил отца. Иокаста, желая внести бодрость в смущенную душу Эдипа, произносит богохульные речи. Под влиянием хора она одумалась и решила обратиться к Аполлону с мольбой избавить всех от несчастья. Как бы в вознаграждение за веру в богов появляется вестник из Коринфа с сообщением о смерти царя Полиба, о приглашении Эдипа на царство. Эдип боится страшного преступления — он трепещет от одной мысли, что, вернувшись в Коринф, он сойдется с собственной матерью. Тут же Эдип узнает, что он не родной сын коринфского царя. Кто же он? Вместо унижения у обреченного Эдипа появляется дерзкая мысль. Он — сын Судьбы, и «никакой позор ему не страшен». Это — кульминация действия.

Но чем выше заносчивость, гордость и спесь, тем страшнее падение. Следует страшная развязка: раб, передавший мальчика коринфскому пастуху, признается в том, что сохранил ребенку жизнь. Для Эдипа

ясно: это он совершил преступление, убив отца и женившись на своей матери.

В диалоге эпизодия четвертого, с самого начала подготавливающего развязку, чувствуется взволнованность, напряженность, достигающая высшей точки в разоблачении действия матери, отдавшей сына на смерть.

Эдип сам произносит себе приговор и ослепляет себя.

В заключительной части Эдипу принадлежат три больших монолога. И ни в одном из них нет того Эдипа, который с гордостью считал себя спасителем родины. Теперь это несчастный человек, искупающий вину тяжелыми страданиями.

Психологически оправдано самоубийство Иокасты: она обрекла на смерть сына, сын был отцом ее детей.

Трагедия заканчивается словами хора об изменчивости человеческой судьбы и непостоянстве счастья. Песни хора, часто выражающие мнение самого автора, тесно связаны с развивающимися событиями.

Язык трагедии, сравнения, метафоры, сентенции, антитезы, как и композиция произведения, — все подчинено одной идее — разоблачению преступления и наказанию за него. Каждое новое положение, которым Эдип стремится доказать свою невиновность, ведет к признанию виновности самим героем. Это усиливает трагизм личности Эдипа.

В подтверждение мысли, что фабула в трагедии должна представлять «переход от счастья к несчастью — переход не вследствие преступления, а вследствие большой ошибки человека, скорее лучшего, чем худшего», Аристотель в «Поэтике» приводит пример Эдипа.

Развертывание событий, реалистически оправданных, нарастание сомнений и тревоги, перипетии, кульминация действия, когда Эдип в своей гордости занесся так высоко, что считает себя сыном Судьбы, и затем развязка, не навязанная сверхъестественной силой, а как логическое завершение всех переживаний, держат в напряжении зрителя, испытывающего страх и сострадание.

г) Политическая и социальная направленность трагедии. В своих произведениях Софокл стремится восстановить единство общества и государства, отстоять такое государство, в котором отсутствовала бы тирания и царь осуществлял бы наиболее тесную связь с народом. Образ такого царя он видит в Эдипе.

Эти идеи шли вразрез со временем Софокла — ведь он борется против сил, нарушающих полисные связи. Рост денежных отношений разлагал государство, пагубно влиял на сохранение прежних устоев. Распространялись стяжательство, подкуп. Это и давало Эдипу основание бросать Тирегию несправедливые упреки в корыстолюбии (378—381).

Причина разрушения прежней гармонии личности и коллектива заключена еще в растущем свободомыслии, в пренебрежении волей богов, в религиозном скептицизме. Почти все партии хора прославляют Аполлона. Песни хора наполнены жалобами на нарушение древнего благочестия, на пренебрежение к изречениям оракулов.

Признавая божественное предопределение, против которого бесси-

дея человек, Софокл, в условиях отделения личности от коллектива, показал человека в свободном стремлении уклониться от предначертанного, бороться с ним.

Следовательно, трагедия «Эдип-царь» — не «трагедия рока», как указывали неогуманисты XVIII и XIX вв., противопоставляя ее трагедии характеров, а трагедия, в которой хотя и признается зависимость человека от воли богов, но вместе с тем признается и свобода действий человека, совершаемых «по необходимости и вероятности».

5. «Эдип в Колоне». а) С о д е р ж а н и е. Без этой трагедии, поставленной после смерти Софокла, трудно было бы понять отношение Софокла к злу, совершенному человеком по неведению. Жизнь полна всяких изменений, неожиданностей, и человек действует, часто невольно совершая зло. За него он страдает невинно.

Эдип, осудивший себя самым суровым образом, является в трагедии «Эдип в Колоне» благодетелем той страны, где ему суждено умереть. Эта страна — родина Софокла, Колон близ Афин.

В сопровождении Антигоны Эдип появляется в предместье Афин — Колоне. Он изгнан сыновьями из родной земли. Исмена, вторая дочь Эдипа, приносит весть оракула, что Эдипу суждено стать покровителем той страны, где его постигнет смерть. Об этом знают Креонт и сыновья Эдипа, Полиник и Этеокл. Креонт и Полиник хотят привести его в Фивы, но Эдип отказывается вернуться и, гостеприимно принятый царем афинским Тезеем, умирая, становится покровителем Афин.

Прославление родины и искупление греха страданием — главная цель произведения. Устами действующих лиц и хора Софокл поет гимн Колону.

б) О б р а з ы т р а г е д и и. В центре трагедии Эдип, но не тот мудрый правитель, каким он является в начале трагедии «Эдип-царь», и не тот сломленный несчастиями человек, каким мы видим его в конце трагедии.

В новой трагедии Эдип владеет силой, свойственной только бессмертным. Годы и страдания изнурили его, но он полон сознания своей невинности и с уверенностью говорит, что в его преступлении не было ни умысла, ни греха (997—1010; 1021—1031). Он знает о предназначенной ему Аполлоном высокой роли быть благодетелем страны, где он получит блаженный покой.

Гнев и негодование прежнего Эдипа прорываются по отношению к неблагодарному сыну Полинику, которого он отказывается видеть.

Антигона, сочувствуя страданиям родных, нежно упрекает отца, уговаривая не платить злом за зло, вспомнить, что сам он пострадал по вине отца и матери (1212—1215; 1219—1222). В Антигоне из трагедии «Эдип в Колоне», при всей ее любви к близким по крови, больше нежности и меньше сильных чувств, чем в одноименной трагедии.

В обрисовке характера Креонта поэт снова вернулся к первоначальной трактовке: Креонт в сцене с Эдипом проявляет знакомое уже по трагедии «Антигона» самоуправство и деспотизм. Эти особенности его характера подчеркивают правосудие, человеколюбие, справедливость Тезея, олицетворяющего власть, прямо противоположную произволу в Фивах.

Главная художественная особенность трагедии заключается в партиях хора, прославляющих родину Софокла. Это настоящий гимн Колону. Сама природа — покровитель этого края. Все прекрасное сосредоточено здесь. Лирические песни хора — лучшие места в трагедии.

Мифологические образы Диониса, муз и Афродиты, сложные эпитеты придают особую поэтическую прелесть стихам: «цветет нарцисс, вспоенный небесной росой»; «шафран, блистающий золотом»; «листва с бесчисленными плодами» (676).

Особенностью композиции является некоторая задержка действия в эпизоде с Полиником. Эпизод вводится с целью показать, что и отец и сын — оба идут навстречу своей судьбе, но отец — просветленный страданиями, чтобы принести благоденствие Афинам, а сын, черствый эгоист, — чтобы получить заслуженное воздаяние.

Сама смерть Эдипа необычна. Только одному Тезею известно, как умер Эдип. Такая развязка по своему характеру близка к «*deus ex machina*»¹, так как связана с вмешательством богов.

Так же как и в других трагедиях, Софокл видит в переменчивой судьбе человека отсутствие уверенности в завтрашнем дне. Жизненные бури навевают поэту пессимистические мысли. Хор в антистрофе стасима третьего поет о том, что лучше было бы человеку не родиться или скорее умереть, что «зависть, резня и брань» везде его встречают.

Возможно, что события последних лет жизни Софокла вызвали такие мрачные мысли. В словах хора есть несомненный намек на социальную борьбу, особенно если принять во внимание участие трагика в олигархическом перевороте. Эта песнь хора в значительной степени может объяснить тоску Софокла по своему идеалу — гармоническому сочетанию власти правителя и народа.

«Эдип в Колоне» вызывает интерес не только как произведение, раскрывающее политические симпатии Софокла, но и как трагедия, в которой он более полно, чем в трагедии «Эдип-царь», высказывает свое отношение к страдальцу Эдипу. Страданиями Эдип очищен от зла. Эдип, который сам осудил себя как тяжкого преступника, невольно осквернившего семейный очаг, посмертно становится защитником Афин. Глубоко любя родину, Софокл мог эту роль отвести только тому человеку, в моральные устои которого верил.

6. «Электра». Миф об Электре, дочери Агамемнона и Клитемнестры, послужил темой второй части трилогии Эсхила «Орестея» и трагедий «Электра» Софокла и Еврипида. Но каждый трагик, сообразно со своим мировоззрением, придает этому древнему мифу те или иные черты. Убивая мать, Электра и Орест в трагедиях Эсхила и Софокла безоговорочно выполняют священную волю Аполлона, защищающего права отца.

Электра Софокла менее схематична, чем у Эсхила. Софокл рисует страстную натуру, чувства которой бурно проявляются не только в горе

¹ «*Deus ex machina*» — «бог из машины». Неожиданное появление божества в конце трагедии, способствующее разрешению запутанного драматического положения. В театре — приспособление для подъема в воздух и внезапного появления божеств.

от мнимой гибели брата и в негодовании на мать, но и в радости при виде живого Ореста. Непримируемость Электры оттеняется полным послушанием ее сестры Хрисофемиды. Сцена узнавания у Софокла выражена с большей психологической глубиной, чем у Эсхила.

Орест у Софокла беспощаден. Его роль ограничивается выполнением высшей воли. Молчаливое участие Пилада — только дань мифу. В трагедии же Эсхила Орест более человечен. Слыша мольбы матери, он колеблется и спрашивает Пилада: «Пилад, что делать? Устыдиться ль матери?» (Э с х и л. «Хозфоры», 982).

В защите религии Аполлона и в наказании преступления заключается идея трагедии Софокла «Электра». Об этом свидетельствует не только финал трагедии, но и многие партии хора.

Нравственное оправдание поведения Электры Софокл видит в том, что она вооружилась против порока.

7. «Филоктет». Вопрос о столкновении интересов личности и государственных интересов Софокл поставил в одной из своих последних трагедий — «Филоктет».

Одиссей и Неоптолем, сын троянского героя Ахилла, являются на остров Лемнос, чтобы заставить Филоктета, владеющего чудесным луком и стрелами Геракла, отправиться под Трою. Филоктет, участник Троянской войны, был укушен ядовитым змеем и оставлен Атридами и Одиссеем на пустынном острове. Страдая от ран, он проводит там 10 лет. Между тем ахейцы узнают от троянского пророка, что Троя может пасть только при добровольном участии в войне Филоктета, владеющего луком Геракла. Хитростью и ложью Одиссей и Неоптолем хотят принудить к этому Филоктета, и они уже близки к цели, но Неоптолем, страдая от вынужденной лжи, открывает истину, и Филоктет наотрез отказывается принять участие в войне. Появляется тень Геракла; под влиянием речи своего покровителя Филоктет готов ехать, так как тогда Троя падет и он получит исцеление.

В обрисовке характеров Филоктета и Неоптолема Софокл обнаруживает приемы, присущие и творчеству Еврипида. Характеры действующих лиц изображены им в развитии и противоречии. Переживания Филоктета противоречивы. Неоптолем также несколько раз изменяет свое решение. В результате внутренней борьбы восторжествовала прямота и искренность Неоптолема. Развязка также напоминает трагедии Еврипида. Филоктет приходит к окончательному решению не путем размышлений и внутренних переживаний, а его вынуждает к этому появление тени Геракла, дающей наказ (в соответствии с волей богов) своему любимцу идти под Трою.

Основная идея трагедии в том, что не в удовлетворении личных интересов человек находит свое счастье, а в служении родине. Филоктет, претерпевший все превратности судьбы вдали от родной страны, найдет свое счастье в борьбе за нее. Если в противопоставлении Одиссея и Неоптолема Софокл не разрешает проблемы превосходства личных побуждений над государственными интересами, то в образе Филоктета он явно отдает предпочтение последним.

8. «Трахинянки». «Аякс». В трагедии «Трахинянки» Деянира, жена Геракла, совершает преступление «по неведению». Желая вернуть

любовь мужа, она пропитывает хитон Геракла кровью убитого им кентавра Несса. Но этот дар оказывается смертельным, и Геракл умирает в страшных мучениях, а Деянира кончает жизнь самоубийством.

Трагизм личности Деяниры подчеркивается изображением ее как кроткой, верной, любящей жены, прощающей слабости мужа. Чувство ответственности за преступление, даже совершенное по неведению, заставляет ее, как и Эдипа, добровольно осудить себя самым жестоким образом. И в этой трагедии все лучшие чувства разбиваются из-за изменчивости судьбы, ибо нет «завтра».

Темой трагедии «Аякс» послужило присуждение доспехов Ахилла после его смерти не Аяксу, а Одиссею. В припадке безумия, посланного Афиной, Аякс ночью перерезал стадо скота, думая, что это ахейское войско и его вожди — Атриды и Одиссей. Когда же Аякс пришел в себя, он, боясь насмешек, окончил жизнь самоубийством. В споре с Агамемноном о совершении погребального обряда Одиссей одержал верх и предложил Тевкру, брату Аякса, свою помощь — оказать последний долг умершему, как герою, доблестно сражавшемуся под Троей.

Трагедия построена на конфликте между могуществом бога и зависимостью от него человека. Афина помрачила рассудок храброго Аякса, так как он отказался от помощи богов и недостаточно почтительно отозвался об Афине. С другой стороны, в трагедии есть и конфликт между низкими и благородными побуждениями человека. Конфликт разрешается в споре Атридов с Одиссеем, в котором торжествуют благородные чувства. Проявление благородства Софокл видит в выполнении религиозного обряда над телом Аякса, в высокой оценке его заслуг перед родиной. Этому противопоставляются низкие побуждения Атридов. Возможно, что политические события, современником которых был Софокл, повлияли на отрицательную оценку им спартанца Менелая — царя враждебного Афинам государства.

Поэт призывает к всеобщему единению, но эти идеалы отходили уже в прошлое. Так крушение полисных связей — одна из сторон действительности времен Софокла — косвенно отразилось в трагедии «Аякс».

9. Общая характеристика. В творчестве Софокла есть ряд противоречий. Он проповедует традиционную религию Аполлона, говорит о необходимости исполнения божественных законов («Антигона») и вместе с тем признает свободную волю человека («Эдип-царь»). Неполное разрешение получила проблема сочетания личных побуждений и государственных интересов («Филоклет»).

Софокл выражает взгляды афинской демократии эпохи расцвета, а как талантливый художник он не может не отрицать существенных сторон своей переломной эпохи крушения демократических идеалов. Отсюда в его произведениях звучат постоянные жалобы на неустойчивость жизни, изменчивость счастья. Они являются лейтмотивом его трагедий.

Софокл, продолжатель Эсхила, вносит в трагедию ряд новшеств. Каждая трагедия представляет собой законченное целое, так как поэта волнует судьба отдельного человека, а не целого рода. Интерес к лич-

ности вызвал введение в драму третьего актера, а это дало возможность придать диалогу большую живость, глубже раскрыть характер действующего лица.

Герои Софокла — сильные натуры, не знающие, за исключением Неоптолема, колебаний. Они более индивидуализированы, чем у Эсхила, и поэтому более жизненны. В описании героев Софокл использует прием контрастного противопоставления, позволяющий подчеркнуть главную черту их характера: героическая Антигона и слабая Исмена, сильная Электра и нерешительная Хрисофемиды, гуманный Одиссей и деспотичные Атриды. Софокла привлекают благородные характеры, выражающие идеалы афинской демократии. Он сам говорил, что создает людей такими, «какими они должны быть» (Аристотель. «Поэтика», 25).

Хор у Софокла, по сравнению с Эсхилом, не играет первой роли. Песни хора выражают коллективное мнение граждан, обычно совпадающее с мнением автора. Греки находили в этих песнях «очаровательную слабость и величие». Хоровые партии усиливали эмоциональность, патетику трагедий и вызывали у зрителей чувства страха и сострадания к герою и оказывали то очищающее действие, о котором говорил Аристотель.

Аристотель в «Поэтике» обращает особое внимание на композицию трагедий Софокла. Он подчеркивает в ней узнавание с перипетией — переход от незнания к знанию, связанный с поворотом к неожиданному. Этим приемом Софокл мастерски пользуется.

Целеустремленность, напряженность действия приводят трагедию к логической развязке «по необходимости». Во всех дошедших до нас трагедиях (за исключением одной из последних — «Филоктет») нет вмешательства богов — развязки, обычной у Еврипида. В IV в. до н. э. трагедии Софокла вошли в постоянный репертуар Дионисий. В честь Софокла был поставлен памятник в афинском театре. Для потомков он остался создателем образцовой классической трагедии.

ХII. ЕВРИПИД

1. Биография. Еврипид (ок. 480 г. — 406 г. до н. э.), один из величайших драматургов, был младшим современником Эсхила и Софокла. Он родился на острове Саламине. Биографические данные об Еврипиде скудны и противоречивы. Аристофан в своей комедии «Женщины на празднике Фесмосфорий» говорит, что мать Еврипида была торговкой зеленью, позднейший же биограф Филохор отрицает это. Несомненно, что семья Еврипида имела средства и поэтому великий трагик смог получить хорошее образование: учился он у философа Анаксагора и софиста Протагора, об этом говорит римский писатель Авл Геллий («Аттические ночи»). В 408 г. Еврипид по приглашению царя Архелая переехал в Македонию, где и умер.

2. Творческий путь Еврипида начался в условиях расцвета афинского полиса, но большая часть его деятельности протекает уже в годы упадка этой рабовладельческой республики. Он был свидетелем дли-

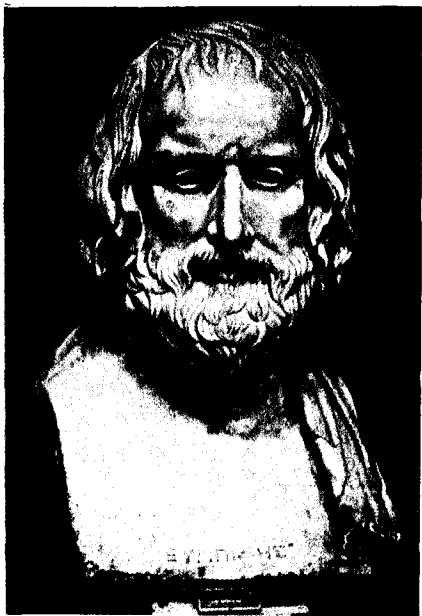


Рис. 15. Еврипид. Мрамор. Римская копия с греческого оригинала. IV в. до н. э.

тельной и изнурительной для Афин Пелопоннесской войны, длившейся с 431 по 404 г. Эта война была одинаково захватнической как со стороны Афин, так и со стороны Спарты, но все же надо отметить разницу в политических позициях этих двух полисов: Афины, как демократическое рабовладельческое государство, в покоренные во время войны области вносили принципы рабовладельческой демократии, а Спарта всюду насаждала олигархию.

Еврипид, в противоположность Эсхилу и Софоклу, не занимал никакой государственной должности. Он служил родине своим творчеством. Им написано более 90 трагедий, из которых до нас дошли 17 (18-я трагедия «Рес» приписывается Еврипиду). Кроме того, до нас дошла одна сатирическая драма Еврипида «Киклоп» и сохранилось много фрагментов его трагедий.

Большинство трагедий Еврипида приходится датировать лишь приблизительно, так как нет точных данных о времени их постановки. Хронологическая последовательность его трагедий такова: «Алкеста» — 438 г., «Медя» — 431 г., «Ипполит» — 428 г., «Гераклиды» — ок. 427 г., «Геракл», «Гекуба» и «Андромаха» — ок. 423—421 гг., «Просительницы» — вероятно, 416 г., «Ион», «Троянки» — 415 г., «Электра», «Ифигения в Тавриде» — ок. 413 г., «Елена» — 412 г., «Финикиянки» — 410—408 гг., «Орест» — 408 г., «Вакханки» и «Ифигения в Авлиде» поставлены после смерти Еврипида.

3. Критика мифологии. Еврипид чрезвычайно радикален в своих взглядах, сближаясь с греческими натурфилософами и софистами относительно их критики традиционной мифологии. Например, он считает, что вначале была общая нерасчлененная материальная масса, потом она разделилась на эфир (небо) и землю, тогда-то и появились растения, звери и люди (фрагмент 484).

Известно его критическое отношение к мифологии как основе народной греческой религии. Он признает какую-то божественную сущность, управляющую миром. Недаром комедиограф Аристофан, современник Еврипида, считающий этого трагика сокрушителем всех народных традиций, зло смеется над ним и в комедии «Лягушки» говорит устами Диониса, что у него боги «своей особенной чеканки» (885—894).

Богов Еврипид изображает почти всегда с самых отрицательных

сторон, как бы желая внушить зрителям недоверие к традиционным верованиям. Так, в трагедии «Геракл» Зевс предстает злым, способным опозорить чужую семью, богиня Гера, жена Зевса — мстительной, приносящей страдания прославленному греческому герою Гераклу только лишь потому, что он побочный сын Зевса. Жесток и вероломен бог Аполлон в трагедии «Орест». Именно он заставил Ореста убить мать, а потом не счел нужным защищать его от мести Эриний (эта трактовка резко отличается от трактовки Эсхила в его трилогии «Орестея»). Так же бессердечна и завистлива, как Гера, богиня Афродита в трагедии «Ипполит». Она завидует Артемиде, которую почитает прекрасный Ипполит. Из ненависти к юноше Афродита зажигает в сердце его мачехи, царицы Федры, преступную страсть к ее пасынку, благодаря чему гибнут оба — и Федра, и Ипполит.

Критически изображая богов народной религии, Еврипид высказывает мысль, не являются ли подобные образы плодом фантазии поэтов. Так, устами Геракла он говорит:

К тому же я не верил и не верю,
Чтоб бог вкушал запретного плода,
Чтоб на руках у бога были узы
И бог один повелевал другим.
Нет, божество само себе довлеет:
Все это бредни дерзкие певцов!
(«Геракл», 1342—1346.)

4. Антивоенные тенденции и демократизм. Еврипид был патриотом родного полиса и неустанно подчеркивал превосходство демократических Афин над олигархической Спартой. Не раз Еврипид изображал свой народ защитником слабых, небольших государств. Так, используя миф, он проводит эту идею в трагедии «Гераклиды». Детям Геракла — Гераклидам, которых изгнал из родного города микенский царь Еврисфей, ни одно из государств, боясь военной силы Микен, не дало приюта, не вступилось за них. Только Афины защищают обиженных, и афинский правитель Демофонт, выражая волю своего народа, говорит посланцу микенского царя, пытавшемуся оттащить детей от афинских алтарей:

...Но если что волнует
Меня, то это — высший довод: честь.
Ведь если я позволю, чтобы силой
От алтаря молящих отрывал
Какой-то иноземец, так прощай,
Афинская свобода! Всякий скажет,
Что из боязни Аргоса — мольбу
Изменой оскорбил я. Хуже петли
Сознание такое (242—250).

Афиняне одерживают победу над войсками Еврисфея и возвращают Гераклидам их родной город. В конце трагедии хор поет славу Афинам. Основную мысль трагедии выражает корифей хора, говоря: «Не в первый раз стоять земле афинской за правду и несчастных» (330).

¹ Трагедии Еврипида цитируются в переводе И. Ф. Анненского, за исключением «Просительниц» и «Троянок», переведенных С. Шервинским.

Патриотична и трагедия Еврипида «Просительницы». В ней изображаются родственники воинов, павших под стенами Фив во время братоубийственной войны между Этеоклом и Полиником. Фиванцы не разрешают семьям убитых взять трупы для погребения. Тогда родственники погибших воинов обращаются за помощью к Афинам.

Разговор между афинским царем Тезеем и Адрастом, посланцем родственников погибших воинов, является прославлением демократических Афин, защитника слабых и угнетенных. Хор поет:

Ты матерям помоги, помоги, о город Паллады,
Да не попрут законов общих, —
Ты справедливость блюдешь, несправедливости чуждый,
Ты всем покровитель, кто б ни был обижен бесчестно (378—381).

В этом же диалоге устами Тезея осуждаются захватнические войны, затеваемые правителями из-за своих корыстных интересов. Тезей говорит Адрасту:

Те к славе рвутся, эти раздувают
Игру войны и развращают граждан,
Те метят в полководцы, те — в начальство,
Нрав показать, а тех нажива манит —
Не думают о бедствиях народных (233—237).

Ненависть афинян к Спарте Еврипид отразил в трагедиях «Андромаха» и «Орест». В первой из этих трагедий он изображает жестокого Менелая и не менее жестоких его жену Елену и дочь Гермиону, вероломно нарушивших свое слово, не останавливающихся перед тем, чтобы убить ребенка Андромахи, рожденного ею от сына Ахилла Неоптолема, которому она после падения Трои отдана в наложницы. Андромаха посылает на голову спартанцев проклятия. Пелей, отец Ахилла, тоже проклинает надменных и жестоких спартанцев.

Антиспартанские тенденции трагедии «Андромаха» встречали живой отклик в душе афинских граждан, всем была известна жестокость спартанцев к пленным и к закабаленным илотам. Те же идеи проводит Еврипид и в трагедии «Орест», рисуя спартанцев жестокими, вероломными людьми. Так, отец Клитемнестры Тиндар требует казни Ореста за убийство им матери, хотя Орест говорит, что он совершил это преступление по приказанию бога Аполлона. Жалок и труслив Менелай. Орест напоминает ему о своем отце Агамемноне, который как брат пришел на помощь Менелая, поехал со своими войсками в Трою ради спасения Елены и ценой больших жертв спас ее, вернул Менелая утраченное счастье. Напоминая об отце, Орест просит Менелая помочь теперь ему, сыну Агамемнона, но Менелай отвечает, что он не имеет силы для борьбы с аргосцами и может действовать лишь хитростью. Тогда Орест с горечью замечает:

Ничто как царь, а сердцем трус негодный,
Друзей в беде покинув, ты бежишь! (717—718).

К трагедиям Еврипида с антиспартанскими тенденциями близко примыкают трагедии, в которых автор выражает свои антивоенные взгляды, осуждает захватнические войны. Это трагедия «Гекуба»,

поставленная около 423 г., и трагедия «Троянки», поставленная в 415 г.

В трагедии «Гекуба» описываются страдания семьи Приама, которую вместе с другими пленными, после взятия Трои, ахейцы ведут в Грецию. Дочь Гекубы Поликсену приносят в жертву в честь убитого Ахилла, а ее единственного оставшегося в живых сына Полидора убивает фракийский царь Полиместор, к которому был отослан ребенок, чтобы уберечь его от ужасов войны. Гекуба униженно просит Одиссея помочь ей спасти дочь, но тот неумолим. Еврипид рисует Поликсену гордой девушкой, которая не хочет унижаться перед победителями-греками и идет на смерть:

...Что же сулит мне
Нрав будущих моих господ? Дикарь
Какой-нибудь, купив меня, заставит
Размалывать пшеницу, дом мести...
...А день
Окончится томительный, и ложе
Мне кушленный невольник осквернит... (358—365).
Мне нечего и незачем бороться (371).
...Обузой
Нам станет жизнь, когда красы в ней нет (378).

Как большой знаток человеческой души Еврипид изображает последние минуты жизни Поликсены, гордо идущей на смерть; но умирать в расцвете сил тяжело, и она, прижимаясь в матери, посылает привет и сестре Кассандре, ставшей наложницей Агамемнона, и маленькому брату Полидору. Поликсена умирает героиней. Последними были ее слова:

...Вы, Аргоса сыны,
Что город мой разрушили! Своею
Я умираю волей. Пусть никто
Меня не держит...
...Но дайте умереть
Свободною, богами заклинаю.
Как и была свободна я. Сойти
Рабынею к теням царевне стыдно (545—552).

Трагедия «Гекуба» по своему настроению пессимистична, автор как бы хочет сказать, что жизнь человека тяжела, всюду царят несправедливость, насилие, власть золота, — таков закон жизни и таковы последние слова трагедии: «непреклонна необходимость».

К этой трагедии близка по своим антивоенным тенденциям и даже по сюжету трагедия «Троянки». Здесь также описываются страдания пленных троянок, среди которых находятся и женщины семьи царя Приама.

Эта трагедия, как и трагедия «Гекуба», рисует войну греков с троянцами вопреки обычной мифологической трактовке, воспевающей подвиги ахейцев. В «Троянках» изображены безумные страдания женщин и детей после падения Трои.

Посланец от греков-победителей сообщает семье Приама, что жена царя Гекуба будет рабыней Одиссея, ее старшая дочь Кассандра станет наложницей Агамемнона, младшую Поликсену принесут в жертву на

могиле Ахилла, жену Гектора Андромаху отдадут в наложницы сыну Ахилла Неоптолему.

У Андромахи отнимают ее малютку, сына Гектора, хотя она умоляет оставить его ей, так как ребенок ни в чем не виноват перед греками. Победители убивают ребенка, сбросив со стены, и труп приносят обезумевшей от страданий бабке его, Гекубе.

Несчастливая старуха, потерявшая родину и всех своих близких, вопит над трупом внука:

Из черепа раздробленного кровь
Течет... о худшем умолчу... О руки,
Точь-в-точь отцовские! Суставы все
Раздроблены... О милый рот... (1177—1180).

...Что поэт

Напишет на твоём надгробном камне?
«Аргивянами мальчик сей убит
Из страха» — стих, постыдный для Эллады (1189—1191).

Во многих трагедиях, где проводится идея патриотизма, Еврипид изображает героев, жертвующих жизнью ради родины. Так, в трагедии «Гераклиды» дочь Геракла, юная Макария, жертвует собой, спасая родной город и своих братьев и сестер.

В трагедии «Финикиянки» (поставлена в период между 410—408 гг.) жертвует своей жизнью ради победы родины над врагами сын Креонта, юноша Менекей. Отец уговаривает сына не идти на такой подвиг, а уехать куда-нибудь далеко, за пределы родины. Менекей притворяется, что согласен с волей отца, но в душе он уже твердо решил отдать жизнь ради спасения родины.

Еврипид тяжело переживал весь ход Пелопоннесской войны, лишения и военные поражения своих сограждан. Он видел, что принципы демократической полисной системы рушатся, что к рулю государства приходят привилегированные социальные группы, богачи, денежные дельцы, владельцы земель и предприятий. Поэтому драматург в своих трагедиях с такой страстностью отстаивает принципы афинской демократии и клеймит тиранию. Основой афинской демократии он считал средние социальные группы, т. е. мелких свободных тружеников, крестьян и ремесленников. В трагедии «Просительницы» главный ее герой Тезей, выразитель взглядов самого Еврипида, говорит:

Три рода граждан есть: одни богаты
И бесполезны, им всегда все мало,
Другие бедны, в вечном недостатке.
Грозны они, их заедает зависть,
И в злобе метко жалят богачей.
Сбивают их дурные языки
Смутянов. Род же третий — серединный,
Опора государства и охрана
Закона в нем... (238—246).

Тех же взглядов придерживался и Аристотель («Политика», VI, 9).

Свободных мелких тружеников Еврипид изображал с глубоким сочувствием, особенно тружеников земли. Старый честный земледelec в трагедии «Электра», за которого царица Клитемнестра выдает замуж свою дочь, чтобы убрать ее из дворца, так как боится мести дочери за

убитого отца, понял замысел коварной Клитемнестры, считает свой брак фиктивным, бережет честь Электры и относится к ней как к дочери. Крестьянин добр и трудолюбив, он говорит: «Да, кто ленив, пусть с уст его не сходят слова молитв, а хлеба не сберет» (81).

Такой же образ честного земледельца, хранителя демократических принципов Афин дан в трагедии «Орест». Только он один выступил в защиту Ореста на народном собрании, требуя снисхождения к этому юноше, так как убийство Клитемнестры было совершено им по приказу бога Аполлона. Вот как характеризует Еврипид этого гражданина, милого его сердцу:

...Вот встает оратор — не красавец,
Но крепкий муж; не часто след ноги
На площади аргосской оставляя,
Свою он землю пашет — на таких
Теперь страна поконтся. Не беден
Он разумом, коль случай есть порой
Померяться в словесном состязанье.
А жизнью он — безупречный муж (917—924).

4. Социально-бытовые драмы. Трагедии Еврипида следует разделить на две группы: с одной стороны, трагедии в полном смысле этого слова, а с другой — социально-бытовые драмы, где изображаются не герои, выдающиеся по своим мыслям и делам, а обыкновенные люди. В эти драмы внесен комический элемент, чего совершенно не допускала классическая античная трагедия, и благополучная развязка, что также противоречит канону трагического жанра. К ним надо отнести такие, например, пьесы, как «Алкеста», «Елена», «Ион».

а) «А л к е с т а». «Алкеста» была поставлена в 438 г.; из дошедших до нас произведений Еврипида это самое раннее. Герой драмы — фессалийский царь Адмет, которому боги обещали, что жизнь его может быть продлена, если кто-либо добровольно согласится умереть за него. Когда Адмет тяжело заболел и ему грозила смерть, то никто из близких, даже престарелые родители, не хотели умирать вместо него, и только его юная жена, красавица Алкеста, согласилась на такую жертву.

Еврипид с большим мастерством изображает последние минуты жизни Алкесты, ее прощание с мужем, детьми, рабами. Алкеста любит жизнь, и ей тяжело умирать, но и в предсмертном бреду она думает о судьбе мужа и детей.

Муж Алкесты царь Адмет — обыкновенный человек, не герой: неплохой семьянин, любит жену и детей, радушен к друзьям, гостеприимный хозяин, но эгоист и больше всего любит себя. Адмет проклинает себя за то, что принимает жертву жены, но не способен на самопожертвование, на подвиг.

В пьесе есть сцена, которая действительно убеждает, что от трагического до комического один шаг, — когда отец Адмета Ферет приносит покрывало и хочет покрыть им труп умершей. Адмет возмущен поведением отца, который не пожертвовал своей угасающей жизнью ради спасения единственного сына, он упрекает отца в эгоизме, а отец в

свою очередь ругает сына за то, что он надеялся на самопожертвование со стороны родителей. Старик обвиняет сына в том, что он живет, в сущности, за счет жены, пожертвовавшей своей молодой жизнью. Эта перебранка двух эгоистов и комична и горька. Еврипид очень живо передает ее при помощи коротких, обыденных, броских фраз:

А д м е т *(указывая на труп Алкесты)*
Ты видишь там свою вину, старик.

Ф е р е т

Иль за меня ее хоронят, скажешь?

А д м е т

Понадоблюсь и я тебе, надеюсь.

Ф е р е т

Почаще жен меняй, целее будешь.

А д м е т

Тебе ж стыдней. Зачем себя шадил?

Ф е р е т

О, этот факел бога так прекрасен.

А д м е т

И это муж? Позор среди мужей...

Ф е р е т

Посмешищем я б стал тебе, умря.

А д м е т

Умрешь и ты — зато умрешь бесславно.

Ф е р е т

До мертвого бесславье не доходит.

А д м е т

Такой старик... И хоть бы тень стыда... (717—727).

Адмет и Ферет — это обыкновенные люди, какие они есть. Недаром и Аристотель отмечал, что Софокл изображает людей такими, какими они должны быть, а Еврипид — какие они есть («Поэтика», 25).

Геракла драматург рисует не в ореоле подвигов, а обыкновенным хорошим человеком, умеющим наслаждаться жизнью, способным на глубокое чувство дружбы. Еврипид рассказывает, как Геракл по дороге во Фракию заходит к Адмету и тот, не желая огорчить друга, не говорит ему о смерти жены, а устраивает угощение в одной из отдаленных комнат дворца. Геракл напивается, громко поет песни, и такое поведение возмущает прислуживавшего ему раба, который скорбит об Алкесте. Геракл в недоумении и произносит целую речь, в которой раскрывает свое житейское credo, что жить, дескать, надо для веселья, для любви, для наслаждения. Но когда Геракл узнает от раба, что Алкеста умерла, то он ради своего друга спускается в Аид, отбивает у демона смерти Алкесту и возвращает ее обезумевшему от радости Адмету.

б) «Елена». К этому же жанру социально-бытовых драм надо отнести и пьесу Еврипида «Елена», поставленную в 412 г. В ней использован малоизвестный миф о том, что Парис увез с собой в Трои не Елену, а лишь призрак ее, а настоящая Елена по воле Геры была перенесена в Египет к царю Протею. Сын этого царя Феоклимен хочет жениться на Елене, но она упорствует, желая остаться верной своему мужу. После падения Трои Менелай отправляется на корабле домой; буря разбила его корабль, но Менелай с несколькими товарищами и призраком Елены спасся и был выброшен на берег Египта. Тут он случайно встречается у ворот с настоящей Еленой, которая придумывает хитрый план побега. Она говорит Феоклимену, что станет его женой, но только просит одной милости — позволить ей по греческому обычаю свершить на море погребальный обряд в честь погибшего Менелая. Царь дает ей лодку, гребцов, и вот Елена в траурном платье садится в лодку, входят туда и гребцы, среди которых Менелай с товарищами, все переодетые в египетскую одежду. Когда лодка была уже далеко от берега, Менелай и его друзья перебили гребцов-египтян, трупы их выбросили за борт и с поднятыми парусами направились к берегам Эллады.

Перед нами опять не классическая греческая трагедия, а бытовая драма с благополучным концом, с перипетиями приключенческого характера, с идеей прославления верной супружеской любви. Елена этой драмы совсем не похожа на Елену, изображенную в трагедиях «Андромаха», «Троянки» и «Орест», где она предстает перед нами самовлюбленной красавицей, изменяющей мужу и бросающейся в объятия Париса. Далек этот образ и от гомеровского образа прекрасной Елены, насильно увезенной Парисом в Трои, томящейся вдали от родины, но не предпринимающей никаких шагов, чтобы вернуться в родную семью.

в) В плане социально-бытовой драмы создана Еврипидом и пьеса «Ион». В ней изображен сын Аполлона Ион, рожденный Креусой, жертвой этого бога. Чтобы скрыть свой позор, Креуса подбрасывает ребенка в храм. Впоследствии она выходит замуж за афинского царя Ксуфа и случайно, благодаря сохранившимся пеленкам, в которых был подброшен когда-то ребенок, находит своего сына, ставшего уже юношей. Сюжет о подброшенном ребенке потом, в эпоху эллинизма, станет самым популярным у греческих комедиографов, которые вообще считали, что они «вышли из драм Еврипида», так как и по идейному содержанию, по изображению характеров, по композиции эллинистические комедии несомненно очень близки к социально-бытовым драмам Еврипида. В драмах Еврипида одна из важнейших направляющих сил уже не судьба, а случай, выпавший на долю человека. Как известно, роль случая будет особенно значительна в эллинистической литературе.

5. Психологическая трагедия. Среди произведений Еврипида особенно выделяются знаменитые трагедии с ярко выраженной психологической направленностью, обусловленной огромным интересом драматурга к личности человека со всеми ее противоречиями и страстями.

а) Одна из самых замечательных трагедий Еврипида — «Медя» поставлена на афинской сцене в 431 г. Чародейка Медя — дочь колхидского царя, внучка Солнца, полюбившая Язона, одного из арга-

навтов, приехавших в Колхиду за золотым руном. Ради любимого человека она оставила семью, родину, помогла ему овладеть золотым руном, совершила преступление, приехала вместе с ним в Грецию. К своему ужасу, Медея узнает, что Язон хочет бросить ее и жениться на царевне, наследнице коринфского престола. Ей это особенно тяжело, потому что она «варварка», живет на чужбине, где нет ни родных, ни друзей. Медею возмущают ловкие софистические доводы мужа, который пытается убедить ее, что в брак с царевной он вступает ради их маленьких сыновей, которые будут царевичами, наследниками царства. Оскорбленная в своем чувстве женщина понимает, что движущей силой поступков мужа является стремление к богатству, к власти.

Медея хочет отомстить Язону, безжалостно разбившему ее жизнь, и губит и соперницу, посылая ей со своими детьми отравленный наряд. Она решает убить и детей, ради будущего счастья которых, по словам Язона, он вступает в новый брак.

Медея, вопреки нормам полисной этики, идет на преступление, считая, что человек может поступать так, как ему диктуют его личные стремления, страсти. Это своего рода преломление в житейской практике софистической теории, что «человек есть мера всех вещей», теории, несомненно осуждаемой Еврипидом.

Как глубокий психолог Еврипид не мог не показать бурю терзаний в душе Медеи, задумавшей убить детей. В ней борются два чувства: ревность и любовь к детям, страсть и чувство долга перед детьми. Ревность подсказывает ей решение — убить детей и этим отомстить мужу, любовь к детям заставляет ее отбросить ужасное решение и принять иной план — бежать из Коринфа вместе с детьми. Эта мучительная борьба между долгом и страстью, с большим мастерством изображенная Еврипидом, кульминационная точка всего хода трагедии. Медея ласкает детей. Она решила оставить им жизнь и уйти в изгнание:

...Чужая вам,
Я буду дни влачить. И никогда уж,
Сменивши жизнь иною, вам меня,
Которая носила вас, не видеть...
Глазами этими. Увы! Увы! Зачем
Вы на меня глядите и смеетесь
Последним вашим смехом?... (1036—1041).

Но невольно вырвавшиеся слова «последним смехом» выражают другое, страшное решение, которое созрело уже в тайниках ее души, — убить детей. Однако Медея, растроганная их видом, старается убедить себя отказаться от жуткого намерения, продиктованного безумной ревностью, но ревность и оскорбленная гордость берут верх над материнским чувством. А через минуту перед нами снова мать, которая сама себя убеждает отбросить свой замысел. И тут же пагубная мысль о необходимости отомстить мужу, снова буря ревности и окончательное решение убить детей...

...Так клянусь же
Андом я и всей поддонной силой,
Что не видать врагам моих детей,
Покинутых Медеей на глумленье... (1059—1063).

Несчастливая мать в последний раз ласкает своих детей, но понимает, что убийство неотвратимо:

...О сладкие объятия,
Щека такая нежная, и уст
Отрадное дыхание... Уходите...
Скорее уходите... Силы нет
Глядеть на вас... Раздавлена я мукой...
На что дерзаю, вижу... Только гнев
Сильней меня, и нет для рода смертных
Свирипей и усердней палача (1074—1080).

Еврипид раскрывает душу человека, истерзанного внутренней борьбой между долгом и страстью. Показывая этот трагический конфликт не приукрашивая действительности, драматург приходит к выводу, что страсть часто берет верх над долгом, разрушая человеческую личность.

б) По идее, динамике и характеру основной героини к трагедии «Медее» близка трагедия «И п о л и т», поставленная в 428 г. Молодая афинская царица, жена Тезея Федра, страстно полюбила своего пасынка Ипполита. Она понимает, что ее долг — быть верной женой и честной матерью, но не может вырвать из сердца преступную страсть. Кормилица выпытывает у Федры ее тайну и сообщает Ипполиту о любви к нему Федры. Юноша в гневе клеймит свою мачеху и посылает проклятия на голову всех женщин, считая их причиной зла и разврата в мире.

Оскорбленная незаслуженными обвинениями Ипполита, Федра кончает жизнь самоубийством, но, чтобы спасти свое имя от позора и оградить от него также и своих детей, она оставляет мужу письмо, в котором обвиняет Ипполита в посягательстве на ее честь. Тезей, прочитав письмо, проклинает сына, и тот вскоре погибает: бог Посейдон, исполняя волю Тезея, посылает чудовищного быка, в ужасе от которого понеслись кони юноши, и он разбивается о скалы. Богиня Артемида открывает Тезею тайну его жены.

В этой трагедии, как и в трагедии «Медее», Еврипид мастерски вскрывает психологию истерзанной души Федры, которая презирает себя за преступную страсть к пасынку, но в то же время только и думает о любимом, неустанно мечтает о встрече и близости с ним.

Похожи обе трагедии и по композиции: пролог объясняет причину создавшейся ситуации, далее показаны героини в тисках мучительного конфликта между долгом и страстью, на этом высоком напряжении построена вся трагедия, реалистически раскрывая тайники души героинь. Но развязка трагедий дается по мифу, с вмешательством богов: Медее спасает ее дед, бог Гелиос, и она с трупами убитых детей улетает на его колеснице. К Тезею является богиня Артемида и сообщает, что его сын ни в чем не виновен, что он оклеветан Федрой. Такие концовки, где узел конфликта разрешается при помощи богов, противореча иной раз всему логическому ходу трагедий, обычно называемые в практике античного театра *deus ex machina*, характерны для Еврипида, мастера сложных запутанных ситуаций.

б. Особая трактовка мифа. Еврипид в своих трагедиях часто

меняет старые мифы, оставляя от них по сути дела лишь имена героев. Великий трагик, используя мифологические сюжеты, выражает в них мысли и чувства своих современников, ставит актуальные вопросы своего времени. Он, если можно так сказать, осовременивает миф. И в этом большое отличие Еврипида от Эсхила и Софокла. Разница в художественной системе драматургов особенно заметна при сравнении трагедии Еврипида «Электра» с одноименной трагедией Софокла и с трагедией Эсхила «Хозфоры», являющейся второй частью его трилогии «Орестея». Сюжет в них один — убийство Клитемнестры ее детьми Орестом и Электрой как месть за убитого отца.

У Эсхила оба героя, Орест и Электра, еще всецело во власти религиозных принципов, они выполняют приказ Аполлона убить мать за то, что она убила их отца, своего мужа, главу семьи и государства, нарушив этим приоритет отцовского начала.

У Эсхила еще велико уважение к мифу, у него боги в значительной мере вершат судьбу людей.

У Софокла Электра и Орест — тоже поборники законов, данных богами, у Еврипида же они просто несчастные дети, брошенные матерью ради любовника Эгисфа. Желая упрочить его положение, Клитемнестра нарочно выдает Электру за старого бедного земледельца, чтобы не иметь от дочери претендентов на престол. Орест и Электра убивают мать за то, что она лишила их радости жизни, лишила отца.

Вся трактовка убийства Орестом и Электрой их матери у Еврипида раскрыта более жизненно, психологически более глубоко.

В трагедии «Электра» Еврипид осуждает те приемы, при помощи которых у Эсхила и Софокла происходит узнавание Электрой своего брата: по локону волос Ореста, срезанного им и положенного на могилу отца, по следу его ног около этой могилы. У Еврипида же, когда дядька Ореста предлагает Электре прикинуть найденный на могиле локон волос к своим волосам, она, выражая доводы самого автора, смеется над ним.

А эта прядь? Да разве цвет волос
Царевича, возросшего в палестре,
И нежный цвет взлелеянных гребнем
Девичьих кос сбережь могли бы сходство? (526—530)

Когда же старик предлагает Электре сравнить след на земле около могилы со следом ее ноги, то девушка опять с насмешкой говорит:

На камне след? Что говоришь, старик?
Да если б след его и оставался,
Неужто же у брата и сестры
Подобиться размером ноги могут? (534—537)

Старик спрашивает Электру, что, может быть, она узнает брата по той одежде ее работы, в которой когда-то Орест был отправлен на чужбину. Еврипид смеется и над этим, вкладывая в уста Электры следующие саркастические возражения:

Иль бредишь ты? Да ведь тогда, старик,
Ребенком я была: хламиду эту
Неужто брат наденет и теперь?
Иль, может быть, растут одежды с нами? (541—544)

Более жизненно, психологически верно, чем у Эсхила, изображает Еврипид и сцену убийства Орестом своей матери. Он без колебаний, даже со злорадством убивает ее любовника Эгисфа, как виновника всех страданий его семьи, но убить мать ему страшно и больно. У Эсхила показан лишь момент колебаний Ореста перед убийством матери. Еврипид же изображает страшные мучения сына, который не может поднять руку на мать, а когда Электра укоряет его в малодушии, то он, закрыв лицо плащом, чтобы не видеть матери, поражает ее мечом...

После убийства Ореста терзают муки совести. В трагедии «Орест», которая была поставлена в 408 г. и которая раскрывает тот же сюжет, что и трагедия «Электра», только несколько расширяя его, больной Орест на вопрос: «Какой недуг томит?» — прямо отвечает: «Его зовут и у злодеев — совесть».

У Эсхила в трилогии «Орест» Эринии, страшные богини, защитницы материнского права, преследуют Ореста, у Еврипида же в трагедии «Орест» — это больной юноша, страдающий припадками, и после убийства, во время бреда, ему только кажется, что кругом Эринии, жаждущие его смерти. И в «Медее» вопреки мифу Еврипид заставляет мать убить своих детей. Еврипиду важна здесь не мифология трагедии, а близость характеров и жизненных ситуаций.

7. «Ифигения в Авлиде» — образец патетической трагедии.

Посмертными трагедиями Еврипида были трагедии «Вакханки» с ее сложной религиозно-психологической проблематикой и «Ифигения в Авлиде». Обе они были поставлены на празднике городских Дионисий в 406 г. За трагедию «Ифигения в Авлиде» автору была присуждена первая премия. «Ифигения в Авлиде» — одна из совершенных трагедий Еврипида. В ней изображается ахейское войско, готовое отплыть на кораблях из Авлиды в Трою. Оскорбленная Агамемноном богиня Артемида не посылает попутного ветра. Чтобы ветер подул и греки достигли Трои, а значит, и завоевали ее, необходимо принести в жертву Артемиде старшую дочь Агамемнона Ифигению. Отец вызывает ее вместе с матерью под предлогом свадьбы девушки с Ахиллом, но богиня Артемида сама спасает Ифигению и незримо для всех окружающих во время жертвоприношения переносит в свой храм, в далекую Тавриду.

Если в трагедиях Еврипида «Гекуба», «Андромаха», «Троянки», «Электра» и «Орест» поход греков в Трою изображается как захватническая война, цель которой — разгромить Трою и взять Елену, жену Менелая, то в трагедии «Ифигения в Авлиде» война греков с троянцами освещается с гомеровских позиций, т. е. как война за честь Эллады. Такая трактовка, поднимающая патриотический дух греков, была особенно актуальной в последние годы V в. для Эллады и истощенных Пелопоннесской войной полисов. Люди, жертвующие собой ради родины, не раз изображались в трагедиях Еврипида: Макария в трагедии «Гераклиды», Менекей в трагедии «Финикиянки», Пракситея в



Рис. 16. Еврипид. Сцена и Дионис. Осмотр маски. Мрамор. Конец V в. до н. э.

трагедии «Эрехтей» (дошел лишь фрагмент), — но там эти образы не были основными.

Ифигения, центральный персонаж этой трагедии, жертвует жизнью ради родины. Она показана в окружении лиц, которые переживают мучительный конфликт между долгом и личным счастьем. Так, Агамемнон должен пожертвовать дочерью ради победы Греции, но он не решается на это. Потом после мучительных терзаний он все же посылает жене письмо, чтобы она привезла Ифигению в Авлиду, так как якобы Ахилл посватался к девушке. Вскоре Агамемнон приходит к выводу о невозможности пожертвовать дочерью и пишет жене второе письмо, что приезжать с Ифигенией не надо, так как свадьба откладывается. Это письмо перехватил Менелай, он упрекает Агамемнона в эгоизме, в отсутствии любви к родине.

Между тем Клитемнестра, получив первое письмо мужа, приезжает с Ифигенией в Авлиду. Агамемнон тяжело страдает при встрече с дочерью, но чувство долга побеждает. Он знает, что и все войско понимает неотвратимость этой жертвы. Агамемнон убеждает Ифигению, что ее жизнь нужна родине, что надо умереть за ее честь.

В противоположность Агамемнону Клитемнестра заботится лишь о счастье своей семьи и не хочет жертвовать дочерью ради общего блага.

Ахилл с негодованием узнает, что Агамемнон сознательно нагнал в письме к своей жене о его сватовстве к их дочери, но его трогает красота девушки, ее беззащитность, и он предлагает ей свою помощь. Однако Ифигения уже решила на жертву и отказывается от его предложения.

Ахилл поражен благородством души девушки, ее героизмом, и в его сердце зарождается любовь к Ифигении. Через некоторое время он уже уговаривает ее отказаться от самопожертвования, так как личное счастье ставит выше долга перед родиной.

Таким образом, люди, окружающие Ифигению, изображены Еврипидом погруженными в переживание конфликта между долгом и личным счастьем. Основную роль в разрешении этого конфликта играет сама Ифигения. Ее образ раскрыт автором с высоким пафосом и любовью, и достижением Еврипида является то, что он не статичен, как большинство образов античных трагедий, а дан в своем внутреннем развитии. В начале трагедии перед нами просто милая, славная девушка, счастливая от сознания своей молодости, полная радости от предстоящего брака со славным героем Эллады, Ахиллом. Она рада встрече с любимым отцом, но чувствует, что отец чем-то встревожен. Скоро она узнает, что ее привезли в Авлиду не для брака с Ахиллом, а для жертвы богине Артемиде и что эта жертва нужна родине. Но девушка не хочет приносить жизнь на алтарь родины, она хочет жить, просто жить и умоляет отца не губить ее: «Ведь глядеть на свет так сладко, а спускаться в подземный мир так страшно — пощади» (1218 и след.). Ифигения припоминает отцу дни своего детства, когда она, ласкаясь, обещала в старости покоить его:

Все в памяти храню я, все словечки;
А ты забыл, ты рад меня убить (1230 и след.).

Ифигения заставляет своего маленького братца Ореста встать на колени и умолять отца пощадить ее, Ифигению. Потом она в отчаянии восклицает:

Что ж я еще придумаю сказать?
Для смертного отраднo видеть солнце,
А под землей так страшно... Если кто
Не хочет жить — он болен: бремя жизни,
Все муки лучше славы мертвеца (1249—1253).

Далее Еврипид показывает возмущение войска, которое рвется отправиться под Трою, и требует, чтобы Ифигения была принесена в жертву, иначе не будет попутного ветра, иначе не доплыть до врага и не победить его. И вот, видя воинов, жаждущих защитить честь родины, готовых отдать за нее свою жизнь, Ифигения постепенно сознает, что ей позорно ставить свое счастье выше общего блага воинов, что она должна отдать жизнь для победы над врагом. Даже когда Ахилл говорит ей о своей любви и предлагает тайно бежать с ним, она твердо заявляет о своей готовности умереть за честь отечества.

Так Ифигения из наивной испуганной девочки превращается в осознавшую свою жертвенность героиню.

8. Общее заключение. Еврипид в своих трагедиях поставил и с прогрессивных позиций разрешил ряд актуальных вопросов своего времени — вопрос о долге и личном счастье, о роли государства и его законов. Он протестовал против захватнических войн, критиковал религиозные традиции, проводил идеи гуманного отношения к людям. В его трагедиях изображаются люди больших чувств, порой творящие преступления, и Еврипид, как глубокий психолог, вскрывает изломы души

таких людей, их мучительные страдания. Недаром Аристотель считал его трагичнейшим поэтом («Поэтика», 13).

Еврипид — большой мастер построения перипетий трагедий, они у него всегда причинно мотивированы, жизненно оправданы.

Язык трагедий прост, выразителен. Хор в его трагедиях уже не играет большой роли, он поет прекрасные лирические песни, но в разрешении конфликта не участвует.

Еврипид не был до конца понят современниками, так как его довольно смелые взгляды на природу, общество, религию казались слишком выходящими за привычные рамки идеологии большинства.

Но этого трагика высоко оценили в эпоху эллинизма, когда особой популярностью стали пользоваться его социально-бытовые драмы, несомненно оказавшие большое влияние на бытовые комедии Менандра и других эллинистических писателей. Высоко ценили Еврипида в римском обществе. Уже в III в. до н. э. первый римский просветитель Ливий Андроник познакомил своих современников с трагедиями великого греческого драматурга. Будучи по своему происхождению греком, он стремился перенести на римскую сцену греческие трагедии и прежде всего трагедии Еврипида.

Видный римский поэт Энний (III — II вв. до н. э.) в своих трагедиях творчески использовал достижения Еврипида в области театра. Из 20 известных нам наименований его пьес 12 восходят к трагедиям этого греческого драматурга. Среди них и трагедии «Ифигения в Авлиде» и «Медея», от которой дошел пролог и несколько стихов. Трагедии Еврипида пропагандировались и римским драматургом Акцием (II—I вв. до н. э.). Сенека, видный философ и поэт I в. н. э., создавал трагедии нового типа, ориентируясь, однако, на сюжеты Еврипида. Французские классицисты Корнель, Расин писали трагедии на еврипидовские сюжеты, но они стремились в мифологических образах отразить современную им французскую жизнь. По глубине раскрытия душевных страданий человека, по силе изображенных в трагедиях конфликтов ближе всего к Еврипиду Расин.

Белинский назвал Еврипида «самым романтическим поэтом Греции»¹.

XIII. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КОМЕДИИ ДО АРИСТОФАНА

1. Истоки комедии. Греческая комедия возникает в VI в. до н. э. из следующих четырех элементов: а) шумные и веселые бытовые сценки пародийного и карикатурного характера (особенно распространенные среди дорийцев); б) драматизированные песни обличительного характера у селян, ходивших в праздники Диониса в город высмеивать тамошних жителей; в) оргиастически-жертвенный культ Диониса; г) песни в честь богов плодородия на Дионисовых празднествах.

В результате объединения этих четырех элементов возникают ве-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 154.

сельные, буйные праздничные шествия и сцены карнавного типа, наполненные балаганным шутством, остротами и даже непристойностями, с песнями, плясками, ряжением в разных животных (козлов, коней, медведей, птиц, петухов), любовными приключениями и пирушкой. Самое слово *комедия* происходит от *комос*, т. е. празднично-веселая толпа, гулянка (или, по-другому, от *comē* — «деревня» и *odē* — «песня»).

2. Социально-историческое значение комедии. Эти необузданные игры переряженных свободных землевладельцев получили весьма острое социально-политическое значение в борьбе против богатевших городских предпринимателей, тянувших страну к новым завоеваниям, к морской экспансии и разорявших мелкого свободного производителя. Древняя аттическая комедия была острейшим драматическим памфлетом против заправил демократии и софистов и проповедью старинных землевладельческих и земледельческих идеалов.

Классическая комедия развивалась под сильнейшим воздействием растущего антагонизма между свободными частными мелкими землевладельцами (как крестьянством, так и консервативной аристократией), с одной стороны, а с другой — городской торгово-промышленной и воинственной демократией, возросшей в середине V в., после греко-персидских войн.

3. Отношение комедии к старинному жертвенному ритуалу и к трагедии. От культа Диониса — в карикатурной и пародийной форме — в комедию перешли весьма многие существенные черты: а) *хор*, бывший когда-то неотъемлемым элементом ритуала; б) *агон* (спор) двух полухориев (по 12 человек), получивший теперь новое содержание (например, борьба старых и новых нравов в «Облаках» Аристофана, военных и антивоенных взглядов в его «Ахарнях») вместо исконно дионисовской темы о борьбе старого и нового божества; в) *парабаса* (движение хора в сторону зрителей и обращение к ним от имени поэта, как остаток неполной отчлененности искусства и театральной иллюзии от чисто жизненного значения старинного ритуала); г) богатая маскировка («облака», «осы», «птицы»), заменившая старые ритуальные маски; д) бомолох, «шут около алтаря» (обычно простак, крестьянин) и высмеиваемая им толпа «болтунов», всяких торговцев, лекарей, шарлатанов, которых он даже бьет, — аналогия жреца и народа; е) пир, любовные приключения (с большой свободой действий и слов), свадьба и заключительное шествие с факелами — аналогия старого жертвенного оргиазма.

В трагическом переживании основную роль играют, по Аристотелю, страх и сострадание к героям, а также то очищение, которое испытывается зрителем, отрешившимся от мелочей быта, после приобщения к суровым и возвышенным законам жизни. Комедия же утешает безболезненным смехом по поводу фиктивно страдающих героев, о гибели которых не ставится никакого вопроса. Но оба жанра все же связаны в основном с культом Диониса. Трагедия и комедия очень рано стали терять свой религиозный и ритуальный смысл и превращаться в художественное изображение самых актуальных идей рабовладельческого полиса, так что от прежнего ритуала в них оставалась едва заметная

схема, о которой уже забыли и сами греки V в. до н. э. Зародившаяся в деревне комедия с самого начала находилась в резком антагонизме с городской культурой, так что ее демократичность была связана с деревенскими работниками и собственниками, и она ничего не имела общего с промышленной и купеческой демократией города.

4. Мегары. Имеются неясные сведения о Мегарах, где как будто бы уже в начале VI в. до н. э. была в ходу примитивная комедия, состоявшая, вероятно, из небольших шуточных сценок. Этот мегарский фарс был перенесен Сусарионом около 580—570 гг. в Аттику.

5. Сицилия. В Сицилии развился так называемый *мим*, т. е. шуточное воспроизведение в народных сценках обыденной жизни, с кривляньем и дурашливой жестикуляцией, который, по-видимому, и лег в основание сицилийской комедии.

Этот народный мим послужил почвой для позднейшего литературного мима, представителями которого были в V в. до н. э. в Сицилии Софрон и Ксенарх, создававшие, вероятно, небольшие остроумные сценки-диалоги в прозе, еще без развитой драматической ситуации. О характере мимов Софрона (у него были «мужские» и «женские» мимы) можно судить по сохранившимся отрывкам и названиям бытового характера («Рыбак», «Старики», «Штопальщицы», «Женщины, притягивающие луну», «Колдуньи» и т. д.), по идиллии Феокрита «Сиракузянки», явившейся подражанием одному из мимов Софрона, и по восторженным отзывам Платона, который сам подражал Софрону в своих диалогах.

Знаменитый сицилийский комик Э п и х а р м (род. 520—500) ввел в комедию фабулу, т. е. превратил ее в развитое драматическое построение, причем он пользовался фабулами как бытовыми (например, «Надежда» с сохранившимся фрагментом о паразите), так и мифологическими («Свадьба Гебы», «Бусирус» с карикатурой на Геракла):

Прежде всего, если бы ты увидел, как он ест, ты б умер: глотка у него гудит, челюсти скрипят, зубы стучат, коренные зубы трещат, носом он шипит, а уши ходят ходуном.

Имеются сведения о пифагорейской философии Эпихарма, которую, впрочем, чрезвычайно трудно объединить с его практикой комедиографа.

6. Аттика. а) Только в Аттике комедия достигла полного развития, хотя, по свидетельству Аристотеля, об этом спорили мегарцы и сицилийцы. Здесь она, не без влияния трагедии, получила вполне развитую фабулу и структуру, разнообразные характерные маски, определенное число актеров. И наконец, здесь были учреждены (в середине V в. до н. э.) состязания на Дионисовом празднике л е н е и (в конце греческой зимы, январь) трех комических авторов, причем *хорегия*¹ проводилась так же, как и в трагедиях. Раньше комический хор составлялся более или менее случайно, из добровольцев. Комедия попала и на Дионисии, городские и сельские. Эта легализация укрепила комедию и придала ей официальный характер, хотя правительство не

¹ Хорегия — подготовка хора к выступлению.

раз издавало ограничительные законы для комических авторов и выводимых ими героев.

б) Постановка комедии в общем мало отличалась от трагедии, но она была гораздо разнообразнее ввиду широты и бесшабашности самого жанра. Хор был больше трагического (24 человека), очень подвижным, причудливо кривлялся, вскакивал, прыгал, бурно, неистово и разнузданно плясал, хотя были телодвижения и спокойные, мерные — в зависимости от содержания пьесы. Актеров было не меньше трех, в чрезвычайно пестрых, кричащих костюмах, с гиперболическими частями тела и с масками-кариатурами на известных общественных деятелей. У хороводов костюмы были ритуальные, ряженого характера (ряженье лошадей, птиц), у актеров яркостриженные, оранжево-зеленые и красно-желтые с стриженными же длинными штанами, с колоссальным брюхом, горбом или задом. Комическая маска имела огромный рот, огромный, но голый лоб, приплюснутый нос, вытаращенные глаза. Декорации не менялись, но не было никакого единства действия и места, так что одна и та же площадка обозначала разные места.

в) Структура комедии несколько отличалась от трагедии. Вначале, как и в последней: 1) пролог (разъясняющий содержание и смысл данной комедии) и 2) парод (первое выступление хора с лирико-драматической песней или декламацией). Далее, в отличие от трагедии, 3) агон, или состязание между действующими лицами, среди которых победитель высказывает то, что в дальнейшем и проповедует данная комедия; потом 4) парабаса (хор, обращенный к публике), 5) ряд небольших сцен, где эпизоды и стасимы чередуются по типу трагедии, и 6) эксод (заключительная песнь уходящего пляшущего хора).

Большая часть комедии делилась на метрически соответствующие одна другой песни, а именно *оде* («песне») соответствовала *антода* («ответная песнь»), *эпирреме* («присказке», слову предводителя одного полухория) — *антэпиррема* («ответная присказка» другого полухория).

Полная парабаса (встречающаяся только в ранних комедиях Аристофана) состоит из 7 частей: комматий (краткий хор), анапесты (вроде речи корифея хора) и пниг («удушие», длинная часть, произносившаяся скороговоркой), ода, эпиррема, антода, антэпиррема. В дальнейшем парабаса сокращается и сходит на нет. Кроме нее, были и другие, более мелкие хоровые интермедии.

г) Общий стиль древней аттической комедии — живой, легкий, остроумный, непрестанно все новый и новый, полный всяких неожиданностей балаган, содержащий в себе, помимо увеселительных задач, очень упорную антигородскую тенденцию, почему комедия эта не является ни комедией нравов, ни комедией интриги, но комедией общественно-политических идей, воплощаемых в том или ином карикатурно-сатирическом образе (облака, осы, птицы и пр.), являющемся исходным для всей комедии. Для нее характерны неимоверное нагромождение всякой мелкой бутафории, постоянная клоунада, яркость и пестрота костюмов, наличие грубого, базарно-ярмарочного жаргона,

пересыпанного ругательствами и нецензурными выражениями. Все же это не мешало древней комедии быть классической.

Наиболее известными среди доаристофановских аттических комиков являются Хионид, Магнет, Кратет и Ферекрат. О первых двух почти ничего не известно (о блестящей славе их и об упадке Магнета в старости сообщает Аристофан во «Всадниках», указывая также, что он и по-птичьих порхал, и пчелой жужжал, и веселой лягушкой квакал). Оставшиеся фрагменты от Кратета (расцвет творчества 450—423 гг. до н. э.) говорят о весьма заостренной сатире на Перикла (зато восхваляется Солон), софистов и все городское демократическое общество с его иноземными нововведениями, роскошью, изнеженностью, порочностью. Значение Кратета в комедии древние сравнивали со значением Эсхила в трагедии. Аристофан сравнивает Кратета (как и он сам себя) с бурным потоком. Древние критики обвиняли его в грубоватости, а его язвительность сравнивали с архилоховской. О Кратете Аристотель говорит, что он первый из афинских комиков оставил ямбы (т. е. прямую и личную сатиру) и перешел к разработке диалога и мифов. Характерны мечты Кратета о земном рае в комедии «Дикие звери», равно как и надежды Ферекрата найти счастье среди примитивно живущих дикарей в комедии «Дикие».

ХIV. АРИСТОФАН

1. Произведения. Из 40 (приблизительно) комедий Аристофана (около 450—384 гг.) сохранилось 11, которые в связи с тогдашней социально-исторической эпохой делятся на три периода.

а) **Первый период** (427—421 гг., т. е. первый этап Пелопонесской войны, до Никиевого мира) — ярко политический, со строгим соблюдением обрядно-хорового стиля. Сюда (кроме недошедших «Кутилы», 427, и «Вавилонян», 426) относятся: «А х а р н я н е» (425), где простой крестьянин, придя в отчаяние от войны, сам для себя заключает мир и наслаждается мирной жизнью; «В с а д н и к и» (424) — сатира на тогдашнего демократического лидера Клеона; «О б л а к а» (423) — о запутавшемся должнике, поправляющем дела учебой у софистов, к которым причисляется и Сократ; «О с ы» (422), где старик-сутяжник в конце концов обращается к нормальной и веселой жизни; «М и р» (421) — о виноделе, который едет на жуке на Олимп, насильно стаскивает оттуда богиню мира и приводит в свой дом.

б) **Второй период** (414—405). От 421 до 414 г. мы не имеем никаких сведений. Этот период уже не столь ярко политический. Тематика скорее просто общественно-сатирическая, комедия содержит сатиру на поэтов и театр, в связи с политическими требованиями и надвигающимся разочарованием и оппортунизмом. Сюда относятся: «П т и ц ы» (414) — изображаются два афинянина, которым надоела городская жизнь и которые устраивают вместе с птицами город между небом и землей, изгоняя всех, кто туда хотел проникнуть, палками, причем один из них объявляет себя Зевсом; «Л и с и с т р а т а» (411) —

бунт женщин против войны; женщины объявляют бойкот своим мужьям впредь до прекращения войны, но не выдерживают, и дело кончается договором между ними и мужчинами и прекращением бойкота; «Женщины на празднике Фесмофорий» (того же года) — о брате ненавистника женщин Еврипида, который переодетым пробирается на женское празднество, откуда его спасает Еврипид (осмеяние еврипидовского женоненавистничества); «Лягушки» (405) — об извлечении из преисподней Эсхила и Еврипида, между которыми устраивается состязание (злое осмеяние Еврипида).

в) Третий период (392—388) — крушение старой земледельческо-ритуально-политической комедии, приближение к позднейшей бытовой комедии нравов, культивирование утопических идеалов, преобладание диалога над хором, отсутствие парабасы. Сюда относятся: «Женщины в народном собрании», или «Законодательницы» (392), — сатира на наивно-потребительские утопические теории праздной и сытой жизни, когда все блага жизни даются сами собой; «Богатство» (388) — изображение мечты честного земледельца о справедливом распределении богатств.

Остановимся на более подробном обзоре некоторых из этих комедий.

2. «Всадники». Уже самое начало этой комедии говорит о весьма заостренной политической сатире Аристофана. Тут выступают два раба — Никий и Демосфен. Но Никий и Демосфен — это также имена и двух афинских полководцев, действовавших по приказам той самой разбогатевшей демократической верхушки, которая и вела Пелопоннесскую войну. Эти два раба выкрадывают у богатого кожевника, фаворита обезумевшего старика Демоса, пророчество о падении власти кожевника с приходом другого, еще более оборотистого авантюриста, колбасника Агоракрита. Демос по-гречески значит «народ», а введение в число действующих лиц кожевника (некоего пафлагонца) — это сатира на Клеона, тоже богатого кожевника, лидера тогдашней радикальной демократии, имевшего в то время большой политической вес. Следовательно, зритель комедии сразу погружался в пародийное мастерство Аристофана: народное собрание жалким образом разложилось, и власть над ним захватывают ловкие авантюристы, тут же и пародия на оракулы.

В дальнейшем пафлагонца-кожевника преследуют и всадники, образующие хор комедии, и Агоракрит. Всадники — это аристократическая часть войска. Значит, с точки зрения Аристофана, авантюрист-кожевник, захвативший власть над народом, настолько досадил всем, что против него объединяются даже аристократы с другим проходимцем — колбасником. Состязание между кожевником и колбасником происходит на глазах Демоса; и этот безвольный и впавший в детство старик выбирает себе в фавориты невежественного и беспринципного колбасника вместо кожевника. Колбасник окунает Демоса в кипящую воду с тем, чтобы его омолодить; и Демос действительно выходит из воды омоложенным, приглашая и Агоракрита на пир вместе с гулящими женщинами. Омоложение Демоса делает его человеком времен Маратона и Саламина, т. е. тех самых времен, когда еще не было бурной

афинской экспансии и когда греческий народ представлял собой единое целое, столь близкое сердцу Аристофана.

Здесь легко проследить все истоки комедии с их последующим социально-политическим переосмыслением. Тут и агон, но только уже лишенный былого ритуального значения, а представляющий собой борьбу двух политических проходимцев и демагогов последней четверти V в. в Афинах. Здесь и парабаса, которая прерывает действие комедии и в которой Аристофан высказывает свои литературные взгляды, именно о комедиографах Магнете, Кратине и Кратете, своих недавних предшественниках. Здесь и хор, но опять-таки только формально напоминающий собой религиозное хоровое действие. Это молодые аристократы-всадники, противники радикальной демократии. Здесь и магическое действие воды, но оно введено только ради пародии на возможное омоложение Демоса, и древняя идея умирающего и воскресающего бога, о которой, вероятно, забыл и сам Аристофан, но которая перешла к нему по традиции и использована им для очень злобной пародии: нынешнее общество, хочет сказать он, только и можно улучшить тем, что его уничтожить начисто (сварить в кипятке). Тут и заключительная трапеза с торжественным шествием, под которыми тоже нетрудно рассмотреть сатиру и пародию на современные Аристофану порядки. Так использован ритуальный костяк для целей острой политической агитации.

Никаких характеров в комедии, конечно, нет, если под характером понимать психологический уклад личности. Никий, Демосфен, пафлагонец, Агоракрит, всадники, Демос и куртизанки в конце комедии есть не что иное, как обобщенные образы, идеологически заостренные и поданные в карикатурном виде.

Тем не менее эти «обобщения» расцвечены яркими и при этом гиперболическими красками, которые не превращают их в характеры, но делают живыми и забавными. Наконец, и развитие действия почти отсутствует в данной комедии.

Центральное и наибольшее место занимает в действии агон, т. е. крикливая базарная драка колбасника с кожевником. Да и этот агон прерывается огромной парабасой, в которой уже совсем нет никакого действия.

3. «Облака». Эта комедия называется так потому, что ее хор составляют облака — те новые божества, которых признает Сократ вместо старых греческих божеств. Сократ вообще изображен в комедии софистом, т. е. преподавателем ложной мудрости и умения обманывать в спорах. Простолюдник Стрепсиад, всецело связанный с деревней, но живущий в городе и сбитый с толку софистами, хочет путем софистических ухищрений доказать своим многочисленным кредиторам, что он не обязан выплачивать им свои долги. Для этого он отправляется в мыслительню, т. е. в школу Сократа, но из его обучения ничего не выходит. Тогда он направляет к Сократу своего сына Фидиппида, развратного молодого человека, который легко усваивает умение спорить у софистов, благодаря чему Стрепсиад быстро разделяется со своими двумя кредиторами. Но во время угощения отец и сын ссорятся, и сын даже бьет отца, приводя для этого заимствованные им у софистов

аргументы. В случае надобности он готов побить и свою мать. Раздраженный отец в запальчивости сжигает школу Сократа.

В этой комедии налицо все идеологические и стилистические особенности творчества Аристофана. Симпатии автора и зрителя, конечно, всецело на стороне мужичка Стрепсиада; а на все городское воспитание, которое Аристофан отождествляет с софистикой, дается злостная пародия, не пощадившая даже Сократа, противника софистов, но тоже обучавшего новой мудрости. Вместо характеров в комедии даются обобщенные идеи, но их крикливый гиперболизм делает комедию красочной и веселой. Так как вместо прежних антропоморфных божеств греческая натурфилософия проповедовала материальные стихии, то они представлены здесь в виде облаков, причем эти облака обрисованы в столь привлекательных тонах, что можно подумать, не верит ли в них и сам Аристофан. С другой стороны, они являются проводниками как раз софистики.

Перед вступлением Фидиппида в мыслильню — целый агон, пародийное соперничество между Правдой и Кривдой и победа Кривды. Имеется и второй агон — ссора Стрепсиада и Фидиппида, опять пародия на новую систему обучения. Почти вся комедия состоит из ссор, споров и брани, за которыми как бы прячется сам автор, глубочайший противник городского просвещения.

4. «Лягушки». Комедия эта интересна как выражение литературных взглядов Аристофана. Она направлена, конечно, против Еврипида, изображаемого в виде сентиментального, изнеженного и антипатриотически настроенного поэта, в защиту Эсхила, поэта высокой и героической морали, серьезного и глубокого и, кроме того, стойкого патриота. Комедия интересна, далее, своей острой антимифологической тенденцией. Бог театра — Дионис, тупой, трусливый и жалкий, спускается вместе со своим рабом в подземный мир. А так как рабу было тяжело нести багаж своего господина, то они просят случайно проносимого здесь покойника помочь им в этом. Покойник заламывает большую цену. Бедный Дионис вынужден отказаться. Хотя Дионис надел на себя шкуру, взял в руки палицу наподобие Геракла, чтобы внушить к себе доверие, но от этого становится еще смешнее. После сцен бытового и пародийного характера с клоунскими переодеваниями устраивается состязание между недавно умершими Эсхилом и Еврипидом с целью вывести на поверхность земли трагического поэта, которого теперь не хватает в Афинах после смерти всех великих трагиков.

Этому состязанию Эсхила и Еврипида посвящается огромный агон комедии, занимающий целую ее половину. Эсхил и Еврипид исполняют арии из своих трагедий, каждый с соблюдением присущих ему характерных черт содержания и стиля. Стихи обоих трагиков взвешиваются на весах, причем солидные тяжелые стихи Эсхила оказываются более вескими, а чаша с легкими стихами Еврипида подскакивает кверху. После этого Дионис возвращает Эсхила, как победителя, на землю для создания новых трагедий. Приверженность Аристофана к строгим формам поэзии, отвращение от современной ему и развращенной городской культуры, пародийное изображение Диониса и всего подземного мира, антимифологическая направленность и виртуозное вла-

дение стилем Еврипида и строгой манерой Эсхила бросаются в этой комедии в глаза. Название комедия получила от выступающего в ней хора лягушек.

Поставленная в 405 г. комедия «Лягушки», в связи с ходом Пелопоннесской войны, писалась под впечатлением военных и политических неудач и сознательно переходит на путь литературной критики, оставляя в стороне прежние методы острой политической сатиры. Тем не менее изображаемая здесь борьба Эсхила и Еврипида безусловно носит и политический характер. Аристофан оправдывает прежний крепкий политический строй и осуждает современную ему разбогатевшую, но весьма зыбкую демократию с ее жалким, с его точки зрения, рационализмом и просветительством, с ее утонченными, но пустыми страстями и декламацией.

Пародийность в этой комедии несколько не снижается. Литературно-критические цели не ослабляют традиционного, балаганного стиля комедии, с постоянным шутовством, драками и переделкой старинного ритуала на комедийный лад. Даже основная сюжетная линия комедии — нисхождение Диониса в подземный мир — есть не больше чем пародия на общеизвестный и старинный миф о нисхождении Геракла в преисподнюю и о выводе оттуда Цербера на поверхность земли. Кроме хора лягушек, в комедии имеется хор так называемых мистов, т. е. посвященных в Элевсинские мистерии; но он тоже выступает в контексте балаганного шутовства.

Знаменитый судья подземного мира Эак превращен в драчливого слугу подземных богов. А стихи Эсхила и Еврипида взвешиваются на весах на манер старинного фетишизма. Даны и традиционные для комедии мотивы пира и признания нового божества (в данном случае избрание Эсхила царем трагедии).

При всем том большое обилие чисто бытового шутовства и введение забавных, но бессмысленных дивертисментов с флейтами, кифарами и трещотками, а также натуралистическая разрисовка характеров (Диониса и его раба) свидетельствуют о рождении нового стиля комедии, не столь строго идейного и антинатуралистического, как в более ранних комедиях Аристофана.

5. «Богатство» («Плутос»). Эта последняя из известных нам комедий Аристофана носит на себе все черты нового комедийного стиля, далекого от безудержного смеха и циркачества древней комедии, связанного с темами социального или морального характера и совершенно исключающего всякую острую политическую сатиру. Идеология Аристофана, впрочем, остается прежней. В центре внимания здесь опять тот же скромный труженик и земледelec, задавленный городским, товарно-денежным хозяйством, мечтающий о свободе от долгов и от социальной несправедливости. Скромный труженик Хремил встречает на своем пути бога богатства Плутоса, страдающего слепотой и потому несправедливо распределяющего между людьми богатство. Этого Плутоса Хремил ведет в храм бога-врача Асклепия, откуда Плутос выходит исцеленным. С этих пор богатство распределяется между людьми равномерно, так что все решительно оказываются богатыми. Этим, казалось бы, и должна завершиться мечта Аристо-

фана, всегда стоявшего за всеобщее равенство, но идейный смысл комедии как раз тут только начинает выступать.

Оказывается, Хремил встречает на своем пути еще и Бедность, которая приводит в свою защиту основательные аргументы. С точки зрения этой Бедности, в условиях всеобщего богатства совершенно некому будет работать, поскольку работают обыкновенно рабы, а кто из богатых и сытых людей станет трудиться, откуда-то добывать себе рабов? В условиях всеобщего богатства, рассуждает Бедность, должно прекратиться, собственно говоря, и вообще всякая общественная жизнь. Хремил ничем не может ответить на аргументы Бедности и только механически прекращает спор и прогоняет ее прочь. Значит, для самого Аристофана не вполне убедительна теория всеобщего обогащения. А далее это подтверждается и в специальных сценах: доносчики теряют свой заработок, потому что их профессия теперь уже никому не нужна, молодые мужчины бросают пожилых женщин. Даже боги не могут теперь существовать в прежнем виде, так как никто не приносит им жертв и люди становятся богатыми без их милости. Гермесу и даже самому Зевсу приходится спуститься с неба и поступить на службу к Хремилу, т. е. стать его рабами.

В комедии, несомненно, высмеиваются тогдашние утопические теории потребительского отношения к жизненным благам. Напрасно считали Аристофана в этой комедии утопистом и говорили о том, что Аристофан из области политики удаляется в область мечты и сказки. Наоборот, утопическая сказка о всеобщем обогащении в условиях рабовладения резко критикуется.

Прямых политических выпадов здесь действительно нет, но социальная сатира по-прежнему беспощадна. Комедия отличается остро критическим отношением к мифологии. Исцеление Плутона обставлено грубейшим обманом и жульничеством, царящим в храме Асклепия. Древние боги Олимпа представлены в таком жалком и посрамленном виде, что другого такого произведения в греческой литературе периода классики невозможно и найти. Мало того, проблема мифологии глубочайшим образом связана с теориями социальных реформ, в результате чего откровеннейшим образом доказывается тезис о том, что для мифологических богов нужна соответствующая социальная почва. Проходит время бедности и труда — исчезают и все мифологические боги. Таким образом, идейный смысл комедии продолжает оставаться беспощадной критикой если не политических, то социальных условий тогдашней жизни.

«Богатство» является весьма интересной комедией также и в отношении жанра и стиля. Начать с того, что, кроме парода, да и то почти никак не связанного с действием комедии, хор нигде в комедии не встречается. Танцует миф о Циклопе, не имеющий никакого отношения к комедии и введенный в нее для дивертисмента. Парабаса здесь вообще отсутствует. Комедия в значительной мере уже занимается характерами, а не просто идеологией. Хремил со своим приятелем — довольно ясные комические характеры. Раб Карион — нахал, пройдоха, обжора, хитрец, он гораздо активнее своего хозяина, он — предвестник рабов и слуг позднейшей бытовой комедии.

6. Общая характеристика творчества Аристофана. а) Что касается прежде всего сюжетов комедий Аристофана, их исторической основы, то здесь перед нами последняя четверть V в. и первые два десятилетия IV в. до н. э. Это — время кризиса афинской демократии и конец всего классического периода Греции.

б) Идейный смысл комедий Аристофана. Мировоззрение Аристофана не старинно-аристократическое (он — сторонник крепких и устойчивых земледельческих идеалов), не софистическое или демократическое. Оно основано на резкой критике зарвавшейся и разбогатевшей городской демократии, которая вела захватническую войну ради дальнейшего обогащения.

Социально-политические взгляды Аристофана в связи с указанными тремя периодами его творчества эволюционируют от смелой, вызывающей сатиры на демократические порядки, в особенности на милитаризм тогдашних демократических лидеров, через известного рода разочарования в действительности подобных памфлетов, к прямому утопизму, свидетельствующему о бессилии автора против наступления торгово-промышленных слоев и о некоторых его тенденциях к мечте и к сказке, которая, впрочем, тоже встречается у него критику. Аристофан особенно атакует милитаризм («Ахарняне», «Всадники», «Женщины на празднике Фесмофорий», «Мир»), афинскую морскую экспансию (кроме тех же комедий, «Вавилоняне»), радикализм демократии (особенно он беспощаден к Клеону) и вообще городскую цивилизацию (например, сутяжничество в «Осах», торгашество в «Ахарнянах»), развивающую в свободных гражданах привычку к ничегонеделанию и мнимым политическим правам; выступает он против софистического просветительства («Облака»), атакует и конкретных лидеров воинствующей демократии, создавшей тогда напряженное противоречие между богатевшей верхушкой и разоренной, праздной, свободной беднотой. Наконец, Аристофану свойственны острая ненависть к фетишизму денег и стремления избавить от этого жизнь (последний период).

Литературно-эстетические взгляды Аристофана выражены им главным образом в комедиях «Лягушки» и «Женщины на празднике Фесмофорий», где он сопоставляет стиль Еврипида, представляющийся ему субъективистским и декламационным, с древним торжественным стилем Эсхила, и отдает предпочтение последнему. В пародиях на оба стиля Аристофан проявляет необычайное умение воспроизводить их, вплоть до всех музыкальных интонаций.

В религиозных взглядах Аристофана весьма принципиален (такова, например, его яркая антисофистическая позиция в «Облаках»), но это не мешало ему выводить богов в смешном и даже шутовском виде, давать карикатуру на молитву и пророчества. Правда, принимать это комическое изображение богов за полное их отрицание едва ли возможно, так как это не противоречило греческой религии начиная с самого Гомера.

Тем не менее у Аристофана мы находим самую резкую критику антропоморфной мифологии. До Лукиана (II в. н. э.) мы нигде в античной литературе не встретим такого издевательского

изображения богов, демонов и героев. Поскольку во времена Аристофана, и даже еще раньше, антропоморфная мифология отрицалась даже у религиозно мыслящих писателей, постольку вопрос об атеизме Аристофана до сих пор остается открытым.

в) Жанр комедии Аристофана содержит в себе, с одной стороны, элементы бурно-оргиастического культа Диониса, а с другой — острейшую сатиру и пародию на городские порядки. В связи с характером жанра индивидуально-пластические образы, в которых Аристофан воплощал свои отвлеченно-типовые идеи, всегда носили характер неимоверно раздутого шаржа, размалеванного, визгливого шутовства и клоунады. Действующие лица ни в какой мере не являются здесь живыми характерами, взятыми из конкретно-индивидуальной жизни. Это — только общие типы (таков в «Ахарнянах» тип задавленного войной крестьянина; Стрепсиад в «Облаках», тип сбитого софистами с толку простолюдина; Клеон, меньше всего реальный вождь демократической партии, но вообще хитрый и дальновидный демагог). С другой стороны, нет ничего ярче и пластичнее тех образов, в которых Аристофан воплощал эти отвлеченные типы. Таков в «Облаках» Стрепсиад — ворчун, скупец, пройдоха, неудачник и т. д. Однако характеры заметно эволюционируют в поздних комедиях Аристофана, приобретая уже чисто бытовые черты, характерные для позднейшей комедии (например, Ксанфий в «Лягушках» или Карион в «Богатстве»).

В связи с основным характером древнейшей комедии произведения Аристофана полны всяких отступлений, случайных эпизодов, причудливого сцепления невероятных мелочей — словом, полного беспорядка. Но Аристофан очень упорно проводит каждый раз определенную, четкую, отвлеченную идею, которой вся эта видимая бесформенность подчинена. Комедия Аристофана не является комедией интриги (на манер более поздней комедии). Его интересуют не человеческие действия, а отвлеченные идеи. Лирические партии у Аристофана отличаются непрерывным разнообразием и полной неустойчивостью в построениях, но Аристофану не чужда была и высокая лирика природы («Птицы», «Облака») и красоты простой сельской жизни («Ахарняне», «Мир»).

г) Художественный стиль аристофановских комедий представляет собой необычайно выразительный образец чисто классического стиля, т. е. он основан не на психологии, не на анализе переживаний или картинах быта, но на изображении отвлеченно-типического в индивидуально-пластической форме. Это и есть классический стиль искусства, и этим как раз богат Аристофан.

Особенно замечателен язык Аристофана. В основе это обыденный, разговорный аттический городской язык. Но комик пересыпает его бесчисленными каламбурами, противоестественными словосочетаниями, неожиданными многочисленными сравнениями; вносит бойкую живость и характерность в диалоги (пример — экзамен колбасника во «Всадниках»), доходящие до грубых острот (Стрепсиад), тут иностранное коверканье (скиф в «Женщинах на празднике Фесмофорий»), комическая скороговорка и даже полная непристойность речи.

д) Антивоенные комедии. В 1954 г. по постановлению



Рис. 17. Маска комического актера.

Всемирного Совета Мира праздновалось 2400-летие со дня рождения Аристофана. Отмечалась та напряженная борьба, которую Аристофан вел против милитаризма своего времени, в защиту простых людей и тружеников-земледельцев, при помощи которых тогдашняя правящая верхушка Афин вела грабительские войны. Аристофан своим убийственным смехом беспощадно разоблачал эту кроважадную практику военной партии. В этом отношении особенно замечательны комедии «Ахарняне», «Мир» и «Лисистрата».

7. Современники Аристофана и конец древней комедии. Из тридцати (приблизительно) имен особенно славилась Эвполид (около 445—411 гг.), Фриних и Платон (не философ), произведения которых до нас не дошли. Этим авторам свойственна та же идеология, что и Аристофану.

На рубеже V—IV вв. комедия аристофановского типа (которая носит название «древней») приходит к концу с тем, чтобы в дальнейшем — уже в эллинистическую эпоху — уступить место так называемой «средней» и так называемой «новой» аттической комедии (Менандр), которые были уже не комедиями отвлеченных типов и идей, но комедиями нравов и интриги.

Причиной гибели древней комедии был культурно-социальный переворот, положивший конец классическому периоду греческой истории с его борьбой аристократии и демократии внутри отдельных полисов (городов-государств). Эта борьба в Пелопоннесскую войну была перенесена в область междуполисных отношений и привела к гибели как аристократию, так и демократию прежнего вида. Вместе с этим кончилась и комедия. Наступавшая эпоха эллинизма обладала совсем новым социально-политическим и культурным укладом. Она требовала от комических произведений аполитизма, а также психологического и бытового, нешаржированного реализма.

XV. ЗАРОЖДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРОЗЫ

Наряду с развитием поэзии в Ионии с древнейших времен зародилась и проза. Первоначально записывались документальные данные о жизни городов-государств, законы, списки административных лиц, имена победителей на состязаниях. Древнейшие прозаические сказания

не сохранились. Древнейшие рукописи в Греции, возможно, делались на коже и на древесном материале и не могли сохраняться долгое время. В устном же предании прозаический текст запоминается гораздо хуже, нежели музыкально-ритмический стих лиро-эпического художественного произведения.

Афины на рубеже VII—VI вв. до н. э. и многие ионийские города, как и греческие города-колонии в Италии и Сицилии, переживали период бурного роста экономики, культуры, науки и философии. Много великих имен сохранилось от VI в.: математик, музыкант, философ Пифагор, первый философ-диалектик Гераклит, философы — «стихийные материалисты», как называл их Энгельс — Фалес, Анаксимандр и другие. Сохранились прозаические фрагменты их сочинений.

Философ Анаксимандр считался составителем первой географической карты Греции.

Наряду с философскими трудами стали создаваться в VII—VI вв. и первые научные записи и сочинения по медицине, астрономии, математике, географии и истории. Исторические записи, исторические труды VI в. носят часто характер передачи различных сказаний, описаний чужих стран и народов. Греки называли авторов-прозаиков, особенно историков, логографами (*logos* — слово и *graphō* — пишу). Логограф Гекатей из Милета (род. около 540 г. до н. э.) составил два трактата: «Описание земли» (перечислялись известные в то время грекам страны и их народы) и «Родословные» — историко-мифологический труд, в котором есть уже новое отношение к мифам. Гекатей называет их «смешными» и стремится найти их естественное объяснение.

В эти исторические записи очень часто вводятся рассказы, в которых героями являются не персонажи мифологии, а исторические лица и даже порой простые люди. Этот тип рассказов в древности не имел особого наименования и может быть назван новеллой. Жизнь Креза, Солона, одного из семи великих мудрецов Греции, жизнь тиранов Поликрата Самосского, Периандра Коринфского, Писистрата Афинского давала темы для таких новелл.

В VI в. появляется и басня как особый жанр — критика несправедливостей жизни низовым народным героем.

Действующие лица басни — чаще всего звери и птицы, изображающие пороки людей. Античная традиция неизменно возводила сюжеты басенного жанра к басням, сложенным полубогатырем Эзопом, фригийским рабом, уродливым, но мудрым и проницательным человеком. Среди них известные всем «Волк и ягненок», «Ворона и лисица», «Лисица и виноград», «Муравей и цикада», «Лягушки, просящие себе царя» и многие другие. Образ Эзопа сформировался к VI в. По преданию, он был отпущен на волю, жил одно время при дворе лидийского царя Креза, был обвинен в святотатстве дельфийскими жрецами и сброшен ими со скалы.

Сборники прозаических басен более позднего времени, вплоть до византийского, также широко известны под названием «Эзоповых басен».

А. ИСТОРИОГРАФИЯ

Проза, со времени зарождения в VI в. до н. э. в дальнейшем постепенно развиваясь, в ряде областей литературного творчества с конца V и в IV вв. широко представлена в греческой литературе.

Литературная проза V — IV вв. представлена выдающимися именами в области историографии, красноречия и философии.

1. Геродот. «Отцом истории» называли древние Геродота из Галикарнасса. Жизнь и творчество знаменитого греческого историка Геродота проходили в годы последних побед греков над персами, в годы блестящих достижений афинской культуры века Перикла.

Умирает Геродот в тяжелые времена начала Пелопоннесской войны; по-видимому, умирает вдали от родины — в Фуриях, афинской колонии на юге Италии. Сохранилась надгробная надпись, посвященная Геродоту, в древнем описании Фурий:

Гроб сей останки сокрыл Геродота, Ликсова сына,
Лучший историк из всех, кто по-ионийски писал,
Вырос в отчизне дорийской, но, чтоб избежать поношенья,
Сделал Фурии он новой отчизной себе.

Геродот — горячий патриот Афин — родился в 484 г. до н. э. в малоазийском городе Галикарнассе. Он жил во времена победного роста демократических идей после греко-персидских войн. Несколько раз бывал он в Афинах.

Геродот много путешествовал в Средиземноморье, глубоко изучал Египет, бывал не раз на юге Италии — в афинской колонии Фурии, где и умер по преданию около 426 г. Особый интерес для советских историков представляет у Геродота описание Скифии (ныне юга СССР): ее рек, лесов, степей, населения, быта, нравов и обычаев скифов.

Труды Геродота, разделенные позднее на девять книг, названных именами муз, имеют не только важное историческое значение, но и представляют большой художественный интерес.

Композиция «Истории» Геродота напоминает эпическую поэму в прозе. Как основная тема взята героическая борьба греков с персами; особенно сильно звучит в этой теме прогрессивная мысль о превосходстве греков — воинов-патриотов, свободных граждан, прекрасно обученных военному делу, — над полчищами раблепных персов, гонимых бичами.

В «Истории» Геродота наряду с научными наблюдениями и географическими описаниями есть много легендарно-мифологических сказаний; идущих от древних логографов — историков VI в.; народных сказок-новелл, придающих «Истории» Геродота литературно-художественную специфику. Часто повествование при обрисовке знаменитых людей древности (мудрец Солон, царь Крез, тиран Поликрат и другие герои) исполнено драматизма. При этом Геродот проводит неуклонно основную идею — судьба и боги жестоко карают «гордого» человека.

Суровый закон превратности жизни ниспровергает человеческое счастье. Люди должны опасаться зависти богов.

В «Истории» Геродота ярко даны сцены решающих боев греков с персами (кн. VIII—IX). Геродот рисует картину Саламинского боя, описывает опасности и бедственное положение афинян. Согласно сложному плану союзной стратегии они бросили родной город, уйдя на соседний остров Саламин.

Идея превосходства греческой военной техники и военно-патриотической стойкости сближает Геродота с великим его предшественником — Эсхилом, автором классической трагедии «Персы». В Афинах первой половины V в. до н. э. демократические силы полиса получили могучий рост после блестящей победы над персами в 480—479 гг. Эти победы закономерно должны были отразиться в искусстве, театре, в поэзии и прозе великого греческого народа. Однако в своих произведениях ни Геродот, ни Эсхил не говорят «языком слепой ненависти к варварам» — персам, но более всего подчеркивают тиранический характер самого государственного строя персов, деспотизм Ксеркса и мудрость Дария, который осуждает своего сына за нападение на эллинов.

Характерна приводимая Марксом¹ сцена — разговор греческих спартанских послов Спертия и Булиса с персидским сатрапом Гидарном:

«Гидарн, совет, который ты нам предлагаешь, ты не взвесил с обеих сторон. Ибо одно, что ты советуешь, ты испытал на себе самом; другое же осталось для тебя неиспытанным. Ты знаешь, что значит быть рабом; свободы же ты не вкусил ещё ни разу и не знаешь, сладостна она или нет. Ибо если бы ты вкусил её, то ты советовал бы нам сражаться за неё не только копьями, но и топорами» (Геродот. «История», кн. VIII, 135).

У Геродота приведены подробнее, чем у Эсхила, факты и предания, дана оценка деятельности Фемистокла, Мардония, самого Ксеркса и Дария. Ярко обрисованы сложная и трудная обстановка борьбы партий в Афинах и дальнейшее развитие демократии.

Вся вторая книга «Истории» Геродота посвящена описанию того, что он видел и слышал во время своего путешествия по Египту. Геродот поражен мощью и красотой Нила: замечательны описания его берегов и разливов.

Богатейший материал дает книга II о сооружениях египтян, о законах, обычаях, о бальзамировании — дорогом и дешевом, о растениях и животных Египта, о папирусах и их обработке, даже о нравах и характере крокодила, ибиса. Г* более всего и во II и в I книгах «Истории» Геродота поражают обширный легендарный материал о жизни племен и героев и полумифические сказания.

Геродот (как и Софокл) часто говорит о суровом наказании, посылаемом гордецам за высокомерие, пишет, что «за великими преступлениями следуют и великие кары» (II, 120), дает много трагических сцен... Иногда наказанный находит спасение. Классический пример — Крез, Солон и Кир (I, 86—89).

В сказании о сыне Манданы, дочери Астиага Мидийского, повеству-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. I, с. 84.

ется о судьбе Кира, брошенного ребенком (I, 108—122) на смерть, но спасенного пастухом (ср. «Царь Эдип» Софокла).

В творчестве Геродота, как и других мыслителей V в., имелись характерные для эпохи «высочайшего внутреннего расцвета Греции» рационалистические черты.

Так, Геродот пишет: «О родословной отдельных богов, от века ли они существовали, и о том, какой образ имеет тот или иной бог, эллины кое-что узнали, так сказать, только со вчерашнего или с позавчерашнего дня» (II, 53).

Ученые высоко ценят Геродота как первого автора — свидетеля жизни древнего Причерноморья. Геродотова Скифия — ценный источник для нашей исторической науки, ярко изображающий просторы Причерноморья и его обитателей. В IV книге (о Скифии) указываются связи скифских народов с греками и персами, дано много легендарно-мифологических сказаний о героях и вождях скифских племен. Сравнивая Борисфен (Днепр) с Нилом, Геродот восхваляет четвертую скифскую реку — Борисфен (IV, 53):

Эта река, как я думаю, не только из скифских рек наиболее щедро наделена благами, но и среди прочих рек, кроме египетского Нила... Борисфен — самая прибыльная река: по берегам ее простираются прекрасные тучные пастбища для скота; в ней водятся в больших количествах наилучшая рыба; вода приятна на вкус для питья и прозрачна... Посевы вдоль берегов Борисфена превосходны; а там, где земля не засеяна, расстилается высокая трава. В устье Борисфена само собой оседает немалое количество соли (С т р а н о в с к и й).

Много интересных сведений о жизни скифов можно почерпнуть из 10—89 глав IV книги Геродота. Город Ольвия — «Счастливая» — древняя колония Милета, богатый, хорошо укрепленный греческий полис на высоком правом берегу Гипанида (Южный Буг). Советские ученые высказывают мнение, что Геродот вел свои наблюдения и собирал данные о Скифии, находясь скорее всего в Ольвии.

Следующим по времени после Геродота знаменитым греческим историком был Фукидид.

2. Фукидид.

Фукидид-афинянин написал историю войн между пелопоннесцами и афинянами, как они велись друг против друга. Приступил он к труду своему тотчас с момента возникновения войны в той уверенности, что война эта будет войной важной и самой достопримечательной из всех предшествовавших (Ф у к и д и д. «История Пелопоннесской войны», т. I, I, Ж е б е л е в).

Так начинает свой труд Фукидид — один из величайших греческих авторов конца V в. до н. э., историк и блестящий мастер аттической прозы.

Родился он в Аттике около 460—455 г., принадлежал к знатному и богатому роду. В первые же годы Пелопоннесской войны Фукидид был избран стратегом и в качестве командующего эскадрой принимал участие в войне со спартанцами. Потерпел неудачу: вовремя не оказал помощи городу Амфиполю, взятому спартанцами. Был обвинен в государственной измене и около двадцати лет провел в изгнании.

По окончании Пелопоннесской войны, по многим данным, Фукидид

вернулся на родину: умер около 396 г. Историю Пелопоннесской войны он успел довести только до 411 г.

Фукидид — искренний патриот афинской демократии, высоко ценил Перикла, прославлял культуру Афин.

В политических взглядах Фукидида и в его концепции исторического процесса сказывается эпоха Перикла с ее высоким уровнем науки, искусства и философии Анаксагора и Демокрита, эпоха рационалистической критики мифов (Еврипид) и развития софистических школ. Фукидид стремился к систематической критической проверке источников и выяснению причинности, закономерности событий. Историческая наука считает Фукидида образцом античной историографии.

В отличие от предшественников, интересы Фукидида лежат в современности. Обзор предшествующих периодов событий у него целям анализа и показа особенностей современных ему событий Пелопоннесской войны.

Интересны следующие замечания Маркеллина, одного из главных биографов Фукидида:

По характеру и слогу Фукидид величественен... не пользуется ни иронией, ни укоризнами, ни окольными оборотами речи. В самом деле, не подобало впадать в уста ни Периклу, ни Архидаму, ни Никию, ни Брасиду, людям с возвышенным и благородным образом мыслей, украшенным славою героев, фигуры иронии и другие ухищрения, как будто они не имели смелости обличать других открыто, обвинять прямо и говорить все, что хотели. Поэтому-то Фукидид и составил речи безыскусственные, лишённые фигур, так что и в этом отношении он соблюдал надлежащие требования искусства.

Сам Фукидид так охарактеризовал свой творческий прием художественно построенных ораторских речей знаменитых деятелей Пелопоннесской войны:

Речи составлены у меня так, как, по моему мнению, каждый оратор, сообразуясь всегда с обстоятельствами данного момента, скорее всего мог говорить о настоящем положении дел... («История Пелопоннесской войны», I, 22).

Фукидид сознавал важность соблюдения точной, строгой хронологии в истории. Он пишет (V, 20):

Вернее исследовать события по периодам времени, не отдавая предпочтения перечислению имен лиц должностных... по которым обозначаются прошлые события.

Он порицал древнюю летописную хронологическую систему, когда во главе каждого описываемого историком года помещали имя эпонима, должностного лица, дававшего имя году.

Фукидид кладет в основу своей истории «периоды времени», лето и зиму, две основные части солнечного года.

В пределах датировки события по летним и зимним кампаниям у Фукидида встречаем и более детальные выражения:

...В разгаре лета, в пору созревания хлеба, в ту пору, когда хлеб начинает колоситься... к восходу Арктура... незадолго перед уборкой винограда... и т. п.

Изложение событий по точной хронологической системе было большим шагом вперед. Из всех событий истории Греции Пелопоннесская война в хронологическом отношении известна нам лучше, чем какая-либо иная.

Фукидид всегда стремился к точности в подаче и критическом анализе материала:

Что касается имевших место в течение войны событий, то я не считал своей задачей записывать то, что я узнал от первого встречного, или то, что я мог предполагать, но записывал события, очевидцем которых был сам, и то, что слышал от других, после точных, насколько возможно, исследований каждого факта, в отдельности взятого (1, 22).

Современная историография справедливо считает Фукидиду первым по времени ученым-историком и родоначальником исторической критики.

3. Ксенофонт. а) **Биографические сведения.** Ксенофонт (около 430—350 гг. до н. э.) — историк и философ, живший в эпоху упадка Афин. Афинянин по рождению, лаконофил по политическим убеждениям, Ксенофонт широко известен своим «Анабасисом» — историей возвращения на родину из Персии 10 000 греков, наемников Кира Младшего.

Жизнь Ксенофонта — бурная, полная приключений. В юности он был учеником афинского философа Сократа, которому посвятил несколько лучших своих сочинений. В 401 г. Ксенофонт идет на службу сатрапу Малой Азии, Киру Младшему, задумавшему свергнуть с персидского престола своего старшего брата, Артаксеркса. Но эта сложная и смело построенная политическая авантюра закончилась трагически для заговорщиков: сам Кир Младший был убит, военачальники греков-наемников изменнически уничтожены.

Со страшными трудностями большая часть греков-наемников вернулась к берегам Понта Евксинского. Ксенофонт в дальнейшем выступал на стороне Спарты против Афин; его осуждали за измену родному городу, и он долгие годы жил в Спарте, в подаренном ему спартанцами имении в Скиллунте. Когда же афиняне соединились со Спартой для борьбы против Фив, Ксенофонт смог вернуться на родину, но вскоре умер, пережив своего сына, погибшего за Афины.

б) **Идеальный герой в сочинениях Ксенофонта.** Творчество Ксенофонта чрезвычайно разнообразно. Он — автор записок о Сократе («Меморабилии»), первого авантюрно-исторического романа («Анабасис»), первой романизированной биографии «Воспитание Кира» («Киропедия»), «Истории Греции» начала IV в. до н. э. (после катастроф Пелопоннесской войны), многих философско-политических трактатов. Именно широта интересов Ксенофонта, сочетавшего в себе наблюдательность историка, философскую заостренность мысли и мастерство художника, дает возможность рассмотреть его идеал прекрасного и средства, какими рисуется им этот идеал.

Ксенофонт развивает классическое понимание прекрасного, отождествляя его с полезным и жизненно целесообразным. Отсюда утверждение им единства красоты физической и духовной, т. е. *калокагатии*.

Образ идеального героя, человека благородного, смелого, мудрого, щедрого не раз рисуется Ксенофонтом в его книгах. Это Кир Старший («Киропедия»), Кир Младший («Анабасис»), спартанский царь Агесилай («Агесилай»). В качестве такого идеального героя выступает и сам Ксенофонт, всесторонне обрисовавший свою деятельность стратега

наемных войск Кира Младшего («Анабасис»). Авторское повествование от третьего лица, как бы исподволь и вполне незаинтересованно, с полным впечатлением объективности изображает Ксенофонта Афинянина, прибывшего к Киру в Сарды по приглашению своего друга Проксена и после вопрошания дельфийского оракула по совету Сократа.

Ксенофонт здесь — образец скромности, так что до III книги мы почти не встречаем его имени. Даже взяв на себя командование войском, он всегда помнит о том, что он младший по сравнению с Хирисофом, и уступает ему руководство (III, 2, 37). Он беспрекословно идет на самое опасное дело (III, 4, 42), ни разу не упоминает о превосходстве Афин, глубоко почитая воинов-спартанцев. Он лишен корыстолюбия и отказывается от богатых даров фракийца Севфа (VII, 6, 12). Чувство долга для него — прежде всего. Поэтому он не уезжает в Афины, пока сам не передаст войско спартанцу Фиброну (VII, 7, 57). Всегда добрый, он берет на себя вину своего друга (VI, 4, 14), приходит на помощь гибнущим от холода и снега солдатам (IV, 5, 7). Благочестие никогда ему не изменяет, и он приносит жертвы Зевсу, Аполлону, Артемиде, Гераклу, Солнцу, богу реки (IV, 3, 17) и даже ветру (IV, 5); верит предзнаменованиям, снам и оракулам (IV, 3, 8; III, 1, 11; III, 1, 5). Это опытный стратег; с большим умением перешедший с войском через горы и реки среди враждебных чужеземцев (IV книга). Вместе с тем это и строгий начальник, для которого самое главное — порядок (III, 1, 38) и вдохновенное единство войска (VI, 3, 23).

Ксенофонт выступает также в роли искусного оратора, владеющего всеми видами речей. Он то призывает и воодушевляет солдат (III, 1, 15—26), то увещевает союзников (VII, 7, 8—48), то защищается от обвинения врагов (V, 7, 6—34), причем действует всегда с безупречной логикой доказательства. В результате одной такой речи фракиец Севф, пытавшийся лишить воинов условленной платы, выдал им 1 талант денег, 600 быков, 400 овец, 120 рабов и заложников.

Можно сказать на основании «Анабасиса», что Ксенофонт является в нем тем героем, которого он сам так любил и в Кире Старшем, и в Кире Младшем, и в царе Агесилае. Если в «Киропедии» Ксенофонт создал идеал государя, то в «Анабасисе» он вылепил тип идеального вождя. Портрет военной калокагатии рисуется в «Анабасисе» с классической ясностью и определенностью.

в) «П р е к р а с н о е» и «х о р о ш е е» в эстетике Ксенофонта. Гармоническое сочетание физического и внутреннего совершенства пронизывает все вообще отношения Ксенофонта к прекрасному, которым полна окружающая человека действительность.

Ксенофонта привлекают прекрасные вещи, сделанные руками человека, т. е. те, на которых проявляются его вкус, мастерство, художественные возможности. Ксенофонт любит золотыми кубками, чашами, оружием, драгоценностями, одеждой («Анабасис», VI, 4, 1—9; «Киропедия», V, 2, 7). В «Анабасисе», изображая свое имение, храм вблизи него, окружающий пейзаж (луга, лесистые горы, фруктовые сады), Ксенофонт выступает одновременно в роли художника и в роли искусного хозяина. Он любит все живое, проворное, гибкое, красивое и

отлично выполняющее свою роль, свое предназначение. Замечательны, например, описания собак, «крепких на вид», «соразмерных», «легких», с «веселым взглядом», «веселым нравом», «привлекательных для созерцания» («Кинегетик»), и лошадей («О верховой езде»). Ксенофонт с упоением рисует красочные шествия, празднества в сиянии золота оружия и пурпура одежд («Киропедия», VIII, 3, 9—16).

Таким образом, чувственно-наглядная и созерцательно-целесообразная красота выдвигается здесь на первый план.

Для Ксенофонта важна также идея жизненного порядка. «На свете нет ничего столь полезного, столь прекрасного, как порядок», — пишет он («Экономика», VIII, 3). Порядок — не только нечто полезное и приятное, не только радостное зрелище. Он — предмет восторга. Исхомах, герой «Экономика», рассказывает Сократу о «превосходном и в высшей степени образцовом порядке» на корабле (VIII, 11—16). С восхищением рисует он порядок в домашней обстановке, где все имеет свое место и красивый вид: плащи, покрывала, медная посуда, скатерти, кухонные горшки. «Все предметы уже, может быть, оттого кажутся красивее, что они поставлены в порядок» (VIII, 19—20). Здесь, как видим, космический разум и гармония природы досократовского идеала заменены чисто человеческим порядком жизни. Можно сказать, что в эстетике досократовского периода «порядок» и «строй» есть природное строение вещей, в то время как у классического Ксенофонта они устанавливаются человеком и сознательно проводятся им в жизнь.

Важно также и то, что все «хорошее», «доброе», «благое» у Ксенофонта часто имеет совсем не моральный смысл, а тот, в котором больше всего проявляется красота человека. в его «добродетели» часто больше эстетических мотивов, чем этических.

По Ксенофонту, «прекрасны те люди, трудами которых изгоняются из души и из тела безобразное и хамское и растет тяга к добродетели» («Кинегетик», XII, 9). Даже охота «учит планомерному труду и рождает прекрасные знания», а значит, великую добродетель (там же, XII, 18). Люди делают дурное потому, что не видят «тела добродетели» (там же, XII, 19—22). Лучше, чем Ксенофонт, трудно выразить классическое отношение к красоте. Красота — это тело добродетели, т. е. осуществленная физическая добродетель. Отсюда и развиваемая Ксенофонтом идея полезности красоты и любви («Пир», VIII, 37—39), так как граждане видят, что человек в любви стремится к добродетели, а эта добродетель приобретает «все больший блеск славы» (там же, VIII, 43).

Красота и соответствующая ей любовь имеют огромное объективное значение. Красота — начало дружбы, людского сближения и общечеловеческой добродетели (там же, VIII, 26—27). Поэтому для Ксенофонта главную ценность представляет «любовь к душе, к дружбе, к благородным подвигам» (там же, VIII, 9—10).

Мы видим, таким образом, что Ксенофонт, этот воин, философ, историк и писатель, явился одним из выразителей характерного для классической Греции понимания идеального и прекрасного в объективной действительности, во всех сферах самой, казалось бы, обычной жизни, исполненной порядка, стройности, гармонии и пользы.

Б. ОРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО

1. Зарождение красноречия. Еще в раннюю эпоху развития общественной жизни в Греции ораторское искусство занимало важное место.

Одиссей, Нестор, Феникс у Гомера были ораторами героического века и произносили убедительные речи, оказывавшие сильное влияние на слушателей.

С развитием государственности, в особенности после греко-персидских войн, когда в V в. до н. э. в результате политической борьбы усилилось влияние демократической партии, оживилась деятельность народных масс во внутренней жизни греческих передовых полисов. В связи с этим развивалось и ораторское искусство — красноречие.

Практическое применение ораторское искусство впервые получило в Сицилии. Отцом риторики и учителем софиста-оратора Горгия Аристотель называет Эмпенокла из Агригента.

В Сицилии уже наметились основные виды ораторского искусства, получившие распространение в Афинах в V в. до н. э. Это прежде всего *политическое красноречие*, прославленное именами Фемистокла и, главным образом, Перикла. Сохранились свидетельства древних поэтов, которые говорят о Перикле как об олимпийце, красноречие которого было подобно грому и молнии. Не менее распространено было *судебное красноречие*. Существует мнение, что изгнание тридцати тиранов вызвало такую массу протестов против незаконно захваченного имущества, что появилась необходимость в создании руководства для описания судебных речей.

Третий вид ораторского искусства — *эпидиктическое, торжественное красноречие*, в котором особенно искусен был Горгий. Его воззвания, игравшие роль политических памфлетов, отличались цветистым слогом, изобиловали аллитерациями, антитезами, смысловым противопоставлением, метафорами. Разделения речи на равные части, противопоставленные по смыслу, с подобием рифмы в конце, известны в античной литературе как *горгиевы риторические фигуры*.

Эпидиктическое красноречие применялось при произнесении надгробных речей, как это практиковалось, например, на ежегодных поминальных торжествах в честь павших воинов во время греко-персидской войны.

Указанные три вида ораторского искусства не развивались независимо друг от друга. Горгий был известен как представитель эпидиктического красноречия и вместе с тем как составитель защитительных речей. Перикл — политический оратор, произносил и панегирики, а Антифон, судебный оратор, — политические речи.

Создавалась наука об ораторском искусстве — *риторика*. Создателями риторики считают софистов, которые имели одну цель — убеждать. Это называлось «заставлять худший аргумент казаться лучшим» и исходило из принципа: «Мера всех вещей — человек». Каждая судебно-политическая речь должна была состоять из вступления с изложением сути данного дела для того, чтобы заранее повлиять на судьбу. Рассказ о событиях, связанных с делом, следует непосредственно за вступле-

нием. Главная цель рассказа — заставить судью поверить в правдоподобие фактов, что зависело исключительно от искусства оратора, умеющего так развернуть драматическую картину с участием персонажей, чтобы рассказ был правдоподобен. В этой части заключался главным образом художественный элемент речи. За рассказом следовало доказательство. Поэтому тщательно подбирались аргументы. Сюда входили искусственные и безыскусственные аргументы. Искусственными аргументами были логические доказательства, безыскусственными — вещественные (письменные данные, толкование законов). Заканчивалась речь эпилогом, который, как заключительная часть, должен был произвести особенно сильное действие. Патетика в этой части достигала высшей точки. Оратор с этой целью пользовался художественными средствами, вызывающими сочувствие к обвиняемому.

Значение речей ораторов не только в том, что они оказали влияние на развитие греческой прозы, но и в том, что они дают богатый материал для изучения гражданской истории древней Греции, хотя власть тридцати тиранов длилась только 8 месяцев и афинская демократия в 403 г. полностью была восстановлена, но она утратила все возможности стать ведущей политической силой в Греции.

Всякая предприимчивость, даже в области искусства, временно приостановилась. Финансы государства пострадали, граждане несли непосильные налоги, раздавались постоянные жалобы на растраты должностных лиц. Это вызывало массу судебных дел.

Согласно гражданским обязанностям, каждый человек должен был лично выступать в суде и защищать свое дело. Неопытные тяжущиеся часто обращались к помощи ораторов, составлявших для них защитительную речь, которая подходила бы лицу, выступавшему в суде. Само собой разумеется, что задача логографа — писателя речей для других — была нелегкой, он был в известной степени драматическим писателем.

Фабула составлялась в соответствии с делом, аргументы, доказательства, стиль речи придумывались оратором, обладавшим искусством воздействовать на судью.

В этом искусстве был известен оратор Лисий.

2. Лисий. Лисий родился в Афинах приблизительно в 435 г. до н. э., умер около 380 г. до н. э. Отец его был богатый сиракузянин, который по приглашению Перикла в качестве метека (пришельца) поселился в Афинах, где имел оружейную мастерскую.

Лисий принадлежал к демократической партии. В правление 30 тиранов он и его брат были осуждены на казнь и имущество их было конфисковано. Лисию удалось спастись, он бежал из Афин и вернулся туда уже после падения тиранов. Аристотель рассказывает, что Лисий открыл собственную школу риторики, но, потерпев неудачу, принял за практическое красноречие, с которым выступил во время преследования им убийц своего брата. О жизни Лисия мы узнаем из так называемого Псевдо-Плутарха. Лисий сделался популярным логографом. Он написал более 200 речей, до нас дошли только 34. Большинство из них представляют собой защитительные речи по поводу частных тяжб. Но в них Лисий выражал свое отношение к политическому строю (в том

числе и в речи об убийстве некоего Эратосфена, которая считается его первой речью в суде), признавая только власть всего народа.

Эта речь — не простое обвинение обольстителя: если она действительно направлена, как предполагают некоторые ученые, против убийц брата Лисия и против владычества тридцати тиранов, то она приобретает политический характер¹.

Художественное мастерство Лисия. Главное в речи (I) против Эратосфена (в части рассказа о событиях) — это образ обвиняемого, доверчивого мужа, простого, наивного человека. Характер этого персонажа, достойного комедии, дан с такими бытовыми подробностями и сценами, которые внушают доверие к рассказчику. Еще древние критики отмечали умение Лисия создавать портреты, они указывали на его мастерство в «делании характеров».

Безыскусственная простота, ясность в соединении с краткостью изложения, выразительность, драматичность — все это имело значение для развития художественного рассказа.

Было бы, конечно, неправильным считать, что Лисий избегает пафоса, — у него есть места глубоко прочувствованные, где он употребляет необычные слова, прибегает к параллелям, повторениям, сравнениям. Однако такими приемами Лисий пользуется сравнительно редко. Он известен главным образом как непревзойденный мастер рассказа, и в повествовательных частях с ним может сравниться только Геродот. По замечанию древних, слог его до того простой и естественный, что кажется, легко подражать ему, а между тем это искусство так же трудно постижимо, как умение художественно описать природу.

У римлян Лисию следовали писатели, стремившиеся к древне-аттической простоте и чистоте слога; Цицерон, признавая заслуги Лисия, предпочитал ему Демосфена.

На усовершенствование аттической прозы оказал большое влияние Исократ.

3. Исократ родился во второй половине V в. (ок. 436—338 г. до н. э.). Он известен главным образом как учитель риторики и составитель эпидиктических речей, хотя в начале своей деятельности писал судебные речи, которые сам считал не заслуживающими внимания. В речи «Против софистов» Исократ передает программу своей деятельности. Он доказывает, что нельзя смешивать истинную философию, которую он отождествляет с риторикой, с ухищрениями софистов, считавших ловкость в речах единственным предметом, достойным изучения.

Истинный оратор, по мнению Исократа, должен обладать талантом, быть образованным человеком и упражняться, т. е. кропотливо работать над составлением речей. Исократ дожил до преклонных лет и был известен как один из выдающихся писателей своего времени. От него остались 21 речь и 9 писем.

После поражения Афин в 404 г. до н. э. Исократ неизменно изображал бедствия Греции, спасение которой он видел в союзе или под руководством Спарты и Афин или даже под властью какого-нибудь

¹ Лисий сам произнес в суде речь (XII) против известного Эратосфена, бывшего одним из тридцати тиранов и виновным в гибели брата оратора.

правителя, например Филиппа. Его речи издавались как политические памфлеты, возвания, защищавшие интересы греческого народа и прославляющие Афины. Таков был его «Панегирик» (речь на всеэллинском совещании), над которым он работал около 10 лет. Большое значение придает Исократ искусству выражения мыслей: в этом отношении важная роль принадлежит выбору слов и их сочетанию. Причисляя особое пристрастие к метафорам, Исократ считает, что слог вместе с тем должен быть отделанным и возвышенным.

Следуя Горгию в употреблении украшающих средств, Исократ вместе с тем не злоупотреблял ими. По его мнению, важно избегать резких и трудных сочетаний звуков и резкого перехода от одного сюжета к другому. В искусстве делать легкие и естественные переходы нет ему равных.

Исократ положил начало закругленному ритмическому периоду с ритмическим началом и ритмической концовкой. Стиль Исократа нашел отражение в «Риторике» Аристотеля, в речах Демосфена, а в дальнейшем — в римской литературе у Цицерона.

4. Демосфен. а) Биография и деятельность. В результате распада второго Афинского морского союза Греция оказалась раздробленной и находилась в состоянии глубокого экономического, социального и политического кризиса.

Персия стремилась лишить Грецию ее самостоятельности, не меньшая опасность была в захватнических планах Филиппа II, при котором Македония стала могущественным государством. Стремясь подчинить Афины, Филипп II использовал слабость греческих государств и борьбу между ними. Среди греков были сторонники объединения Греции под властью Македонии для войны с Персией. Против них выступала антимакедонская партия, вождем которой стал прославленный оратор Демосфен. Демосфен жил от 384 г. до 322 г. до н. э., накануне эллинистического периода. Отец Демосфена был состоятельным человеком, владел в Афинах двумя мастерскими — оружейной и мебельной. После смерти отца состояние Демосфена было расхищено опекунами, против которых он написал ряд ранних речей. Уже в них проявляется та сила убеждения, которой отличался Демосфен впоследствии.

После успешного процесса против опекунов Демосфен занимался составлением судебных речей. Он выступает как политический оратор, посвящая свои речи гражданским обязанностям, поддержанию равновесия сил в соседних с Афинами государствах (речь за свободу родосцев).

Рассказывают, что Демосфен, борясь со своими природными недостатками речи, проделывал упражнения, чтобы четко произносить слова, говорил под шум моря, брал в рот камешки. До нас дошло около 60 речей, из них не все считаются подлинными. Наибольшей известностью пользуются его политические речи против македонского царя Филиппа и судебная речь «О венке», имеющая также политическое значение.

Демосфен выступает как вождь антимакедонской военной партии. Он указывает на надвигающуюся опасность и предлагает меры для ее устранения. Его речи против Филиппа называются «филиппиками». В «Олинфских речах» Демосфен настаивал на необходимости финансовых реформ, забвении личных интересов во имя общественных нужд. Он

выступает против бездеятельности афинян, занятых голосованием и не принимающих практических решений. Демосфен использовал всю силу своего ораторского таланта, чтобы призвать афинян к энергичным действиям и созданию коалиции против македонского царя. В страстном призыве к борьбе за свободу демократических Афин против тирании и деспотизма Филиппа звучит голос патриота, который хочет предотвратить гибель государства.

В Херонейской битве, положившей конец независимости Греции, Демосфен лично принимал участие. Ему поручили произнести эпитафию — речь над воинами, павшими в Херонейской битве. Заслуги Демосфена по предложению Ктесифонта должны были быть отмечены увенчанием его золотым венком. Однако его политический противник Эскин, против которого Демосфен выступал в «Речи против безнравственного посольства», опротестовал это предложение и настаивал на привлечении Ктесифонта к суду. Ответ Демосфена Эскину «Речь за Ктесифонта о венке» принес победу оратору. В этой речи Демосфен доказывает собранию правильность своих политических действий, продиктованных горячим чувством патриотизма.

Однако доверие к Демосфену пошатнулось, когда он не смог доказать, что истратил на государственные нужды деньги, помещенные под его наблюдением в Акрополе. Демосфен отправился в изгнание и только после смерти Александра Македонского вернулся в Афины, чтобы возглавить антимакедонское движение. Преемник Александра скоро подавил это движение и потребовал выдачи его главарей. Демосфен в отчаянии принял яд.

б) Язык и стиль речей Демосфена. Демосфен — один из самых выдающихся ораторов древности. Его речи — судебные, эпидиктические и, главным образом, политические — отличаются высоким пафосом и большой силой убеждения.

Необходимо принять во внимание, что древние ораторы были своего рода художниками, поэтами, искусство которых было подчинено определенным правилам, основанным на традиции и в дальнейшем усовершенствованным. Демосфен имел своими предшественниками Лисия, Исократа, но он их во многом превзошел. Древние критики (Дионисий Галикарнасский) говорили, что Демосфен следовал сжатости и пафосу Фукидида, силе характеристики Лисия, искусному распределению частей Исократа. Гармонично соединив все это, он выработал свой особый стиль речей, которые потрясали слушателей. Особенно поражали громадный пафос и ораторская сила, с которыми он обрушивался на врагов.

В зависимости от содержания и направления речи Демосфен употребляет различный стиль. Если в судебных речах Демосфена встречаются простонародные выражения и поговорки, то в политических речах и воззваниях он применяет возвышенный стиль.

В этом отношении большое значение Демосфен придавал выбору слов. Он применял метафоры и сравнения из обыденной жизни, но они у него всегда сжаты и тесно связаны с содержанием. В большей степени, чем его предшественники, он использовал те средства, которые древние называли «фигурами мысли», повторяя слова при начале частей перио-

дов, задавая вопросы, которые, возможно, будут заданы противником, спрашивая самого себя и т. д. Для его стиля характерно введение восклицаний, особенно во фразах, выражающих негодование. Страстная убежденность его речей связана с силой аргументации, благодаря которой каждый даже незначительный эпизод служит убедительным доказательством. Живость речей Демосфена, захватывавшая слушателей, достигалась его умением вводить красочные рассказы, стихи, диалоги, давать блестящие характеристики. Периоды его речи производили гармоническое впечатление, причем особое благозвучие заключалось в клаузулах (заклЮчениях периода).

Античная риторика называла стиль Демосфена «мощным». Цицерон ставил его выше всех других греческих ораторов, называя его «совершенным оратором».

В. ФИЛОСОФИЯ. ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛЬ

1. Платон (427—347 гг. до н. э.). а) Б и о г р а ф и ч е с к и е с в е д е н и я. Платон, великий греческий философ и писатель, родился в Афинах. Он происходил из старинного аристократического рода: по отцу — от последнего аттического царя Кодра, по матери — от знаменитого законодателя VI в. до н. э. Солона. Платон с юных лет был всесторонне одаренным человеком, и, можно сказать, в нем воплотилось представление классического грека о так называемой калокагатии, т. е. идеальном сочетании в человеке физической и нравственной красоты. В молодости Платона влекла к себе не только философия, он был драматургом, поэтом, музыкантом, живописцем, атлетом. Однако все эти разносторонние увлечения Платона прекратились после встречи с Сократом.

Сократ был чрезвычайно колоритной фигурой, философ, который никогда ничего не писал, а добивался поисков истины в точных понятиях, задавая вопросы и опровергая ответы. Он был чужд эристики, спора, столь характерного для софистов, где красноречие и мастерство доказательства являлось самоцелью, затемняя точное определение философских и жизненных понятий.

Сократу был свойствен диалектический, вопросо-ответный метод, необходимый для совместного установления объективной истины (греч. *dialegomai* — беседую), которая рождалась в муках и страданиях. Недаром свою диалектику Сократ называл майевтикой, т. е. повивальным искусством.

Скромно одетый, босой, вечно в окружении своих друзей и слушателей, на афинских улицах Сократ привлекал к себе пытлиую молодежь. И когда в 407 г. Платон встретил Сократа, для него навсегда померкли все его знания, кроме основного — философии.

В 399 г. Сократ был казнен за критику традиционной религии и «вредное» воздействие на молодежь. Его смерть так подействовала на молодого Платона, что отныне Сократ стал постоянным героем всех его сочинений, за исключением «Законов», написанных Платоном незадолго до своей смерти.

После гибели Сократа Платон стремился претворить в жизнь свою теорию идеального государства и трижды в течение многих лет ездил в Сицилию ко двору тирана Дионисия Старшего и его сына Дионисия Младшего. Все эти попытки социально-политических преобразований кончились ничем, сам Платон чуть было не погиб от руки тирана, и его теория так и осталась в сфере утопии.

Платон основал в Афинах Академию, где провел всю свою жизнь, обучая философии. Здесь он и сам сформировался как философ, а школа, основанная им, просуществовала до самого конца античности.

б) Философия и эстетика Платона. Философия Платона — первое на европейской почве разработанное и продуманное учение объективного идеализма. По учению Платона, существует мир вечных, неизменных идей, которые изливают свою энергию на материальный мир. Материальный мир никак не может быть совершенным уже по одному тому, что идеи, являясь образцом для него, воплощаются в бесчисленных вещах всегда раздробленно, частично, распыленно. Отсюда представление Платона о чувственно воспринимаемом мире как только о слабом отражении высшего абсолютного идеала, который он именуется благом, добром, демиургом, устройтелем мироздания.

Для Платона познание мира заключается в проникновении сначала в идею, определяющую каждую отдельную вещь. Когда же человек сумеет понять, «увидеть умом» эту отдельную прекрасную вещь, он познает, что такое прекрасное многих вещей. Проникнув в самую суть прекрасного материального тела, человек поймет и его прекрасную идею, то есть как бы его прекрасную душу. Переходя от познания единичного прекрасного предмета к нескольким, а затем к еще большему их количеству и, наконец, к прекрасному множеству; шаг за шагом, ступенька за ступенькой можно подняться до самой общей идеи красоты и, следовательно, приблизиться к общему понятию прекрасного, или, что то же, — блага. Таким путем познается вся объективная действительность, от частного и конкретного к общему и, наконец, к наивысшему обобщению. Платон предстает здесь как подлинный античный философ, разработавший систему именно объективного идеализма. Платоновская идея — чисто античная, так как она мыслится не как порождение субъективного сознания, а вечно пребывает вовне, отражаясь в осязаемой и видимой действительности. Только философ, т. е. «любитель мудрости», искатель высшей истины и поэт в душе, может ощутить за внешней однообразностью жизни высшую красоту, к которой он неизменно и страстно стремится.

В поисках прекрасного мы находим у Платона основу для создания его учения о выразительных и совершенных формах бытия, т. е. того, что современная наука именуется эстетикой. На этой эстетической теории Платона тоже лежит печать идеализма, в сущности говоря, сужающего границы искусства и значение художника или поэта.

Если материальный мир, по Платону, есть только отражение мира идеального, а художник и поэт в своих произведениях стремятся подражать окружающим его вещам, воспроизводить их как можно более жизненно, значит, его мастерство ложное, так как он подражает

тому, что само является только бледной копией и слабым отблеском истинных высших идей. Такого рода искусство не может существовать в идеальном обществе, и поэтому даже великий Гомер должен быть изгнан из стен города, которым управляют философы, где охрана возложена на воинов, а труд — на ремесленников и земледельцев — сословие, близкое к государственным крепостным. Единственно, что допустимо в таком государстве, — военные марши и песни, которые поддерживают гражданские доблести и боевой дух.

Итак, художники и поэты обречены у Платона на роль недостовверных подражателей.

Лишь потеряв разум, впад в безумие (греч. слово *mania*), поэт, по убеждению Платона, открывает неожиданный мир идеальной красоты и, забыв о подражании и правилах искусства, становится творцом, вдохновленным музами. Вот как описывает Платон в диалоге «Ион» этот процесс вдохновенного творчества.

Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят свои прекрасные песнопения; ими овладевает гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми. Вакханки, когда они одержимы, черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают: так бывает и с душою мелических поэтов, — как они сами о том свидетельствуют. Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт — существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он способен творить и пророчествовать. И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, не с помощью искусства, а по божественному определению. И каждый может хорошо творить только то, на что его подвинула Муза. (533e — 534 c, Б о р о в с к и й.)

Для Платона высшим воплощением красоты является соразмерный, прекрасный, гармоничный, построенный по геометрическим законам космос. Все остальное, что имеется внутри космоса; прекрасно в меру своего приближения к вечной правильности небесных движений и через них к надкосмическому царству чистых идей. Человек, порождая и создавая прекрасное, непрестанно стремится к этому царству высшей красоты, и это стремление Платон называет эросом, т. е. любовью.

Платон является, несомненно, идеалистом, но именно античным идеалистом, так как он придает важное значение материи, которую он называет «кормилицей», «восприемницей» идей и в лоне которой появляются реальные вещи. Материальная, телесная красота ценится Платоном очень высоко, и ею он наделяет даже свои высшие идеи, которые лишены у него всякой абстрактности. Недаром «идея» по-гречески означает не что иное, как «видимое», причем, по словам Платона, изучая идею чего-то, ее можно, рассматривая со всех сторон, обстучать, как глиняный сосуд, и почувствовать по звуку, нет ли в ней трещины. В философии Платона сказалась стихийная тяга греческих мыслителей к материальному, вещественному, конкретному, осязаемому представлению о самых, казалось бы, отвлеченных понятиях. Это одна из характерных черт вообще классического греческого мышления.

в) Х у д о ж е с т в е н н ы й с т и л ь П л а т о н а . Х у д о ж е с т -

венная зримость и жизненность сказались и в форме произведений Платона в его диалогах (до нас дошли 23 диалога и одна речь).

Диалоги Платона — своеобразные драматические сцены, где собеседники, умудренные в жизни и философии, ведут умный, живой и острый диалектический спор, отыскивая ответ на поставленную в начале разговора задачу. Диалоги Платона — это настоящая драма человеческой мысли, так как поиски истины не менее драматичны, чем события практической жизни. Теория для Платона (греч. *theōria* — созерцание) — в данном случае созерцание истины — так же важна, как и практика, т. е. действие, дело (греч. *praxis*).

В диалогах Платона перед нами предстает именно такой деятельный процесс мысли, в глубинах которого сложно и трудно рождается истинное знание.

Диалектическая форма естественно вытекала у Платона, как представителя античной классики, из необычайной живости и подвижности аттического мышления и из потребностей чисто литературного развития, шедшего из эпоса, лирики и драмы к лирико-эпической и драматической прозе.

Античная философия, как и все античное творчество, немыслима без вечной постановки новых вопросов, без страсти к спорам, без восторга перед речами и цветистой риторикой. Как не вспомнить здесь слова Энгельса в «Анти-Дюринге»: «Древнегреческие философы были все прирожденными, стихийными диалектиками...»¹.

Характер диалога у Платона много раз менялся. Он более драматичен в произведениях ранних и зрелых («Протагор», «Федр», «Пир», «Федон»), более уравновешен и спокоен в поздних («Тимей», «Законы»), часто доходя до степени пассивного согласия с Сократом, всегда ведущим основную линию спора.

В изобилии поэтических приемов Платон превосходит лучших ораторов древности. Диалоги его пронизаны речами, в которых греки, начиная с Гомера, были великими мастерами. Диалог «Пир», например, весь состоит из пиршественных речей, каждая из которых посвящена определению эроса, т. е. любви. Речь Алкивиада представляет собой образец хвалебной речи (энкомия) Сократу. В ней много шуток, остроумия, веселого балагурства, за которыми скрывается глубокое преклонение перед вдохновенным образом Сократа. Алкивиад говорит:

Хвалить же, друзья мои, Сократа я попытаюсь путем сравнений. Он, верно, подумает, что я хочу посмеяться над ним, но к сравнениям я намерен прибегать ради истины, а совсем не для смеха.

Более всего, по-моему, он похож на тех силенов, какие бывают в мастерских ваятелей и которых художники изображают с какой-нибудь лункой или флейтой в руках. Если раскрыть такого силену, то внутри у него оказываются изваяния богов. Так вот, Сократ похож, по-моему, на сатира Марсий. Что ты сходишь с силенами внешне, Сократ, этого ты, пожалуй, и сам не станешь оспаривать. А что ты похож на них и в остальном, об этом ты послушай. Скажи, ты дерзкий человек или нет? Если ты не ответишь утвердительно, у меня найдутся свидетели. Далее, разве ты не флейтист? Флейтист, и притом куда более достойный удивления, чем Марсий. Тот заволаживал людей силой своих уст, с помощью инструмента, как, впрочем, и ныне еще любой, кто играет его напевы... Ты же ничем не

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 19.

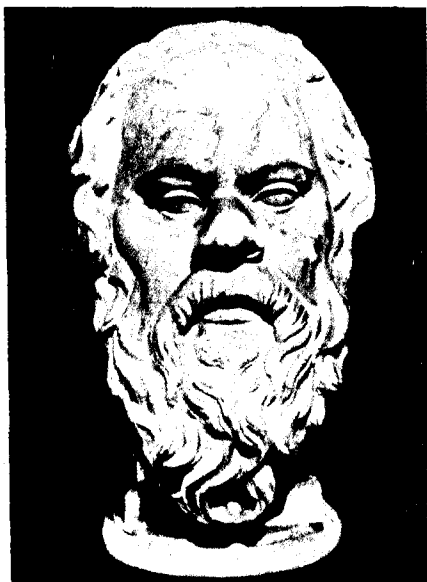


Рис. 18. Сократ. Мрамор. Римская копия с греческого оригинала. IV в. до н. э.

отличаешься от Марсия, только достигаешь этого же самого без всяких инструментов, одними речами. Когда мы, например, слушаем речь какого-нибудь другого оратора, даже очень хорошего, это никого из нас, правду сказать, не волнует. А слушая тебя или твои речи в чужом, хотя бы и очень плохом, пересказе, все мы, мужчины, и женщины, и юноши, бываем потрясены и увлечены.

Что касается меня, друзья, то я, если бы не боялся показаться вам совсем пьяным, под клятвой рассказал бы вам, что я испытал, да и теперь еще испытываю, от его речей. Когда я слушаю его, сердце у меня бьется гораздо сильнее, чем у беснующихся корибантов, из глаз моих от его речей льются слезы, то же самое, как я вижу, происходит и со многими другими. Слушая Перикла и других превосходных ораторов, я находил, что они хорошо говорят, но ничего подобного не испытал, душа у меня не приходила в смятение, негодуя на рабскую мою жизнь. А этот Марсий приводил меня часто в такое состояние, что мне казалось — нельзя больше жить так, как я живу. И ты, Сократ, не скажешь, что это неправда. Да я и сейчас отлично знаю, что стоит лишь мне начать его слушать, как я не выдержу и впаду в такое же состояние. Ведь он заставит меня признать, что при всех моих недостатках я пренебрегаю самим собой и занимаюсь делами афинян. Поэтому я нарочно не слушаю его и пускаюсь от него, как от

сирен, наутек, иначе я до самой старости не отойду от него. И только перед ним одним испытываю я то, чего вот уже никто бы за мною не заподозрил, — чувство стыда. Я стыжусь только его, ибо сознаю, что ничем не могу опровергнуть его наставлений, а стоит мне покинуть его, соблазняясь почестями, которые оказывает мне большинство. Да, да, я пускаюсь от него наутек, удираю, а когда вижу его, мне совестно, потому что я ведь был с ним согласен. И порою мне хочется, чтобы его вообще не стало на свете, хотя я, с другой стороны, отчетливо знаю, что, случись это, я горевал бы гораздо больше. Одним словом, я и сам не ведаю, как мне относиться к этому человеку. Вот какое действие оказывает на меня и на многих других звуками своей флейты этот сатир. (215а — 216с, А п т.)

В «Апологии Сократа» речи Сократа на суде просты, естественны, человечески убедительны и драматичны. После вынесения ему смертного приговора Сократ обращается с речью к народному собранию.

Из-за малого срока, который мне осталось жить, афиняне, теперь пойдет о вас дурная слава, и люди, склонные поносить наш город, будут винить вас в том, что вы лишили жизни Сократа, человека мудрого, — ведь те, кто склонны вас упрекать, будут утверждать, что я мудрец, хотя это и не так. Вот если бы вы немного подождали, тогда бы это случилось для вас само собой; вы видите мой возраст, я уже глубокий старик, и моя смерть близка. Это я говорю не всем вам, а тем, которые осудили меня на смерть. А еще вот что хочу я сказать этим людям: быть может, вы думаете, афиняне, что я осужден потому, что у меня не хватило таких доводов, которыми я мог бы склонить вас на свою сторону, если бы считал нужным делать и говорить всё, чтобы избежать приговора. Совсем нет. Не хватить-то у меня, правда, что не хватило, только не доводов, а дерзости и бесстыдства и желания говорить вам то, что вам всего приятнее было бы слышать: чтобы я оплакивал себя, горевал — словом, делал и говорил многое, что вы привыкли слышать от других, но что недостойно меня, как я утверждаю. Однако и тогда, когда мне угрожала опасность, не находил я нужным прибегать к тому, что подобает лишь рабу, и теперь не раскаиваюсь в том, что защищался таким образом. Я скорее предпочитаю

умереть после такой защиты, чем оставаться в живых, защищавшись иначе. Потому что ни на суде, ни на войне ни мне, ни кому-либо другому не следует избегать смерти любыми способами без разбора. И в сражениях часто бывает очевидно, что от смерти можно уйти, бросив оружие или обратившись с мольбой к преследователям; много есть и других уловок, чтобы избежать смерти в опасных случаях, — надо только, чтобы человек решился делать и говорить все что угодно.

Избегнуть смерти нетрудно, афиняне, а вот что гораздо труднее — это избежать испорченности: она настигает стремительной смерти. И вот меня, человека медлительного и старого, догнала та, что настигает не так стремительно, а моих обвинителей, людей сильных и проворных, — та, что бежит быстрее, — испорченность. Я ухожу отсюда, приговоренный вами к смерти, а мои обвинители уходят, уличенные правдою в злодействе и несправедливости. И я остаюсь при своем наказании, и они при своем. Так оно, пожалуй, и должно было быть, и мне думается, что это правильно.

А теперь, афиняне, мне хочется предсказать будущее вам, осудившим меня. Ведь для меня уже настало то время, когда люди бывают особенно способны к прорицаниям, — тогда, когда им предстоит умереть. И вот я утверждаю, афиняне, меня умертвившие, что тотчас за моей смертью постигнет вас кара тяжелее, клянусь Зевсом, той смерти, которой вы меня покарали. Сейчас, совершив это, вы думали избавиться от необходимости давать отчет в своей жизни, а случится с вами, говорю я, обратное: больше появится у вас отличителей — я до сих пор их сдерживал. Они будут тем тягостнее, чем они моложе, и вы будете еще больше негодовать. В самом деле, если вы думаете, что, умерщвляя людей, вы заставите их не порицать вас за то, что вы живете неправильно, то вы заблуждаетесь. Такой способ самозащиты и не вполне надежен, и не хорош, а вот вам способ и самый хороший, и самый легкий: не затыкать рта другим, а самим стараться быть как можно лучше. Предсказав это вам, тем, кто меня осудил, я покидаю вас. (38с — 39е, С о л о в ь е в.)

Платон часто использует также мифы или мифологические рассказы, не традиционные, а им самим созданные, которые имеют у него символический смысл, выражая его философскую концепцию. Таковы, например, мифы о периодах возраста космоса («Политик», 269 с — 274 с), о движении богов и душ на крылатых колесницах по небесной сфере («Федр», 246 b — 249 d), о занебесной земле («Федон», 110 b — 114 d), о космическом круговороте душ («Государство», X, 614 b — 621 d) и т. д. Самый яркий синтез философии и мифологии дан у Платона в образе Эроса, символа вечного стремления к истине («Пир», 203 b — 204 d).

Мудрая беседа говорящих иной раз прерывается у Платона бытовыми сценами, в которых вырисовывается живописный образ героев, обстановка, их окружающая, самая атмосфера спора. Здесь софисты — то важные, надменные, разодетые (Протагор, Гиппий), то смешные самохвалы (Ион), то бесцеремонные и наглые (Фразимах в «Государстве»). Колкие насмешки, саркастически-иронические выражения, пародийные ситуации в реальной бытовой обстановке также характеризуют диалоги Платона как художественную прозу.

Платону в равной мере удаются веселый комизм, тонкий юмор, злая сатира («Ион», «Гиппий больший», «Протагор», «Пир») и глубокая, проникновенная обрисовка драматических и даже трагических событий с целым рядом житейских деталей: суд над Сократом («Апология»), его пребывание в тюрьме («Критон»), прощание с друзьями и женой, последняя беседа, омовение перед смертью и снятие кандалов, горе учеников, чаша с ядом, которую спокойно выпивает Сократ, его хладнокровное наблюдение над действием яда и, наконец, последнее слово перед смертью («Федон»).

Платону также в равной мере свойственны высокий драматизм

повествования и комические ситуации. Недаром Сократ говорит, что «один и тот же человек должен уметь сочинять и комедию и трагедию» и что «искусный трагический поэт является также и поэтом комическим» («Пир», 223 d).

В целом стиль Платона — отражение зрелой греческой классики, в котором достигли синтеза все известные тогда лиро-эпические, драматические и ораторские художественные методы.

Несмотря на свой идеализм, Платон сохранил доверие к объективным основам жизни — космической и обществено-политической, чем и оградил себя от субъективизма и беспредметного эстетизма, наступавшего вместе с эллинистической эпохой.

2. **Аристотель.** а) Ф и л о с о ф и я. Аристотель из города Стагиры (384—322 гг. до н. э.), сын придворного врача царя Филиппа Македонского, воспитатель Александра Македонского, ученик Платона по Академии, основатель Ликея, своей философской перипатетической школы в Афинах, — подлинный энциклопедист античности, «самая универсальная голова» среди древних философов (Энгельс)¹.

Аристотель действительно был философом и ученым огромного диапазона: он занимался философией, логикой, этикой, психологией, риторикой и поэтикой. Хотя Аристотель двадцать лет был учеником Платона, но в дальнейшем он проявил большую самостоятельность, выступая против основных принципов идеалистической философии своего учителя. Прежде всего, он отрицал наличие двух миров — мира идей и мира вещей, считая, что существует лишь один мир, мир материальный. Однако характерно, что каждая вещь у Аристотеля заключает в себе свою материальную основу, свою идею (или, что то же, — форму, следуя позднему латинскому термину), действующую причину и цель своего развития.

Критика Аристотелем философии Платона направлена против основных принципов всех идеалистических систем. В. И. Ленин писал: «Критика Аристотелем „идей“ Платона есть критика идеализма как идеализма вообще...»².

Но Аристотель не был до конца последовательным материалистом.

Наряду с такими материалистическими принципами, как признание объективного мира вне человеческого сознания, утверждение единства сущности и явления, Аристотель не чужд идеалистических взглядов: так, он признает чистую форму вне содержания и хотя, как говорит Энгельс, он «уже исследовал существеннейшие формы диалектического мышления»³, но все же не понял диалектику общего и единичного, понятия и отдельного чувственно воспринимаемого предмета.

Эти философские принципы Аристотеля сказались в его эстетических требованиях, предьявляемых к искусству, произведению искусства и мастерству поэта. Специально вопросы теории и практики искусства посвящены «Риторика» и «Поэтика».

б) «П о э т и к а». В области теории искусства Аристотель дал много ценного. Он обобщил все, что было сказано в этой области до

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 19.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 255.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 19.

него, привел в систему и на основе обобщения высказал свои эстетические взгляды в трактате «Поэтика». До нас дошла только первая часть этого труда, в которой Аристотель изложил общие эстетические принципы и теорию трагедии. Вторая часть, в которой излагалась теория комедии, не сохранилась.

Аристотель в своем трактате ставит вопрос о сущности красоты, и в этом здесь он делает шаг вперед в сравнении со своими предшественниками, в частности с Платоном и Сократом, у которых понятие красоты сливалось с понятием добра. У греков этот этико-эстетический принцип выражен был даже особым термином «калокагатия» (ср. Ксенофонта).

Аристотель же исходит из эстетического понимания искусства и видит прекрасное в самой форме вещей и их расположении. Аристотель не согласен с Платоном и в понимании сущности искусства. Если Платон считал искусство лишь слабой, искаженной копией мира идей и не придавал значения познавательной функции искусства, то Аристотель считал искусство творческим подражанием (греч. — мимесис) природе, бытию, считал, что искусство помогает людям познать жизнь. Следовательно, Аристотель признавал познавательную ценность эстетического наслаждения.

Он считал, что подражание жизни совершается в искусстве разными способами: ритмом, словом, гармонией. Но, говоря о том, что искусство подражает жизни, бытию, Аристотель не отождествляет подражание с копированием, наоборот, он настаивает на том, что в искусстве должно быть и обобщение и художественный вымысел.

Так, по его мнению «задача поэта — говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном — по вероятности или необходимости».

Историк «говорит о действительно случившемся, поэт — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — об единичном» (гл. 9, Аппельрот).

В этом взгляде на поэзию чувствуется, что Аристотель еще недооценивает взаимоотношение общего и единичного; тут сказались его запутанность, беспомощность в одном из основных вопросов диалектики. Но важно уже то, что Аристотель подчеркнул познавательную функцию искусства, значение в нем типизации и художественного вымысла.

На первый план из всех видов искусства Аристотель выдвигает поэзию, а из форм поэзии выше всего ставит трагедию. Он считает, что в трагедии есть то, что и в эпосе, т. е. изображение событий, и то, что в лирике, т. е. изображение эмоций. Однако в трагедии, кроме того, есть наглядное изображение, представление на сцене, чего нет ни в эпосе, ни в лирике.

Аристотель так определяет этот важнейший, по его мнению, род поэзии: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» (гл. 6). Аристотель подчеркивает, что в трагедии

должна быть выражена глубокая идея, так как совершается «подражание действию важному и законченному». В этом «подражании действию важному и законченному», по мнению Аристотеля, основную роль играют фабулы и характеры трагедии. «Фабула трагедии, — говорит Аристотель, — должна быть законченной, органически целостной, а размер ее определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та [трагедия], которая расширена до полного выяснения [фабулы]» (гл. 7).

Фабула трагедии непременно имеет перипетии и узнавание. Перипетия — это «перемена событий к противоположному», т. е. переход от счастья к несчастью или наоборот. В трагедии обычно перипетия дает переход от счастья к несчастью, а в комедии наоборот, от несчастья к счастью. Этот переход должен быть жизненным, необходимо оправданным, вытекающим из самой логики событий, изображенных в трагедии. Аристотель особенно высоко ценил построение перипетии в трагедии Софокла «Эдип-царь».

Такое же требование естественности, жизненности Аристотель предъявляет и к узнаванию. Он порицает такие концовки трагедий, когда узнавание происходит случайно, при помощи каких-либо вещей, примет. Он настаивает на такой композиции трагедии, где бы перипетии и узнавание вытекали из самого состава фабулы, чтобы они возникали из раньше случившегося путем необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это благодаря чему-либо или после чего-либо. Следовательно, Аристотель требует соблюдения в трагедии единства действия. О единстве места он вообще ничего не говорит, а единству времени не придает особого значения.

На второе место после фабулы Аристотель ставит характеры. По его мнению, характеры трагедии должны быть благородными по своему образу мыслей, по своему поведению, правдоподобными и последовательными, т. е. чтобы все, что герои трагедии делают, говорят, вытекало из их убеждений, из их отношения к жизни. Герои трагедий не должны быть ни идеальными, ни порочными, они должны быть хорошими людьми, людьми, совершившими вольно или невольно какую-то ошибку. Только в этом случае они возбуждают в зрителях чувства страха и сострадания.

Если прекрасный герой трагедии, ни в чем не виноватый, все же терпит несчастье, погибает, то такая трагедия возбуждет у зрителей лишь негодование. Если в трагедии порочный герой в конце концов наказан и приходит к гибели, то у зрителей будет лишь удовлетворение от такой концовки, но они не переживут ни страха, ни сострадания. Если же в трагедии изображен прекрасный человек, но чем-то все же виноватый, и этот герой впадает в несчастье или совсем погибает, то такая трагедия возбуждет у зрителей сострадание к герою и страх за себя, опасение, чтобы не совершить той или иной ошибки и не попасть в подобное положение.

Образцом построения такого характера является, по мнению Аристотеля, образ Эдипа в одноименной трагедии Софокла. За мастерство в создании характеров героев, переходящих от счастья к несчастью, Аристотель считает Еврипида «трагичнейшим из поэтов».

Хор в трагедии, как об этом говорится в «Поэтике» Аристотеля, должен быть органической частью трагедии, одним из ее героев, и, по мнению этого теоретика античности, создать такое единство хора и актеров лучше всех умел Софокл.

Трагедия, как говорит Аристотель, очищает через страх и сострадание. Об этом очищении, по-гречески — *катарсисе*, много было высказано всяких толкований, так как сам философ не раскрыл в «Поэтике» его сущности.

Некоторые теоретики, например Лессинг, Гегель, понимали катарсис в смысле облагораживающего воздействия трагедии на зрителей. Другие, например Бернайс, выдвинули иное толкование и считали, что трагедия возбуждает аффекты в душах зрителей, но в конце концов приводит к разрядке их и этим доставляет наслаждение.

Надо полагать, что под катарсисом Аристотель понимал воспитывающее воздействие трагедии на зрителей. Он придает большое значение мыслям, которые поэт хочет выразить в трагедии. По его мнению, эти мысли должны быть выражены через героев. Аристотель понимает, какое большое значение имеет отношение автора к изображаемому им людям и событиям.

Увлекательнее всего те поэты, которые переживают чувства того же характера. Волнует тот, кто сам волнуется, и вызывает гнев тот, кто действительно сердится (гл. 17).

Много внимания в «Поэтике» Аристотель уделяет вопросу о словесной форме трагедии. Уже в определении трагедии философ называет речь трагедии украшенной. Под украшением он понимает художественные средства языка, из которых особенно высоко ценит метафору. «Всего важнее быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходство» (гл. 22). Но Аристотель считает, что наряду с художественными средствами надо пользоваться и общеупотребительными словами. Художественные средства «делают речь не затасканной и не низкой, а слова общеупотребительные [придадут ей] ясность» (там же).

По мнению Аристотеля, драматические произведения должны создаваться ямбическим ритмом, так как он ближе к разговорному языку, а в эпосе надо использовать гекзаметр, так как лишь он соответствует патетике возвышенных поэм.

Многие теоретические принципы, предъявляемые Аристотелем к трагедии, он относит и к эпосу, считая, что и фабулы с их перипетиями и узнаванием, и характеры, и мысли поэта, и словесная форма — все это отличает и эпическую поэзию; но, по мнению Аристотеля, трагедия выше, значительнее эпоса, так как она, при своем сравнительно небольшом объеме, благодаря сценичности действия производит большее воздействие, чем эпос.

Такая оценка трагедии была выражением отношения всего греческого общества к этому виду искусства.

В «Поэтике» Аристотеля выражены основные литературно-теоретические принципы. Некоторые из них не потеряли своей ценности и до

наших дней. Несомненно, правильны и глубоки принципы Аристотеля в отношении драмы; драматическое произведение должно быть динамичным, оно должно показать действия людей, их борьбу.

Применяя нашу терминологию, можно сказать, что Аристотель требует от драматического произведения раскрытия напряженного конфликта. Он настаивает на идейности драмы, подчеркивает важность мыслей автора, его отношения к изображаемому, причем это отношение в драме раскрывается поэтом через поступки и речи действующих лиц. Таким образом, Аристотель ратует за идейную направленность произведения, он против сухой тенденциозности, навязываемой поэтом сверху, вне процесса раскрытия конфликта и психологии героев.

Ценными являются и взгляды Аристотеля на драму как на средство воспитания масс. Эстетическому воспитанию человека в государстве Аристотель придавал вообще огромное значение («Политика»). Не потеряли своего значения и высказывания этого теоретика античности о значении художественных средств выражения для всякого литературного произведения. Одним из главных достоинств стиля художественного произведения Аристотель всегда считал ясность, т. е. то, что было столь характерно для теоретика греческой классики. Способы достижения этой ясности и теорию стиля Аристотель излагает в «Риторике» (особенно в III книге).

Многие из принципов, которые Аристотель предъявляет к драме, он относит и к эпическим произведениям: «...составные части эпоса, за исключением музыки и сценической обстановки, те же самые, так как она нуждается и в перипетиях, и в узнаваниях, и в характерах, и в страданиях, наконец, и мысли и способ выражения должны быть хороши» (гл. 24).

«Поэтика» Аристотеля была выражением теории искусства античного мира. В ней этот философ древности высказал основные принципы жизни. «Поэтика» его была каноном для теоретиков позднейших веков, особенно для классицистов XVII в. и просветителей XVIII в. Но классицисты стремились усматривать в принципах аристотелевской поэтики то, что казалось созвучным их социальным принципам. Поэтому они, исходя из ориентации на верхушку общества, написали Аристотелю требование, чтобы в трагедиях изображались люди благородного происхождения, тогда как Аристотель требовал лишь изображения людей благородных по образу мыслей, по поведению, а таковыми, по его мнению, могут быть и рабы.

Кроме того, классицисты требовали соблюдения всех трех единств, тогда как Аристотель настаивал только на единстве действия.

Высоко оценивал «Поэтику» Аристотеля Н. Г. Чернышевский. Анализ ее он посвятил специальной статье в связи с переводом трактата Аристотеля на русский язык Б. Ордынским. «Поэтику» Аристотеля Чернышевский называет «первым и капитальнейшим трактатом об эстетике, служившим основанием всех этических понятий до самого конца прошедшего века»¹.

Многие принципы «Поэтики» Аристотеля, как например требова-

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. II, с. 263.

ние изображения напряженного глубокого конфликта во всяком драматическом произведении, принцип идейного содержания, требования, предъявляемые к трагическому герою, принцип такого композиционного построения, где бы все действия героев были причинно обусловлены, требование от поэта яркого литературного языка, — все эти принципы являются незыблемыми до сих пор и обязательными для всякого художественного произведения.

в) «Риторика».

1) Предмет и задачи риторики. «Риторика» Аристотеля, состоящая из трех книг, посвящена, по общепринятой традиции, искусству красноречия. Правда, этот большой трактат имеет особую логическую направленность, что вполне естественно для теории красноречия как искусства убеждения.

Этот трактат, возможно, гораздо больше, чем широко известная «Поэтика» Аристотеля, оперирует именно категориями эстетическими, а не узкологическими. «Риторика» по самой сути своей есть замечательный образец аристотелевской эстетики, неразрывно связанной с силлогистикой, т.е. системой доказательств, которую необходимо понимать широко, включая сюда выводы не только относительно полной достоверности фактов, но и относительно кажущегося, возможного и вероятного бытия, без чего немыслимо ни одно подлинное произведение искусства.

Аристотель определяет риторику как искусство убеждения, т.е. то, которое использует возможное и вероятное в тех случаях, когда реальная достоверность оказывается недостаточной. Таким образом, аристотелевская риторика не довольствуется достоверным знанием, так как человеческая жизнь и человеческое общение не ограничиваются только точно проверенными силлогизмами, а, наоборот, полны неожиданных суждений и мыслей, придающих речи особую убедительность и даже воздействие на других людей и на целое общество. В риторике Аристотеля, таким образом, объединяются процессы логические и нелогические, рациональные и иррациональные, как это и необходимо для передачи всего многообразия жизненной и творческой практики человека.

Риторика, как искусство убеждения, базируется у Аристотеля на диалектике, понимаемой им в данном случае специфически, а именно как логическое учение о вероятных умозаклучениях, о том, что не обязательно существует на самом деле и не всегда соответствует нормам человеческого разума, а устремлено на нечто кажущееся, правдоподобное, возможное, условное, но отнюдь не осуществленное и абсолютно завершенное. Аристотель, исследуя область риторики, погружается в область чистой возможности, т.е. той, которая специфична для всякого художника и всякого человека, переживающего художественное произведение. Таким образом, риторика, по убеждению Аристотеля, это то же искусство, то же творчество, воздействующее на действительность во всем ее становлении и во всех ее возможностях. Аристотель не ограничивает риторику только учением об ораторском искусстве или о красноречии вообще. Задача риторики — искусство убедительно говорить на основе методов внелогических доказательств, а

потому риторика больше всего применима к художественной области и творчеству, имеющему мало общего с формальной техникой оратора, т. е. техникой красноречия.

2) Прекрасное. Одна из главных проблем риторической эстетики Аристотеля — это проблема прекрасного. Прежде всего в «Риторике» (I, 9) Аристотеля важно не прекрасное само по себе, но его желательность, его вероятность, его становление. Риторика, целью которой является логика убеждения, должна убедить кого-то в красоте того или иного человека или предмета, причем совершенно не обязательно, чтобы красота была реально присуща человеку и предмету. Аристотель прекрасно понимает, что если предмет желателен, то это еще не значит, что он красив. Иногда бывает достаточно доказать желательность данного предмета, и собеседник уже из-за одного этого станет понимать предмет как прекрасный. Кроме того, для убеждения слушателя важно доказать, что данный предмет вполне достоин похвалы, хотя не все похвальное обязательно прекрасно. С логической точки зрения, желательность и похвальность не являются главными признаками прекрасного, так как они не всегда прекрасны. Однако, с точки зрения риторической эстетики, вполне достаточно сказать, что прекрасное желательно само по себе и похвально. Прекрасное точно так же можно назвать и благим.

Отсюда первый вывод из риторики, понимаемой художественно-эстетически: прекрасное желательно ради себя самого, прекрасное похвально и прекрасное есть благо (I, 9). Но если прекрасное есть благо, то его можно назвать и добродетелью, которая, по Аристотелю, есть не что иное, как возможность приобретать и сохранять благо, а также возможность наделять этим благом других. Однако добродетель представляется Аристотелем дифференцированно, и, значит, все виды добродетели (справедливость, мужество, благоразумие, щедрость, великодушие, бескорыстие, кротость, рассудительность, мудрость) прекрасны так же, как их последствия (награды за прекрасные поступки).

С точки зрения позиции, занятой Аристотелем в «Риторике», прекрасно и все то, что делается человеком не для себя самого, но для других, т. е. для добра как такового, для бескорыстного добра. Так, прекрасны все добрые дела, которые совершаются, например, для защиты отечества, и вообще все то, в чем заинтересован не сам делающий, но те, для кого он делает что-нибудь доброе. В этом смысле прекрасное всегда противоположно постыдному, оно всегда бесстрашное, справедливое.

Все эти особенности прекрасного характеризуют его как нечто самодовлеющее, как нечто не нуждающееся ни в чем другом. Но, разумеется, это вовсе не то абсолютно прекрасное, которое Аристотель формулировал в своей теоретической философии. Это — такое прекрасное, которое только кажется прекрасным, которое необходимо в речах и разговорах и для того, чтобы убеждать своих собеседников и слушателей в красоте разных предметов, которые, с точки зрения строго логической и теоретико-эстетической, вовсе не являются прекрасными. Но людям такие псевдопрекрасные предметы часто кажутся прекрасными. Значит, соответственно и надо убеждать таких людей и не

распространяться о таком прекрасном, которое выводится в теоретической философии и которое прекрасно уже в абсолютном смысле этого слова.

Так, прекрасное в одном месте может не трактоваться как прекрасное в другом месте; и, стараясь убедить людей в том, что данный предмет прекрасен, надо учитывать то место, где мы пользуемся этим доказательством, а также сословие и положение людей, которые выслушивают наши доказательства.

3) Стиль как предмет риторической эстетики Аристотеля и как искусство.

Другая основная проблема риторической эстетики, кроме проблемы прекрасного, это проблема стиля. Здесь очень важно подчеркнуть весьма здоровое и очень трезвое отношение Аристотеля к проблеме стиля. Это отношение вполне серьезное, и анализу стиля посвящена вся третья книга «Риторики». Дух научной объективности пронизывает всю аристотелевскую теорию стиля, несмотря на чувствительность Аристотеля к стилю предшествующих ему писателей и на избирательное цитирование разных писателей в «Риторике».

Аристотель относит стилистические приемы к той же области речи, куда относится также учение о способах убеждения и о построении частей речи (гл. III, 1). Этим, правда, еще не дается определение стиля, но уже и здесь становится ясным, что такое стиль для Аристотеля. Говоря нашим языком, стиль какого-нибудь произведения, по Аристотелю, есть не что иное, как его определенная структура, как способ и манера говорить, почему и термином «стиль» мы переводим аристотелевскую *lexis* (что буквально значит «говорение», «строй речи»). Аристотель недаром поместил свое учение о стиле именно в риторику. Ведь риторика, по мысли Аристотеля, вовсе не говорит относительно объективных предметов в их абсолютной данности, но говорит о них лишь постольку, поскольку они восприняты человеком, поскольку он их понимает, поскольку они его убеждают. Особой трезвостью отличаются суждения Аристотеля о поэтическом, прозаическом, трагическом и т. п. стилях. Он ровно ни в каком стиле не заинтересован как ученый и пытается анализировать их совершенно в одной плоскости, хотя мы и знаем многое об его чисто личных художественных вкусах и пристрастиях, никак не отраженных в его научной теории. Сам Аристотель, будучи представителем греческой классики и почти еще не выходя за ее пределы, мало отдавал себе отчет в том, что он представитель именно классики, классической эстетики. Однако он был представителем поздней классики и определенно чувствовал наступление эллинизма, поэтому он имел полную возможность формулировать общие особенности классической эстетики в целом, совсем не подозревая того, что все эти его формулы стиля были уже формулами завершительными и максимально осознанными.

Прежде всего, Аристотель требует от стиля принципиальной и глубочайшей ясности. Он еще не знает того, что ясность вообще является характерной чертой классики. Но мы-то теперь хорошо знаем, что классика не только в греческой, но во всякой другой культуре всегда отличается ясным стилем, в противоположность нагромождениям

архаики и утонченной манерности декаданса. Аристотель много и прекрасно говорит о ясности стиля в трактате (гл. III, 2).

Но ясность, отчетливость, определенность, по Аристотелю, не должны делать классический стиль сухим. В гл. III, 3 мы находим подробное рассуждение о том, что способствует холодности стиля, и о том, как нужно ее избегать.

Классический стиль предполагает соответствующее построение речи: оно должно быть ясное, простое, всем понятное, безыскусственное. В речи не должно быть ничего экстравагантного, варварского, бьющего в глаза своей оригинальностью или рассчитанного на сплошное удивление (гл. III, 5).

Хороший стиль допускает длинноты, а также сжатость только в меру. Все слишком длинное и все слишком сжатое, по Аристотелю, не соответствует хорошему стилю (гл. III, 6). А по-нашему, это вообще не соответствует классическому стилю.

Все предыдущие рассуждения Аристотеля о стиле могут навести читателя на мысль, что он проповедует слишком сухой, твердый, неповоротливый и холодный стиль. Несомненно, классический стиль всегда обладает определенной правильностью, мерностью и отсутствием всякого излишества. Это и заставило Аристотеля в предыдущих пунктах говорить именно о такой соразмерности и мерности того, что он называет стилем. Однако такое узкое понимание классического стиля совершенно не соответствует действительности, не соответствует оно также и взглядам Аристотеля. Классический стиль может быть не только строгим и размеренным. Он вполне может отличаться наличием чувства, соответствием действительности и разнообразием характеров, разнообразием речи. Аристотель указывает и такие черты стиля, которые отличаются мягкостью, изяществом. Но классический стиль всегда характеризуется моральной сдержанностью, благородством чувств и художественной простотой.

Создавая свою теорию стиля, Аристотель дает теорию того, что мы теперь называем чисто классическим стилем. Этот стиль — ясный, исключаяющий холодность, нехаотический, в меру сжатый, в меру длительный, соответствующий действительности (характерам, возрасту, полу, национальности), в меру патетический, общедоступный.

Этот стиль присущ и поэзии, и ораторской речи, и вообще всем произведениям искусства.

Вполне понятно, почему Аристотель так занят теорией стиля в области риторических проблем.

Аристотель занимается в «Поэтике» и «Риторике» особого рода действительностью, которая не ограничена раз навсегда установленными фактами, а вечно колеблется между «да» и «нет». Он прекрасно почувствовал природу художественного произведения с заложенными в нем бесконечными возможностями и своей особой логикой, основанной на поэтическом, риторическом и диалектическом видении бытия. Без понимания этой концепции Аристотеля нечего и думать хотя бы отчасти прикоснуться к риторике Аристотеля как к науке о художественно и эстетически понятном слове во всем многообразии его воздействия на жизнь.

г) Значение Аристотеля как литературного критика. Аристотель удивляет нас своим глубоким и разносторонним знанием всех греческих литературных деятелей, которые существовали до него. Не говоря уже о крупных именах, Аристотель привлекает труднообозримое множество малоизвестных, о которых иной раз нам даже сложно судить, были ли они в свое время мелкими или крупными авторами. Приходится только поражаться, как при своем огромном философском аналитическом аппарате, при глубочайшей влюбленности в разыскание мельчайших деталей философско-эстетического мышления Аристотель находил время и силы для столь глубокого и систематического изучения всех предшествующих ему греческих писателей и как он умел подмечать у них разного рода острейшие, тончайшие и любопытнейшие подробности. Эстетику Аристотеля, например, можно было бы написать только на основании его литературно-критических суждений. Поскольку литературная критика не есть ни теория литературы, ни ее история, Аристотель давал себе безграничную волю в своих эстетических оценках тех или других писателей. Но есть одно имя, которое в этом отношении несравнимо ни с какими другими именами из греческой литературы. Это имя Гомера. Трудно найти эстетика и литературного критика, который в такой же мере глубоко был связан внутренними узами с тем или другим писателем, как был связан Аристотель с Гомером. Он цитирует, комментирует Гомера, пользуется его бесконечными поэтическими образами и даже его языком.

Само собой разумеется, что такой великий литературно-критический и эстетический талант, как Аристотель, понимал Гомера не как-нибудь односторонне, узко, применительно только к своим отдельным концепциям или только в ученом, исследовательском или школьном плане. Аристотель видел в творчестве Гомера наличие самых различных стилей и жанров, включая даже драму. Гомер для него и по существу драматичен. Хотя Аристотель прекрасно понимал, что эпические длинноты и широты неприменимы в хорошей драме, тем не менее самого Гомера и само эпическое творчество времен архаики Аристотель понимал драматически. Мало того, Гомер для Аристотеля является еще и трагическим писателем. Словом, все ценное, что Аристотель находил в греческой поэзии, он приписывал Гомеру и почти всегда — с большим знанием и вкусом.

Для Аристотеля в драме характерны весьма упорные и субъективные оценки, которых он придерживался всю жизнь. Так, к Эсхилу и Софоклу он относится несомненно с почтением, но они для него слишком холодны и абстрактны, Эсхил в большей степени, Софокл — в меньшей. Приводить примеры из Софокла для своих литературных концепций — это, вообще говоря, было для Аристотеля любимым делом. Однако ни Эсхил, ни Софокл не могли заменить ему Еврипида и Агафона.

Почему же эстетические принципы Аристотеля так близки к Еврипиду и Агафону? Это — огромная проблема, для разрешения которой существует множество разных материалов. Однако ясно, что Аристотелю близка сврипидовская патетика, сврипидовский весьма

напряженный субъективизм, острое проникновение через хаос жизни в ее глубочайшие внутренние закономерности, философское знание человеческих эмоциональных глубин, свободомыслие и демифологизация литературных сюжетов, огромное внимание к мыслительной изворотливости и риторическая влюбленность в эмоционально насыщенную словесность. Творчество Еврипида в сознании Аристотеля неразлично сливалось с творчеством Гомера, так что эпически развитая драма новейшего субъективизма и драматически, трагически развитая стихия древнего эпоса соединялись в эстетике Аристотеля в единое целое.

Несомненен интерес Аристотеля также к другим трагикам, знакомство с творчеством которых очень много дает для понимания аристотелевской эстетики. Правда, художественный блеск трагедий Еврипида и Агафона настолько привлекал Аристотеля, что он не мог быть к ним так объективен, как этого требовало дело. Но и здесь поражает бесконечная эрудиция, риторическое и диалектическое использование творчества виднейших трагиков и глубокая его оценка.

Вместе с тем он довольно холодно относится к многовековой греческой лирике. Аристотель, конечно, прекрасно знал ее и часто цитировал, но душа его была полна эпического драматизма или драматического эпоса, где для лирики оставалось уже мало места. Столь великие имена, как Пиндар, появляются на страницах сочинений Аристотеля редко и не с очень большим эстетическим содержанием. Другого хорошего лирика, Стесихора, Аристотель использует по преимуществу как автора басен. О Вакхилиде же, этом третьем великом хоровом лирике древней Греции, у Аристотеля нет ни одного слова.

Изучение аристотелевских оценок всей греческой литературы, особенно Гомера и трагедии, а в трагедии особенно Еврипида и Агафона, свидетельствует о том, что Аристотель был очень далек от простой и наивной абсолютизации своих философских убеждений.

Аристотель как деятель поздней классики был свидетелем развала классического рабовладельческого полиса и уже готов был встать на точку зрения нового, именно эллинистического общества. Но его бесконечные связи с классикой раннего и зрелого периода помешали ему стать философом и эстетиком эллинизма и только привели его к безысходным противоречиям, к бегству от прославляемой им классической демократии, к страху подвергнуться участи Сократа. Так, великому мыслителю древности пришлось прятаться на острове Евбее, где он вскоре умер, страдая мучительнейшими противоречиями времени, еще не покончившего с погибающим классическим рабовладельческим полисом, но пока еще не способного превратиться в огромную военномонархическую организацию наступающего эллинизма.

XVII. ЭЛЛИНИЗМ

1. **Общий характер эпохи.** Классический период греческой литературы кончается вместе с развалом рабовладельческого полиса, т. е. в IV в. до н. э. Далее начинается послеклассический период, который

иначе называется эллинизмом. Основной характер этой эпохи весьма труден для точной формулировки. В первую очередь необходимо было бы установить социально-экономический базис данной эпохи. Но он-то как раз и вызывает у историков разного рода колебания и сомнения.

Достоверным фактом из этой области является зарождение и развитие крупного рабовладения, пришедшего на смену тому мелкому простому и непосредственному рабовладению, которое наблюдается в полисе классического периода. В связи с развитием производительных сил в рабовладельческом обществе все больше и больше нарастает необходимость приобретения новых рабов, а для этого оказывалось необходимым ведение захватнических грабительских войн. Уже в период классики Афины приобрели такую гегемонию, которая резко выделяла их на фоне общегреческой полисной жизни. Эта гегемония пала после Пелопоннесской войны. В течение IV в. до н. э. окончательно выясняется невозможность мелкого и непосредственного рабовладения и связанного с ним маленького и самостоятельного классического полиса. Нужны были огромные территории, и наступало время эксплуатации огромного количества рабов. В конце концов это вылилось в знаменитые походы Александра Македонского, сумевшего во второй половине IV в. завоевать почти весь тогдашний культурный мир. Его монархия, правда, распалась тотчас же после его смерти. Но она распалась на огромные военно-монархические организации, которые с тех пор остались уже до самого конца античного мира. Крупное рабовладение потребовало такой же крупной военно-монархической организации, без которой оно вообще не могло бы существовать.

Крупное рабовладение становилось также и крупным землевладением. А так как это последнее требовало необычайного расширения территории, то практически это приводило к завоеванию восточных стран, к очень глубокому взаимодействию греческой и восточной культуры и, следовательно, к разного рода новым формам социально-политической жизни, куда входили как элементы прежнего классического полиса, так и элементы восточной деспотии. Это взаимодействие породило появление новой формы труда, когда оказывалось более выгодным не ходить по пятам за рабом, как за домашним животным, но частично его освободить, посадив на определенный участок земли и потребовав от него самостоятельной обработки этого участка с оплатой его господину натурой. В эпоху эллинизма возникла даже практика прямого отпуска рабов на волю. Новый социально-экономический базис сказался также во всем культурном облике эллинизма.

Переходя к характеристике эллинистической культуры, заметим, что в связи с распространением греческой культуры на востоке Афины уже теряют значение культурного центра, и центр этот передвигается тоже на восток. Особенно большое значение получила Александрия — город, основанный Александром Македонским в Северной Африке, столица тогдашних египетских царей Птолемеев. Здесь стали группироваться многочисленные поэты, откуда и вся эллинистическая поэзия обычно именуется александрийской. Название это в значительной мере



Рис. 19. Ника Самофракийская. Мрамор. Ок. 190 г. до н. э.

условное, потому что многие поэты эпохи эллинизма не имели никакого отношения к самой Александрии.

2. Культура эпохи эллинизма. Абсолютная монархия сразу ликвидировала общественную и личную самостоятельность в области политической жизни. Эта самостоятельность была заменена огромным бюрократическим аппаратом, осуществляющим волю монарха. Прекратилась та вольная общественная жизнь, которой отличался полис периода классики, когда каждый свободный гражданин мог принимать участие в политике и во всех учреждениях своего государства, в зависимости от своей личной принадлежности к той или другой партии или даже независимо от этого. Поэтому в сравнении с литературой периода классики эллинистическая литература отличается полным а п о л и т и з м о м или понимает

свою политику как прославление абсолютного монарха.

Вся личная самостоятельность гражданина, которая раньше так глубоко была связана с общественно-политическим коллективом полиса, могла быть теперь направлена только в сторону внутреннего углубления личности, поскольку это не мешало новому социально-политическому строю. Подобное углубление личности было тем индивидуализмом, которого не знал классический полис, но который уже чувствуется в последние десятилетия V в. до н. э. у софистов и Еврипида. Теперь, в эллинистическую эпоху, этот индивидуализм получает огромное развитие и проявляется в самых разнообразных типах.

3. Эллинистическая литература. а) Прежде всего человек этой культуры оказывался погруженным в б ы т о в у ю ж и з н ь. В широком смысле слова быт был всегда и везде, и без него вообще не существует человека. Есть свой быт у первобытных людей. Был свой героический быт в период мифологии. Имеется свой быт также в период подъема и расцвета культуры периода классики. Но все это — быт в широком смысле слова. Быт в том узком смысле слова, в котором мы его здесь употребляем, является бытом, исключаям всякую мифологию или магию, всякое свободное социально-политическое творчество; другими словами, это быт, ограниченный узкими интересами субъекта, интересами семьи или общества, но только в условиях полного аполитизма.

Такой быт не был известен в Греции до эпохи эллинизма, если не говорить о многих намеках на него, восходящих еще к Гомеру и

Гесиоду; и только теперь, в условиях аполитизма и падения всякого религиозно-мифологического мировоззрения, возник глубочайший интерес к такого рода бытовому человеку, к его нуждам и потребностям и к его собственным, но уже чисто бытовым идеям.

Такого рода бытовизм удобно было изображать прежде всего в комедии, но не в той древней аристофановской комедии, тоже слишком перегруженной всякого рода общественно-политическими и религиозно-философскими идеями. Для изображения нового быта появилось то, что в истории литературы носит название новоаттической комедии, талантливый представителем которой был Менандр Афинский.

Другим жанром эллинистической литературы, где тоже процветало изображение быта (правда, в соединении и со многими другими тенденциями), был греческий и римский роман, как раз появившийся в эллинистически-римскую эпоху. Мотивы любви и брака, семьи, воспитания и обучения, профессии и общественного поведения человека, а также всякого рода интриги и приключения — вот те излюбленные темы новоаттической и римской комедии.

В эллинистической литературе попадается и жанр мелких бытовых сценок, каковы, например «Мимиямбы» Герода. Бытовизм доходит в эпоху эллинизма и до воспевания маленького человека, до поэтизации его мелкой обыденной и трудовой жизни. Таковы эпиграммы Леонида Тарентского.

б) Переходя от быта к более глубокому утверждению личности в период эллинизма, сталкиваемся с очень развитой и углубленной внутренней жизнью субъекта, вместо простоты, наивности и часто суровости человеческого субъекта периода классики. Можно сказать, что в эпоху эллинизма человеческая личность прошла почти все те формы самоуглубления, которые отмечаем и в новоевропейской литературе. Сходство здесь оказывается иной раз настолько разительным, что некоторые исследователи вообще считают эллинистическую эпоху чем-то вроде буржуазно-капиталистической формации. Однако это глубоко неверно. Нужно твердо помнить, что эллинистическая эпоха была ограничена рабовладельческой формацией, и потому ей вовсе не были знакомы те формы личного самоутверждения и самопревознесения, тот разгул страстей, чувств и настроений и та безудержная фантастика, с которой мы встречаемся в литературе нового времени. В период эллинизма мы находим только элементы тех индивидуалистических направлений, которые нашли себе место в литературе нового времени, элементы гораздо более скромные, гораздо более ограниченные и гораздо менее яркие.

Прежде всего здесь получает весьма интенсивное развитие научная или наукообразная литература. Появляются труды Евклида по геометрии, Архимеда — по математике и механике, Птолемея — по астрономии, многочисленные труды по истории, географии, филологии и т. д. Это то, чего классика или просто не знала, или знала в достаточно наивной форме.

Но ученость проникла и в область самой поэзии, создавая в ней сильно формалистическую тенденцию. Поэты всячески стремятся

показать свою ученость и пишут либо поэмы, посвященные науке уже по самой своей тематике, как, например, поэма Арата о небесных светилах, либо произведения по теме своей мифические или поэтические, но наполненные всякого рода ученостью и архаическими редкостями (таковы, например, гимны Каллимаха, понимать которые можно только с помощью специальных словарей).

Более углубленно изображались всякого рода чувства и настроения. Если под сентиментализмом понимать любование своими собственными чувствами, а не той объективной действительностью, которая их вызывает, то такого сентиментализма, по крайней мере в элементарной форме, было сколько угодно в эту эпоху. Феокрит в своих идиллиях меньше всего рисует реальных пастухов с их тяжелой трудовой жизнью. В небольшой поэме «Гекала» (к сожалению, дошедшей до нас только в виде фрагмента) Каллимах изображал трогательную встречу знаменитого мифологического Тезея со старушкой Гекалой, приютившей его во время путешествия за марафонским быком и умершей ко времени его возвращения. Описанные здесь чувства граничат с весьма глубоким художественным реализмом.

Понимая под романтизмом стремление в бесконечную даль и тоску по далекой возлюбленной, у того же Феокрита найдем и тип романтика (правда, весьма специфически обрисованный).

Эстетизм нашел для себя самые подходящие условия в эллинистической литературе. Можно указать на писателя II — I вв. до н. э. Мелеагра Гадарского, давшего образцы весьма тонкого эллинистического эстетизма. Таковы, например, нежная эстетическая картина весны в стихотворении Мелеагра или какого-то его подражателя; значительная часть обширной эпиграмматической литературы эллинизма (образцы у Асклепиада Самосского); почти вся анакреонтика, состоящая из нескольких десятков изящнейших миниатюр любовного и застольного характера.

Психологизм был весьма сильно представлен в эллинистической литературе. Чтобы узнать эллинистические методы изображения любовных чувств, следует прочитать «Аргонавтику» Аполлония Родосского, где дана последовательная психология этого чувства, начиная с самого первого момента его зарождения.

в) Эллинизм богат также изображениями и личности в целом. Прозаическими образцами этого рода литературы являются «Характеры» Феофраста (ученика Аристотеля, III в. до н. э.) и знаменитые «Жизнеописания» Плутарха (I—II вв. н. э.).

г) Наконец, не замедлила прийти на помощь самоутверждающейся личности и философия. Три основные философские школы раннего эллинизма — стоицизм, эпикурейство и скептицизм (Средняя и Новая Академии) — наперерыв стараются оградить человеческую личность от всяких жизненных невзгод и волнений, обеспечить ей полное внутреннее спокойствие как при жизни человека, так и после нее и создать такую картину мира, при которой человек чувствовал бы себя беспечно. Эту внутреннюю свободу и самоудовлетворенность человеческой личности упомянутые три школы понимали по-разному: стоики хотели выработать в человеке железный нрав и

отсутствие всякой чувствительности к ударам судьбы; эпикурейцы хотели погрузить человека во внутренний покой и самонаслаждение, избавлявшее его от страха перед смертью и будущей его судьбой после смерти; скептики проповедовали полное отдание себя на волю жизненного процесса и опровергали возможность что-нибудь познавать. При всем том, однако, сразу же бросается в глаза общая эллинистическая природа всех этих трех философских направлений. Она сводится к охране человека от тревожений жизни и к проповеди непрерывного самовоспитания, что особенно бросается в глаза, поскольку герой прежних времен, будь то общинно-родовой богатырь или герой восходящего классического полиса, не только воспитывался героем, но уже с самого начала таковым рождался.

Таким образом, эллинистическая эпоха характеризуется, с одной стороны, небывалым в античности универсализмом, доходящим даже до обожествления царской власти, а с другой стороны, небывалым индивидуализмом, утверждающим мелкую повседневную личность в ее постоянном стремлении стать самодовлеющим целым. Это особенно заметно в эллинистическом искусстве, где мы впервые находим в античности огромные построения и в то же время небывалую детализацию художественных образов, доходящих до пестроты и крикливой аффектации. Между прочим, в отличие от диалектов классического времени, в эпоху эллинизма появляется язык, общий для эллинизированных стран, который так и называется в науке «общий» (койнэ), что, однако, не мешало, например, Феокриту извлекать тончайшие художественные нюансы именно из прежних и отдельных диалектов греческого языка.

4. Два периода. Начало эллинизма относят ко времени Александра Македонского, т. е. ко второй половине IV в. до н. э. Конец эллинизма одни относят к моменту завоевания Греции Римом, т. е. к середине II в. до н. э.; другие — к началу Римской империи, т. е. ко второй половине I в. до н. э.; третьи относят к эпохе эллинизма также и века новой эры, кончая падением Римской империи в V в. н. э., именуя этот период эллинистическо-римским.

Так как литература I—V вв. н. э. развивается на основе эллинизма IV—I вв. до н. э., то имеет смысл говорить о двух периодах эллинизма, понимая этот последний в широком смысле слова. Первый

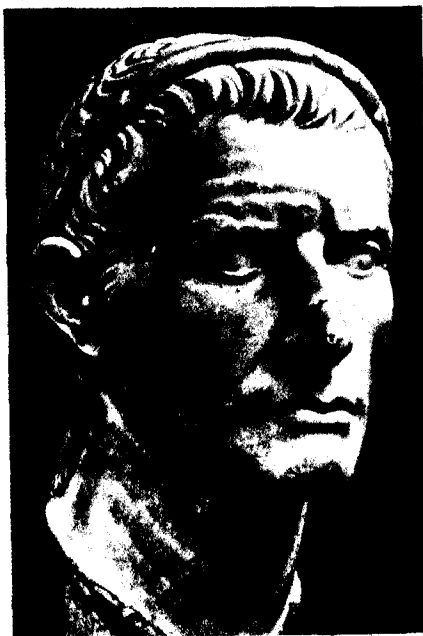


Рис. 20. Антиох III. Мрамор. Конец III в — нач. II в. до н. э.

период — это ранний эллинизм (IV—I вв. до н. э.) и второй период — это поздний эллинизм (I—V вв. н. э.).

Между этими двумя периодами, несмотря на их общую основу, имеется существенное различие. Ранний эллинизм, впервые выдвинувший в литературе ведущую роль индивидуума в условиях аполитизма, отличался характером просветительским, антимифологическим (даже стоики, не говоря уже об эпикурейцах и скептиках, оставляли мифологию только для аллегорий).

Для просветительского характера раннего эллинизма особенно показателен Евгемер (III в. до н. э.), трактовавший всю мифологию как обожествление реально-исторических деятелей и героев. Поздний эллинизм, в связи с укреплением и ростом абсолютизма, по необходимости выводил всякую отдельную личность из ее замкнутого состояния и приобщал к универсализму монархии, реставрируя древние формы мифологии.

Поздний эллинизм (за разными исключениями) приводил и поэзию, и всю литературу, и даже всю общественно-политическую жизнь к некоторого рода сакрализации, т. е. к новому религиозно-мифологическому пониманию вместо прежнего просветительского. Особенно в этой роли выступала философия последних четырех веков античного мира во главе с так называемым неоплатонизмом. Впрочем, это несколько не мешало также и реставрации в чисто светском смысле слова. Во II в. н. э. мы находим огромное литературное движение, получившее в науке название греческого Возрождения, когда множество писателей стало возрождать язык и манеру аттических авторов IV в. до н. э. и многие занимались мифологией и религией не в целях ее жизненной реставрации, но лишь в целях чисто художественных, исторических и даже просто описательно-коллекционерских.

Реставрировались также и литературные формы и даже самый язык классической Греции. Во многих умах того времени это вызывало некоторую уверенность в наступлении греческого Возрождения и вызывало также иллюзию непреходящего значения классической Греции. Тем не менее суровая действительность на каждом шагу разрушала эти иллюзии, поскольку крупное рабовладение, а вместе с тем и вся рабовладельческая формация постепенно и неуклонно шли к концу, ставя бесчисленных рабов и полусвободных в невыносимые условия, а среди свободных поселяя острую борьбу бедности и богатства. Древний мир умирал, а вместе с ним умирали и старые идеалы, мало кто верил в мифологию, а старинные и наивные религиозные обряды постепенно теряли всякий кредит. Знаменитый Лукиан реставрировал древнюю мифологию исключительно с целью ее критики и преподнесения ее в пародийном виде.

5. Итог. Возникая на базе крупного рабовладения и крупного землевладения, эллинизм оформляется политически в виде обширных военно-монархических межнациональных государственных объединений, во главе которых стоит абсолютный властелин, осуществляющий свою волю при помощи огромного чиновничьего, бюрократического аппарата. Без этого обширные рабские массы не могли бы находиться в подчинении. Практически это означало продвижение греческой

культуры на восток и глубокое взаимодействие обеих культур: греческой — полисной и восточной — деспотической. В условиях аполитизма всю деятельность, всю свою энергию индивидуум отныне направлял в сторону внутреннего самоуглубления. Это вело к чисто бытовой ориентации человеческого субъекта, далекого от мифологического героизма и от полисного свободного гражданства. Этот индивидуализм обосновывала и тогдашняя философия, с самого начала выступившая в виде трех эллинистических школ — стоической, эпикурейской и скептической.

XVIII. НОВОАТТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ.

МЕНАНДР

1. От Аристофана до Менандра. Менандр жил и творил в конце IV и начале III в. до н. э. (343/2—292/1). Он был состоятельным афинянином, но участия в политической жизни своего города не принимал. От позднего Аристофана до начала деятельности Менандра прошло столетия. Но уже последний период творчества Аристофана характеризуется элементами бытовизма. Поэтому от Аристофана, как от представителя древней комедии, до Менандра, как представителя новой комедии, прошло еще гораздо больше времени. За эти 75 (приблизительно) лет произошли коренные перемены как в жизни греческого общества, так и в литературном стиле комедии.

Уже замолкла политическая комедия. Греческая общественность переставала волноваться политическими событиями. Между Аристофаном и Менандром действует несколько комедиографов, которых обычно объединяют под названием средней комедии. Она тоже расстается с политическими темами и переходит на пути бытовой комедии, так как теперь уже считается, что древняя аристофановская комедия слишком близка к деревне, груба и далека от повседневной жизни, слишком прямо разоблачает политические ситуации и полна непристойностей. Однако эта подчищенная и гораздо более благоприличная средняя комедия все еще полна условностей и не в силах отобразить повседневную жизнь человека.

Менандр прославился тем, что стал принципиально избегать изображения условных характеров и стремился выводить действие из самих же характеров. Правда, даже и ему это не удалось, как это не могло удасться и вообще всей античной комедии. У него мы располагаем только сравнительно небольшим числом типических характеров; и все его искусство заключается в наделении этих характеров разными жизненными деталями. Обычно в этих комедиях фигурируют: молодой человек, легкомысленный или серьезный, отец, тоже легкомысленный или скупой, девица, кем-нибудь обиженная и добродетельная, женщина легкого поведения и с благородными чувствами, рабы, жулики или честные, весьма оборотистые и пронырливые, помогающие своим господам довести дело до благополучного конца, хвастливые и много о себе мнящие воины. За пределы этих типических характеров комедия

Менандра почти не выходила. Но и без того им был сделан огромный шаг в развитии комедийного жанра, обеспечивший ему большой успех и в Греции и в Риме на много столетий. Некоторые античные писатели отводили ему даже первое место после Гомера, а Плутарх ставил его выше Аристофана.

2. Произведения Менандра. Менандр написал больше 100 комедий, из которых до нас дошла целиком только одна — «Дискол» («Человеконенавистник», 317 г. до н. э.), впервые опубликованная В. Мартеном в 1958 г. Находки последнего столетия также доставили нам около 2300 стихотворных строк, на основании которых получается более полное представление о комедиях: «Третейский суд» (представленной нам теперь почти в 2/3 своего состава) и «Отрезанная коса» (от которой дошла почти половина всех ее стихов). Комедии «Самиянка», «Герой» и «Земледелец» дошли до нас только в более или менее обширных отрывках. В 1964 г. опубликовано около 400 стихов комедии «Сикионец». Публикации фрагментов продолжают («Щит», «Ненавистный»).

3. Сюжет комедий «Человеконенавистник» и «Третейский суд». В комедии «Человеконенавистник» действие происходит в маленьком аттическом селении Фила, где живет крестьянин Кнемон, озлобленный житейскими невзгодами на всех людей и презирающий весь человеческий род.

Характер Кнемона столь тяжел, что от него ушла жена к своему сыну от первого брака Горгию, тоже бедному крестьянину. Кнемон остается вместе с дочерью и старой нянькой, которые на себе испытывают все его капризы и причуды, но вместе с тем по-своему жалеют этого одинокого человека. Молодой человек из богатой семьи, Сострат, увидев случайно дочь Кнемона, влюбляется в нее и собирается на ней жениться. Однако сделать это не так-то легко. Вместе со своим паразитом Хереем он является во владение Кнемона, пытается безрезультатно через своих рабов познакомиться с ним, сблизается с его сыном, чтобы добиться руки девушки. Все напрасно. Однако влюбленному помогает случай. Кнемон попадает в колодезь, и его вытаскивают Горгий и Сострат. Кнемон смягчается, мирится с Состратом и соглашается на брак дочери, а также на брак Горгия с сестрой прежде так им презираемого Сострата.

Действие другой комедии — «Третейский суд» возникает благодаря одному случаю, происшедшему за несколько месяцев до того. Богатый юноша Харисий на празднике Таврополий вступил в связь с некоей Памфилой, причем они друг друга не успели даже хорошенько заприметить. Вскоре после этого Харисий вступает в законный брак с Памфилой, не зная того, что это та самая девица, с которой он вступил в связь на празднике. В отсутствие Харисия она рождает через пять месяцев после заключения брака ребенка, не зная, что это ребенок от Харисия.

Вернувшийся же Харисий тоже не знает, что ребенок от него, бросает свою жену и не хочет с ней жить. Он проводит время в кутежах со своими приятелями и, между прочим, с арфисткой Габротонон. Памфила же, удрученная тяжелыми семейными обстоятельствами, подкидывает своего ребенка чужим людям.

Ребенок попадает сначала к рабу Харисия, а раб Харисия отдает его рабу приятеля Харисия, с которым этот последний ведет веселый образ жизни. Рабы между собой ссорятся, так как раб Харисия хочет оставить у себя те вещи, которые были при ребенке, и между прочим перстень, потерянный Харисием и найденный Памфилой. В качестве третьей стороны оба раба зовут Смикрина, отца Памфила, т. е. тестя Харисия. А тот присуждает вещи вместе с ребенком рабу, взявшему ребенка на воспитание. Но раб Харисия узнает по перстню подлинного отца ребенка, т. е. Харисия, а Габротонон, беря ребенка к себе вместе с перстнем, без труда доказывает Харисию, что это именно их ребенок, Харисия и Габротонон. Оказывается, Габротонон тоже была на злополучном празднике Таврополий и даже помнит в лицо Памфилу. В этой гетере вдруг зарождается благородное чувство, и она все открывает Памфиле, передавая ей ребенка с перстнем. Что же Харисий? Вполне веря Габротонон, он раскаивается в том преступлении, в котором сам обвинял Памфилу, но Габротонон открывает тайну и ему.

4. Историческая основа и идейный смысл. Историческая основа обеих комедий ясна без всяких комментариев. Это изображение быта средних и низших слоев, которых уже не интересует политика и которые далеки от древней мифологии и от героизма периода классики. Это — люди, исключительно преданные своим узко личным интересам. Однако идейный смысл в этих комедиях вовсе не такой мелкий, как это иной раз себе представляют.

Конечно, комедии эти вполне аполитичны, как и другие произведения эллинистической литературы. Созданные вскоре после смерти Александра Македонского, в атмосфере грандиозных событий мирового масштаба, они ровно ничем на них не откликаются. Тем не менее, изображая мелкого и среднего человека, Менандр все же проводил здесь некоторые свои принципы, и принципы эти, несомненно, были прогрессивными.

Менандр, во-первых, стоит за *нормальную семейную жизнь*. Он явно осуждает мизантропа Кнемона, который осыпает руганью и всех близких людей и чужих, вечно раздражен и даже ни с кем не хочет иметь никакого дела. В уста своего Харисия Менандр вкладывает такую покаянную речь, которая заставляет видеть в нем незаурядного и благородного человека, несмотря на допускаемые им глубокие жизненные ошибки. Во-вторых, в презренных и маленьких людях Менандр склонен видеть часто человеческие и даже благородные чувства. Пасынок Кнемона Горгий, всегда терпящий от него, первый бросается спасать его, когда тот попадает в колодезь. Этот же Горгий, видя любовь и честные намерения Сострата, помогает и ему, несмотря на постоянную разгневанность и злобность Кнемона. В гетере Менандр тоже видит человека с благородными чувствами, а не относится к ней с холодным и безусловным осуждением, как это делает общество, которое само же ее порождает. В-третьих, женщина у Менандра вполне равноправный член общества, иной раз даже превосходящий мужчину по своим душевным качествам. В-четвертых, рабы для него тоже люди, и притом самого разнообразного склада, то эгоистического, а то и мягкого, доброго, отзывчивого. В-пятых, просветительство у Менандра

ра сквозит и в его деистических мотивах, несомненно, заимствованных у Эпикура.

Из комедий Менандра сама собой вытекает мораль, хотя он и никого не бичует и никого не принуждает к добродетели каким-нибудь строгим авторитетом. Мораль эта заключается в том, что все люди имеют разного рода слабости и совершают разного рода погрешности, но что у всех людей есть и хорошие стороны. Есть мягкость и доброжелательность, сознание своих погрешностей и желание от них избавиться. Мы едва ли ошибемся, если назовем эту мораль гуманизмом или гуманностью.

К этому необходимо прибавить, что Менандр глубоко чувствует и общественные язвы своего времени. В «Человеконенавистнике» имеются целые монологи, посвященные тяжкой участи бедных людей, критике стяжателей богатства, обездоленности крестьянина. Да и сам Кнемон обрисован не просто как мизантроп, но как человек, которого довела до такого озлобления его неудачная, бедная и тяжелая трудовая жизнь.

Хозяйство этого свободного земледельца, автурга, как он именуется в пьесе, ничтожно. На холме, где он собирает на топливо коряги, у него есть несколько грушевых деревьев, там же на каменистом склоне он копошится со своей мотыгой (99—102). Есть у него, видимо, лучший участок у дороги, но там ему мешают прохожие, и старику приходится забираться все выше по холму (162—166). Этот, по словам раба Геты, настоящий аттический крестьянин, хотя и оценивает свои владения в два таланта (что в 12 раз превышало минимальный имущественный ценз свободных граждан в конце V в. до н. э.), не имеет ни раба, ни поденщика, ни помощника-соседа, предпочитая брать с собой в поле дочь (328—334) и обходясь услугами рабыни-старухи Симихи. Вот как о нем говорит пронырливый и наглый раб Гета:

Несчастный! Злополучный! Жалкую он жизнь
Ведет... Типичный пахарь он аттический,
Всю жизнь воюющий с скалой бесплодную,
С полыньей горькой и колочей,
Терпя мученья и не зная радостей (603—607).

Сам Кнемон признается (328—332):

Таким-то бессердечным стал я, увидав,
Что у людей всего одна лишь в жизни цель —
Любой ценой добиться выгоды своей.
Казалось мне: ни одного средь всех них нет,
Кто б захотел помочь кому-нибудь в беде.

(С. Л.)

5. Жанр, характеры и развитие действия. Жанр обеих рассматриваемых комедий — очевидно, жанр комедии нравов и интриги. Но так как нравы выражаются в характерах, то данные комедии состоят из талантливой обрисовки ярких бытовых характеров. Эти характеры являются здесь уже не отвлеченными идеями, хотя бы и выраженными в пластической форме (как у Аристофана). Но это всегда те или иные психологические типы, характеры которых раскрываются

с ярко выраженной динамикой. Весьма характерно обрисован Кнемон, с которым боится иметь дело вся округа, с его постоянной ипохондрией, грубой руганью, априорной ненавистью ко всему и ко всем. Но даже характер этого героя в конце концов смягчается. Можно предполагать, что по натуре своей Кнемон не злодей, тяжелым человеком его скорее всего сделала неудачная жизнь и гордость. Дикое упрямство Кнемона, о котором так выразительно говорит Горгий (250—254), относится скорее к людям состоятельным, к их прихлебателям и рабам, а не к таким же, как он, труженикам. Так, он готов забросать землей и выругать богатого юношу Сострата, праздно бродящего около его дома. Но если он видит, что Сострат в бедной одежде работает на поле, что он беден и должен зарабатывать на жизнь, тогда он заговаривает с ним как с равным, так как он готов отдать свою дочь в жены только человеку, такому же по образу мыслей, как он сам. Если бы Кнемон злобно ненавидел людей, он никогда бы не признал, что жизнь его тяжела, что он несчастен и одинок. После случившейся с ним катастрофы, когда на помощь ему пришли Горгий и Сострат, Кнемон в большом монологе (713—748) поверяет своим ближним все свои сокровенные мысли, помогающие понять нам характер этого одинокого, упрямого человека. Оказывается, Кнемон, видя, как люди живут только одним стремлением к собственному обогащению, глубоко страдал от этого и полагал, что нет на земле человека, желающего добра своему ближнему. Именно это делало его слепым. Особенно потрясли Кнемона помощь и сочувствие Горгия, благороднейшего человека, который не ответил злом на неприязнь старика. Кнемон поручает ему выбрать мужа для своей дочери и просит быть ее защитником. Однако нельзя преувеличивать морального перерождения Кнемона после катастрофы. Такой резкий перелом для Менандра слишком груб и примитивен. Кнемон, несмотря на все благородство чувств, проявленное им в отношении Горгия и дочери, все-таки хочет жить в полном одиночестве и даже отпускает от себя старую служанку. Замечательны заключительные слова этого монолога: «Если бы все люди обладали добрыми намерениями, то не было бы судов, люди не сажали бы друг друга в тюрьмы, не было бы войн и каждый был бы доволен своей скромной долей». Таким образом, оказывается, что в формировании человеконенавистника большое значение имели социальные причины, которые обостряли в отношениях с людьми присущие герою отрицательные черты его характера.

Выпуклыми чертами обрисован в той же комедии повар Сикон. Это — скептик, циник, проницательный знаток человеческих слабостей и весьма острый на язык. С его слов вырисовывается любопытный образ матери Сострата, которая сама на сцене не появляется, но выступает как богатая, взбалмошная, суетливая и суеверная женщина. Ловкачом и остряком изображен раб по имени Гета.

Харисий — в «Третьем суде» — богатый молодой человек, легкомысленный, но искренний. Он возмущен мнимым распутством жены, бросает свой дом и обращается с горя к кутежам. Но когда он узнает, что распутство его жены не больше, чем его собственное, он опять так же искренне хочет вернуться к ней; к сожалению, до нас не дошел конец

комедии, где это возвращение, вероятно, рисовалось в благодушных и правдивых тонах. Характер Габротонон тоже дан в развитии. Сначала она вступает в связь с Харисием ради корыстных целей, но в этой гетере шевелится благородное чувство, и она, забывая свою корысть, великодушно отдает ребенка его подлинной матери. Очевидно, это динамический характер. Скупой Смикрин и оба раба — эгоист и добросердечный альтруист — тоже обрисованы в комедии достаточно ярко. Потеря окончания комедии не дает возможности полностью охарактеризовать всех персонажей «Третьейского суда». Но, например, относительно Габротонон можно догадываться, что и она получила достойное вознаграждение, соответствующее благородству ее поступка. Что касается развития действия, то обе комедии свидетельствуют о том, что тут была не только комедия нравов, но и комедия интриги, основанная на интенсивном и целесообразном действии, чрезвычайно напряженном и властно захватывающем всех героев. Элементы такой интриги налицо в обеих комедиях. Она ясна из быстро следующих одна за другой перипетий, живых и острых, которые заставляют действующих лиц менять всю свою жизнь. При этом основание и следствие таких перемен максимально естественны и понятны; они глубоко захватывают героев, с которыми эти перемены происходят. Присвоение себе гетерой Габротонон ребенка Харисия и Памфила нисколько не задерживает развития действия, а только его необходимо усложняет. Менее остро поданы перипетии в комедии «Человеконенавистник». Но и здесь происходит перемена в поведении и жизни такого упрямого человека, как Кнемон.

6. Художественный стиль. Комедия Менандра по своему стилю является логическим выводом из всего предшествующего развития аттической драмы, шедшей от мифологии к быту. В ней есть черты, связывающие новую комедию с классической драматургией, например пролог. В «Дисколе» его произносит Пан, который сам «направляет» главные линии сюжета, так как заставляет Сострата влюбиться в дочь Кнемона. В «Отрезанной косе» пролог произносит богиня Неведение. В комедии «Дискол» есть и эксод с веселой пирушкой, которыми так изобилуют комедии Аристофана, а также прямое обращение актера к публике с просьбой аплодировать и мольба к Деве Победе быть благосклонной. Хор, который уже в поздних комедиях Аристофана сведен до минимума, у Менандра заменяется хоровыми интермедиями, которые не входят в сюжет комедии и как бы способствуют уменьшению ее объема (например, в «Дисколе» 969 стихов).

Комедия «Дискол» поражает почти полным отсутствием поэтических тропов, но зато в ней есть сентенции, в которых выражена мораль среднего человека: «опыт нелегкой жизни помогает рано созреть характеру»; «недостойно получать много, когда сам владеешь немногим»; «мужчина не должен говорить больше положенного»; «лучше иметь явного друга, чем тайное богатство, зарытое в землю»; «все доступно заботе и труду».

В бытовой комедии, где рисуется скромная жизнь маленьких людей, множество уменьшительных названий: девчушка, мальчишечка, служаночка, землишка, веревочка, холмишко и т. д. Вся комедия переполнена

предметами чисто житейского, хозяйственного обихода. Здесь упоминаются горшки, котлы, котелки, столы, постели, скамейки, одежда, еда и приправы к ней. Менандр упивается всеми этими хозяйственными мелочами, которые помогают как бы вещественно представить прозаическую, трезвую, непритязательную суть новой комедии, в противовес боевой, задорной политической сатире Аристофана.

Движущими силами комедии нравов и интриг у Менандра являются характер (*tropos*) человека, его природа (*physis*) и случай (*tychē*). Устами Онисима в «Третейском суде» Менандр выразил целую теорию, напоминающую учение Эпикура о силе, заменившей для человека божество:

Наш нрав — вот кто наш бог!

И счастье и беда — все от него зависит,

Его и ублажай, не делая притом

Ни зла, ни глупости, коль хочешь быть счастливым (738—741, Ц е р е т е л и.)

Вспомним, что учитель Менандра, философ Феофраст в 319 г. до н. э. издал свое сочинение «Характеры», где констатировал наличие тридцати главных, типичных характеров, — свидетельство того огромного значения, которое придавали современники Менандра внутреннему, субъективному строю человека.

Природа одна владеет только ей присущими свойствами, которыми она одаряет всех. У человека нет ничего иного кроме только полученного от нее, т. е. она — источник жизни и существования. У природы свои законы, которые «изучить нельзя». «Ей нет дела до законов», говорится в «Третейском суде» (765), она сама по себе. Но не следует думать, что эти природные законы хаотичны и бессмысленны. Ведь природа воплощается в человеке, и ее «умная» деятельность берет в человеке верх над чувствами, так что «в природе человека нет ничего большего, чем размышление» (фр. 213).

Природа человека, как его сущность, чрезвычайно устойчива. В «Третейском суде» (146) Сириск, нашедший подброшенного ребенка, с большим знанием дела и несколько философично рассуждает о том, что даже воспитанный среди трудового люда мальчик благородного происхождения будет свободным, «устремившись в свою собственную природу». Здесь природа понимается как некая исконно социальная сущность, свойственная свободному и рабу от рождения. Никакие обстоятельства, никакое воспитание не в силах ее побороть.

Природа человека понимается Менандром не только как некая твердая основа, биологическая и социальная, но даже и как благо, присущее людям независимо от их национальности. «Кто бы ни был по природе расположен к добру, будь он хоть эфиоп... — тот благороден...» Здесь же в качестве благороднейшего человека упомянут скиф Анахарсис, образец даже для греков (фрг. 612, 11—13). Однако природа воплощается в конкретных характерах людей, часто слабых, неуверенных в жизни, скептически настроенных, погруженных в мир домашних и семейных забот. Поэтому, будучи твердой основой бытия, благой, здоровой силой, поддерживающей человека, она тем не менее сама

ограниченна и мелка, как и тот человек, которому она служит опорой.

Более того, действующая по своим законам, умная, незыблемая природа рушится под воздействием стихийной иррациональной силы случая — Тюхе, понимавшейся в эпоху эллинизма как мощное и своеправное божество, вытеснившее древнюю устойчивую и неотвратимую судьбу. У Менандра Тюхе «не пользуется законами» (фрг. 295), «она не поступает разумно» (фрг. 464), она попросту «безрассудна» (фрг. 632) и «не надежна» («Отрезанная коса», 372), являясь главной вершительницей всего («Щит», 147—148). Она даже «дыхание» божества и его разум (фрг. 417). Но вместе с тем эта великая сила действует в мире малых дел менандровского человека и, распоряжаясь в обывательской и скромной жизни, вполне ей соответствует.

Исходя из всего сказанного о характере, природе и случае, можно сделать вывод, что жизнь героев Менандра никак не может быть сведена к бесцельному и бесплодному бытовизму, так как она управляется надличными силами, имеющими свои цели и свои задачи.

Основная гуманистическая идея комедий дана без всякого отвлеченного морализма, при помощи динамически обрисованных характеров, так что в сознании слушателя или читателя она возникает сама собой, без всяких наставлений, а просто в силу своей полной имманентности обрисованным действиям.

7. Другие комедии Менандра. В комедии «Отрезанная коса» изображаются грубый солдат Полемон, который ведет распутную жизнь, и женщина свободного поведения Гликера, с которой он состоит в незаконном браке. Отсутствие нормальных семейных отношений с Гликерой не мешает ему ревновать ее. Однажды он даже отрезал у нее косу, а отрезанная коса в те времена была признаком легкой женщины. Сам он бросает Гликеру и пьянствует, а Гликера переходит жить в дом некоего Мосхиона, который, не зная, что она — его родная сестра, обращается с ней, как с дурной женщиной. Кончается комедия тем, что Полемон и Гликера прощают друг друга и вступают в законный брак, причем тут же выясняется и родство Гликеры с Мосхионом. И жанр, и характеры, и развитие действия комедии мало чем отличаются от «Третейского суда».

В комедиях «Самиянка» и «Герой» тоже фигурируют незаконные браки и неузнанные дети; в комедии «Герой» — даже влюбленный раб (что уже говорит о далеко не рабовладельческом отношении к рабу); в комедии «Земледелец» — влюбленность богатого юноши в бедную девицу, их связь, отвергаемая отцом юноши, признаваемая матерью девицы, появление незаконного ребенка, стремление отца юноши женить его на богатой невесте и верность юноши. Ввиду того что от этих комедий сохранились только небольшие отрывки, дать им полную характеристику весьма трудно, но их художественный горизонт ничем существенным не отличается от «Третейского суда».

8. Герод (Геронд) (III в. до н. э.). По некоторым сведениям, его родиной был дорический остров Кос. До нас дошло несколько бытовых сценок Герода, написанных на манер Гиппонакта, названных «Мимиямбами» («мим» буквально значит «подражание», «сценка», «подражатель»). Здесь выступают характерные для эллинистической литературы

типы, но только в гораздо более натуралистическом виде, чем у Менандра, потому что никакой заметной идейности здесь не содержится. Изображаются сводни, ревнивые женщины, глупые ученики, спекулянты-торговцы и т. д. В сцене «Учитель» мать бестолкового ученика просит учителя побить его, и учитель производит эту экзекуцию. В сценке «Башмачник» женщины хотят приобрести обувь у спекулянта-сапожника, тот заламывает большую цену, и женщины уходят ни с чем.

XIX. ФЕОКРИТ ИЗ СИРАКУЗ

Феокрит родился, вероятно, около 300 г. до н. э. и творил в первой половине III в. Кроме Сиракуз, он был связан с Александрией, где прославлял Птолея Филадельфа, и с островом Косом, откуда, вероятно, происходила его мать и где он дружил с несколькими поэтами. Его биография почти неизвестна, как и большинства греческих поэтов.

1. **Произведения Феокрита.** С именем Феокрита до нас дошел сборник так называемых идиллий, числом 30, стихотворений небольшого или среднего размера, и 26 эпиграмм. Строгая филологическая наука находит в идиллиях Феокрита разного рода художественные, филологические и метрические противоречия, в результате чего некоторые из идиллий считаются неподлинными (VIII, IX, XX, XXI, XXIII, XXV—XXVII). Чтобы судить о том, что такое античная идиллия, необходимо установить прежде всего в дошедших до нас стихотворениях Феокрита их жанр и рассмотреть их тематику.

2. **Жанры и сюжеты идиллий.** Самое слово «идиллия» представляет собой уменьшительное от греческого слова *eidos* и означает либо «картинка», либо «песенка». Но то, что мы теперь называем идиллией (стихотворения простого, изяшного и умиротворенного жанра с элементами манерности и жеманства), правда, берет свое начало у Феокрита, но далеко не соответствует всему тому литературному наследию, которое мы от него имеем. 30 идиллий, составляющих сборник Феокрита, весьма разнообразны по своему жанру. Их можно разделить на следующие группы.

а) **Бук о л и ч е с к и е**, или пастушеские, стихотворения, числом 11 (I, III—XI, XX), представляют собой изображение жизни пастухов на доне природы, которые занимаются главным образом любовью или музыкой. Обычно это поэтическое состязание двух пастухов, попеременно произносящих по несколько стихотворных строк.

б) **М и м ы**, числом 4 (II, XIV, XV, XXI), представляют собой небольшие драматические сценки. Так, во II идиллии изображается молодая женщина низшего сословия, покинутая любимым человеком и желающая при помощи магических операций вернуть своего возлюбленного. Это ей не удается, и она изливает свои горькие чувства ночью луне, рассказывая о своем отчаянии, не находящем никакого выхода.

В идиллии XV две суетливые говорливые бабенки глазят на празд-

нество Адониса, знаменитого спутника и любимца Афродиты; изображается давка и перебранка множества людей, пришедших на этот праздник, пение заезжей певицы, очаровавшей двух кумушек.

в) Буколический мим (соединение двух предыдущих жанров) представлен в единственном стихотворении (XXVII) с изображением любовной перебранки и последующего любовного соглашения пастуха и пастушки.

г) Эпиллии, числом 6 (XIII, XVIII, XXII, XXIV—XXVI), являются маленькими поэмками (самое название это — уменьшительное от слова «эпос»). Здесь выступают фигуры в гомеровском стиле — Геракл в младенческом возрасте, Геракл — убийца льва, Диоскуры, Вакханки и Гилас, любимец Геракла.

д) Любовные стихотворения — 3 (XII, XXIX, XXX).

е) Кокетливое соединение лирики и мифа (т. е. предыдущих двух жанров) в одном стихотворении (XIX) — Эрот, ужаленный пчелой и жалующийся своей матери Афродите. Встречаем у Феокрита даже соединения трех жанров — буколического, мифического и лирического. Например, «Циклоп» (XI, 19—79), где гомеровский грубый людоед изображен безнадежно влюбленным пастухом; песня о пастухе Дафнисе в идиллии I (64—142), умирающем от неразделенной любви в наказание за собственную недоступность. Песня о браке Афродиты и Адониса в идиллии XV (100—144) — соединение эпического мифа и лирики. А такие песни, как козопаса к Амариллис в идиллии III (6—57) или Букая к Бомбике в идиллии X (24—37), представляют собой соединение буколики и лирики. Эпиллий и лирика, но без всякого мифа даны в идиллии XXIII. Вообще перемешанность жанров в идиллиях Феокрита большая.

ж) Хвалебные песни — 2, Гиерону II Сиракузскому (XVI) и Птолемию Филадельфу (XVII).

з) Послание — 1 (XXVIII), где поэт обращается к скромной труженице-прялке и с весьма теплым чувством изображает ее большую и непрестанную работу.

3. **Характеры в идиллиях.** Люди и окружающая их природа — это первое, что бросается в глаза при чтении Феокрита. Вся эта тематика чрезвычайно характерна для эллинизма. Люди берутся здесь весьма невысокого звания, даже рабы, а мифические герои представлены тоже более или менее житейски.

а) У Феокрита мы находим прежде всего самый настоящий трудовой люд, например изображение голодного рыбака в идиллии XXI. В идиллии X описываются два жнеца, из которых один, правда, влюблен и весьма прихотливо воспекает предмет своей любви. Но зато другой настроен весьма прозаически и не выходит за пределы повседневной трудовой жизни. В идиллии V два пастуха тоже настроены совсем не поэтически, а довольно грубо переругиваются между собой, изобличая друг друга в разных низких поступках, причем от них пахнет сывороткой. Достаточно прозаически ведут себя также два пастуха и в идиллии IV, давая друг другу весьма нелестные характеристики. Таким образом, сводить героев Феокрита только на кокетливых и изящных пастушков не приходится. Трудовой люд и прозаическое, весьма

деловое отношение к труду у Феокрита отнюдь не на последнем плане. Это видно и по «Прялке» — идиллии XXVIII.

б) Точно так же и нетрудовой элемент отнюдь не всегда подвергается у Феокрита какой-нибудь идеализации. Нет ничего особенно поэтического в двух кумушках из идиллии XV под названием «Сиракузянки». Это — самые обыкновенные сплетницы, модницы, ротозейки, для которых праздник Адониса интересен только своей внешней мишурой, толкотней и кавалерами. В идиллии XIV рассказывается о пьяной компании, где один из пьяниц дал оплеуху своей возлюбленной за ее измену, а та не преминула убежать к другому.

в) Далее идут характеры влюбленных героев, настроенных весьма поэтически, но без особенно больших тонкостей. Таков козопас в идиллии III, где пастух изнывает по своей Амариллис, сравнивая ее со свежим салом и угрожая броситься на траву, чтобы отдать себя на съедение хищным зверям. Более возвышенная любовь у Букая в идиллии X (24—37) и Циклопа (XI, 19—79). Наиболее бескорыстная любовь изображена в идиллиях XII, XXIX и XXX.

г) Среди идиллий Феокрита имеется 6 эпиллиев, т. е. небольших поэмок с мифологическим сюжетом. Здесь мы встречаем Гиласа и Геракла (XIII), удушение им змей (XXIV) и льва (XXV); Диоскуров (XXII) и растерзание Пенфея вакханками (XXVI), эпиталамий (брачная песня) Елены (XVIII). Кроме этой последней идиллии, изложение везде в этих эпиллиях весьма растянутое; так как здесь применяются малоподходящие для идиллии гомеровские методы, то изложение здесь также и сухое, часто даже весьма скучное. Характеры здесь схематические и весьма бледные. Таким образом, характеры у Феокрита отнюдь не отличаются той утонченностью, которая им обычно приписывается. Здесь много грубого реализма и только иногда проскальзывает эстетизм как самоцель.

Самым сложным характером у Феокрита является чародейка из II идиллии, где рисуется психология покинутой женщины с ее бессильными порывами вернуть любимого человека, с попытками прибегать к магическим средствам для его возвращения, когда в душе человека совмещаются отчаяние, злоба, беспомощность, молитва, суеверие и сознание своего невысокого происхождения в сравнении с любимым человеком, пылкое стремление и безвыходный тупик. Все это является здесь в миниатюре большой драмой или потрясающим романом. Начиная от устаревшего эпического стандарта, изображая грубые нравы низких сословий, трудовые идеалы и влюбленность, поэтическую психологию и кончая горячим и страстным драматизмом, Феокрит перебрал все возможные в его время характеры, связанные с бытом мелкого и среднего человека.

4. Развитие действия. а) О развитии действия в идиллиях Феокрита тоже можно говорить только в ограниченном смысле. Обычно это либо какое-нибудь одно происшествие или намек на него. В «Сиракузянках» ряд мелких и незначительных сценок. Большой же частью действия в идиллиях даже и нет, а только происходит состязание пастухов в пении, либо их лишенные драматизма разговоры, либо попеременное произнесение нескольких стихов.

б) Самым интересным является место действия героев Феокрита.

Это мягкая, ласкающая, умиротворенная южная природа. Обычно действие происходит днем под яркими лучами солнца, где-нибудь на лугу, в лесу, на пригорке, около ручья или на берегу спокойного моря. Сравнительно мало говоря об искусственно сделанных вещах, Феокрит прославился живописью или просто даже упоминанием всякого рода растений и животных. Можно было бы привести из Феокрита несколько десятков терминов, относящихся к южной флоре и фауне. Разные травы, цветы, кустарники, деревья, насекомые, птицы, млекопитающие фигурируют у него на каждом шагу.

Трава — «женские кудри», или «ласточкин цвет», крапива, земляника, тмин, вьющиеся растения, ломонос, плющ и виноград, сельдерей, цветущая мята, шиповник, боярышник, терновник, тростник, камыш, клевер, тamarиск, роза, фиалка, нарцисс, гиацинт, медуница, анис, левкой, цикламен, мак, лилия, анемон, маслина, вяз, кедр, тополь, кипарис, сосна, платан, слива, яблоня, лавр, дуб, каштан, цикада, саранча, муравей, пчела, оса, паук, чайка, жаворонок, голубь, щегол, сокол, соловей, кукушка, филин, лебедь, удод, лягушки, болотные и древесные ящерицы, змеи, козы, овцы, бараны, волы, коровы, лошади, олени, собаки, кошки, волки, лисы, медвежата, львы и многое другое пестрит на каждой странице. Особенно упивается Феокрит разными запахами — воска, меда, кедр, винограда, сена, свежей травы, сыворотки.

в) Пространные описания природы у Феокрита не часты, но они весьма выразительны. Укажем на картину ручья (в идиллии XXII), протекающего в густых зарослях, среди разнообразных деревьев и душистых цветов, на картину знойного дня (в идиллии VII) с разнообразными птицами, насекомыми, зрелыми плодами, падающими с деревьев, на краткое описание сумерек (в идиллии XVI), на описание пещеры Циклопа (в идиллии XI). В этих описаниях природы говорится о красивых деревьях, душистых цветах и травах, о беззаботном пении птиц, о неизменно присутствующих звонкоголосых цикадах, об умиротворенной тишине. По таким картинам природы можно судить и о человеке, для которого такие картины приятны.

5. Вещи. Если не принимать во внимание терминов, относящихся к оружию и домашней утвари, то художественно сделанная вещь изображена в I идиллии (27—56), где дается описание кубка, даруемого одним пастухом другому в награду за пение; описание в чисто феокритовском духе. Прежде всего этот кубок — благовонный, он имеет ручки, сверху украшен плющом, а снизу золотистыми плодами. На нем отчеканено несколько сцен, причем вполне бытового характера: ссора двух мужчин из-за женщины, не знающей, кого из них выбрать; седовласый старик рыболов, который с трудом тащит сети, с большим напряжением мышц и раздутыми жилами на шее; мальчик охраняет виноградник: сам он занят плетением сетки, а лисицы тем временем воруют виноград. Подчеркивается большая ценность этого кубка. Соединение бытовизма, простоты и эстетического любования характерно для Феокрита. Однако природой Феокрит интересуется несравненно больше, чем произведениями искусства.

6. Историческая основа. Среди многочисленных идиллических моментов в сборнике Феокрита внимательный читатель не может пройти

мимо той общественно-политической картины, которая часто сквозит у Феокрита, а в идиллии XVII представлена весьма откровенно. В этой идиллии Феокрит воспевает правителя Египта Птолемея II Филадельфа, при дворе которого он одно время жил; в стихах 77—117 рисуются несметные богатства этого владыки, что необходимо считать вообще картиной современного Феокриту крупного землевладения и рабовладения.

Вместе с тем, однако, идиллии Феокрита показывают большое развитие отдельной личности, ее внутреннее усложнение; она уже с трудом выносит большие города с их переразвитой цивилизацией, стремится бежать на лоно природы и прославлять мирные радости узко личного существования. Само прославление Птолемея сопровождается выдвиганием на первый план моральных идеалов, и не видно, чтобы поэт шел в ногу с этой растущей рабовладельческой цивилизацией. Наоборот, поэт склонен указывать на тленность царских богатств (XVII, 118—120). А в энкомии Гиерону мы находим только его формальное прославление; здесь высказываются горькие мысли о наживе, охватившей теперь всех людей, о скупости владык, не желающих платить певцам, о мирных трудовых настроениях (идиллия XVI).

Наряду с властителями в творчестве поэта появляется и маленький человек, черпающий для себя утешение на лоне природы с подчеркнутой ее красотой и с идеализацией рабочего люда, особенно пастухов, труд которых как раз больше всего связан с пребыванием среди природы.

7. Идейный смысл. а) Здесь необходимо отметить прежде всего то, что не является для Феокрита прямым убеждением и что находит у него скорее критику и даже прямое отрицание. В идиллии XX ясно осуждается горожанка, отвергшая пастуха только потому, что он деревенщина. В идиллии XV поэт рисует двух горожанок тоже весьма иронически. Крупные властители хотя и восхваляются, но восхваление это, как мы видели, далеко от подлинной искренности. Мифологические боги, демоны, герои упоминаются у Феокрита часто, и они почти всегда искусно вплетены в художественную ткань идиллий. Но нигде не чувствуется, чтобы поэт верил в них в буквальном смысле слова. Они имеют для него скорее чисто поэтическое значение. В эпиллиях же мифологические герои преподносятся длинно и скучно. Гораздо больше вызывает у поэта сочувствия жизнь на лоне природы. Но если говорить об идеологии, то и это лоно природы со всеми деревенскими трудовыми отношениями едва ли можно считать оплотом для мировоззрения поэта.

б) Идейный смысл идиллий Феокрита сводится по преимуществу к эстетизму, под которым мы понимаем беззаботное наслаждение красивыми или просто приятными формами жизни без внимания к трудовым и вообще практическим сторонам действительности. Феокриту нравятся пастухи. Но, несмотря на то что труд пастуха достаточно тяжел и ответствен, Феокрит идеализирует пастухов как представителей беззаботной жизни, где на первом месте музыка и любовь. В идиллии VII (62—74) изображается пастух на высоком ложе из разных трав, выпивающий вино из кубков до дна; два других пастуха при этом играют для него на флейте, а еще третий пастух поет ему о любви

Дафниса к Ксении. В идиллии IX (15—22) пастух проводит жизнь на мягких овечьих и козьих шкурах, не боясь никакого холода, и настолько довольный собой, что, по его мнению, никому и во сне не приснится столь беззаботная жизнь. Пастух I идиллии настолько любит слушать пение, что за одну только песню дарит ее исполнителю драгоценный кубок. Больше половины буколических идиллий посвящено влюбленным пастухам (I, III, VI, X, XI, XX).

Однако и этот эстетизм Феокрита нельзя понимать в абсолютном смысле. Иной раз его пронизывают черты определенной иронии, насмешки, скептицизма, как это особенно видно на «Циклопе» (XI) и на козопасе в III идиллии. Поэтому эстетизм Феокрита слабо связан с практикой жизни и борьбы.

Герой Феокрита, который оставляет город ради прелестей деревенской жизни, ищет вовсе не простоты, а еще большей сложности, еще большей изысканности. Все эти феокритовские пастухи только с виду являются простыми людьми, занятыми обычным деревенским трудом. Это весьма изощренные натуры. Эстетизм, ирония и скептицизм — это является у Феокрита только символом растущей городской цивилизации, но никак не борьбой с ней и вовсе не уходом от нее к простым и бесхитростным людям, к деревенской жизни и природе. Недаром вся эта эстетическая буколика имела такую популярность в новое время, когда утонченность возросла еще больше.

8. Художественный стиль. а) Художественный стиль Феокрита в основном является стилем изящной миниатюры. Его идиллия весьма небольшого размера. Выводимые у него характеры лишены подробной разработки и указывают скорее на типические тенденции. Природа тоже подается большей частью путем называния тех или иных представителей ее трех царств. Изящество этих малых художественных форм тем более бросается в глаза, что жизнь в широких картинах представлена у Феокрита не очень ясно, а иной раз даже грубовато.

б) Миниатюры Феокрита отличаются весьма сложным эстетическим характером. Здесь находим восторженное и одновременно манерно-наивное изображение жизни, с некоторым налетом иронии, доходящей до подчеркнутой и напускной серьезности.

в) Художественный стиль Феокрита пронизан одним глубоким противоречием, которое дает о себе знать почти в каждой строке его идиллии.

Он неизмеримо увлекается детализацией описаний, доходящей часто до пестроты и элементов натурализма.

г) Вся сущность художественного стиля Феокрита как раз и заключается в постоянном синтезировании изящества и натурализма. Это достигается тем, что натуралистическая деталь является изящной сама по себе и предметом бескорыстного любования.

д) Таким образом, художественный стиль Феокрита является: 1) стилем художественной миниатюры, 2) разработанным манерно-наивно и иронически-серьезно и в то же время 3) натуралистически и пестро, 4) в качестве эстетической самоцели.

Разберем песню, которую Циклоп поет Галатее в идиллии XI (19—81).

Сам Циклоп представляет собой даже некоторого рода чудовище, поскольку на лице у него только один огромный глаз и одна мохнатая бровь, а сам он покрыт шерстью. Для Феокрита такой образ — меньше всего какая-нибудь наивная мифология, а скорее натуралистически поданное безобразие. Жизнь и взгляды этого Циклопа обрисованы достаточно натуралистично, и его характеризует жесткий практицизм. Он не только пастух, но он владеет тысячной овец. Хвалится обилием молока и сыра. А своей возлюбленной, кроме любовных удовольствий, он предлагает пасти стада и заквашивать вкусный сыр. О себе он высокого мнения и даже похвывается тем, что, кроме Галатеи, у него имеется достаточно красоток, которые хотели бы иметь с ним дело. Расчетливый и практический взгляд Циклопа на жизнь подчеркнут в идиллии вполне определенно.

С другой стороны, Циклоп наделен самыми возвышенными, даже романтическими чертами. Ему все время снится красивая морская нимфа Галатея, которую он только однажды увидел на берегу, когда она собирала цветы. Он готов для своей возлюбленной спалить свою шерсть огнем, если кажется ей чересчур косматым. Он готов отдать за нее свой единственный глаз и даже душу. Ему хочется красивой природы. Вот какова природа около пещеры Циклопа:

Лавры раскинулись там, кипарис возвышается стройный,
Площ темнолиственный там есть, со сладчайшими гроздьями лозы,
Есть и холодный родник — лесами обильными Этна
Прямо из белого снега струит этот дивный напиток.

(Г р а б а р ь-П а с с е к.)

Так синтезированы здесь в единое целое указанные три черты идиллического стиля Феокрита. Нетрудно показать то же самое и на других его образах.

9. Историко-литературное значение Феокрита. Феокрит оказался создателем жанра мирового значения. Во II в. до н. э. Мосх Сицилийский и Бион Смирнский, отказываясь от широкой тематики Феокрита и разнообразия его жанров, кроющихся под термином «идиллия», сосредоточиваются исключительно на любовной тематике, схематизируют его эстетическую полноту и направляют идиллию на путь формализма. Но как раз это и оказалось живучим в литературе Новой Европы, где буколическая поэзия всегда была популярна. Она прошла через средние века¹, с новой силой расцвела в эпоху Возрождения и дошла до новейшего времени.

Влюбленные пастухи и пастушки, восторженные и поэтически настроенные, всегда красивые и изящные, кокетливые и манерные, но в то же время овеянные какой-то жеманной наивностью, а со стороны поэта и снисходительной иронией, — это буколический комплекс образов, созданный Феокритом (и в дальнейшем усиленный мировой популярностью буколического романа Лонга «Дафнис и Хлоя»), прожил длинный ряд столетий и не потерял своего значения даже до последнего времени.

XX. КАЛЛИМАХ

1. Общие сведения. Каллимах (ок. 310—240 гг. до н. э.) родился в Кирене, торговом городе на побережье Северной Африки. Кирена в незапамятные времена была основана дорийцами, выходцами с остро-

¹ Придворные Карла Великого, члены так называемой Академии, брали псевдонимами имена пастухов Феокрита и Вергилия.

ва Феры. Мифическим основателем колонии легенда называла далекого предка Каллимаха — Батта. Это же имя носил и отец поэта. Дед Каллимаха прославился как полководец, защитник родины. Вероятно, первую половину жизни Каллимах провел в Кирене, где получил основательное литературное образование, законченное, по всей вероятности, в Афинах. Творческий расцвет Каллимаха совпадает с его переездом в Александрию (по некоторым сведениям, этот переезд был связан со смертью жены и ухудшившимся материальным положением поэта). В Александрии Каллимах сначала занимает скромную должность школьного учителя, возможно даже не в самой столице, а в пригородной деревне — Элевсине. Уже в этот период Каллимах много пишет и своим литературным талантом, познаниями древней и современной ему литературы обращает на себя внимание. Очевидно, это явилось причиной приглашения поэта Птолемеем Филадельфом для литературной работы в александрийскую библиотеку. Определить дату этого переломного момента в жизни Каллимаха не представляется возможным. Но, безусловно, это важнейшее событие в биографии поэта. Период правления Птолемея Филадельфа в Египте — время наивысшего процветания Александрии, знаменитых Музеев и библиотеки. При Птолемеях в Александрии создается совершенно особая среда, особая культурная атмосфера со своими традициями и стилем: греко-ионийское общество в египетском окружении. Наиболее знаменито возникшее при дворе Птолемея литературное объединение, известное под названием александрийской школы поэтов, во главе которого становится Каллимах.

Творческая работоспособность и продуктивность Каллимаха поразительны. Еще в Византии знали около 800 его произведений. До нашего времени уцелела лишь небольшая их часть. Лучше всего до нас дошли гимны и эпиграммы. Остальные сочинения Каллимаха известны во фрагментах: это или краткие цитаты в трудах позднейших риториков и грамматиков, или фрагменты, которые с конца прошлого века по настоящее время встречаются в многочисленных папирусных находках. Большую ценность представляет папирусный текст так называемых «Диегез», дающих пересказ как сохранившихся, так и не дошедших до нас произведений Каллимаха. Хронология сочинений Каллимаха до сих пор окончательно не выяснена. Лишь в немногих случаях произведения Каллимаха имеют предположительную датировку. Поэтому нарисовать полную картину творческого пути Каллимаха в настоящее время едва ли возможно.

2. Произведения Каллимаха. Художественно-эстетические принципы александрийской поэзии, и Каллимаха в том числе, базируются на следующих фундаментальных принципах, определяющих ее феномен. Все поэты александрийской школы связаны с литературными традициями. Специфика александрийцев в том, что их собственному творчеству предшествовало глубокое воспитание и образование на образцах старой классической литературы. Но теперь, в эпоху эллинизма, меняется самый характер традиционализма. Впервые литература становится предметом научной критики, научного анализа. Достижения новой науки, возникшей среди александрийских поэтов, — филологии во многом объясняют как общую направленность поэтики авторов этой

школы, так и многие конкретные вопросы: подражательность в литературном творчестве, особое внимание и любовь к слову, увлеченность чисто теоретическими и методологическими вопросами. В частности, александрийцы расширили и углубили разработку метода по сбору и комментированию источниковедческого материала. В этом направлении Каллимах прославился своими знаменитыми «Т а б л и ц а м и». Его «Таблицы» состояли из 120 книг. Этот каталог александрийской библиотеки является первой библиографией в истории литературы. Помимо перечня произведений по различным литературным жанрам, помимо биографических справок об авторах, Каллимах решает вопросы о подлинности или подложности того или иного сочинения, о хронологической последовательности произведений, о стихометрических данных (сколько в каждом сочинении частей, глав, строчек или стихов) и др. Значение этой историко-литературной энциклопедии трудно переоценить, она явилась основой для исследований как александрийских филологов, так и всех последующих.

Отличительная черта эллинистической литературы по сравнению с предшествующим периодом в том, что человек как индивидуальность, с его внутренним миром личных интересов и вкусов, вне его связей общественных и политических становится объектом художественного изображения. Отказ от старых гомеровских и гесиодовских мифологических циклов, ориентация на редкие варианты мифов, местные легенды и сказания, обращение скорее к «бытовой» мифологии, чем к традиционной «героической», интерес к человеку как таковому, его чувствам и переживаниям — все это постепенно выработало предметно-бытовую, вещественно-зрительную манеру изображения сцен мирной повседневной жизни, столь характерную для александрийских поэтов. Показателен в этом отношении небольшой написанный гекзаметром эпиллий Каллимаха «Г е к а л а». Каллимах берет мифологический сюжет — сказания о подвигах Тезея. Но описывается не героическая сцена борьбы с марафонским быком, а вполне будничная — ночлег Тезея на пути к Марафонской долине у старушки Гекалы. Гекала радушно принимает Тезея, предлагает скромное угощение и заботливо готовит ночлег. На прощание она обещает с возвращением Тезея принести в жертву Зевсу быка. Тезей с победой возвращается, ведя за собой страшное чудовище, но находит старушку уже мертвой. Тезей хоронит Гекалу и сам совершает жертвоприношение Зевсу. Так Каллимах объясняет своим эпиллием ежегодный праздник в Аттике в честь Зевса — Гекалессии.

Как известно, эллинизм — глубоко критическая эпоха. Сбрасывание оков старой поэтики и эстетики сказалось к этому времени в решительном и последовательном отказе от традиционной мифологии и в радикальном преобразовании характера мифологической образности. Пересказ, переработка мифологических преданий, поиски мифов новых и малоизвестных, новая трактовка традиционных мифологических образов — вот что характерно для поэзии Каллимаха и других александрийцев. Зачастую миф утрачивает свои четкие границы, смешиваясь с элементами местной истории и этиологии (объяснение причин происхождения тех или иных явлений). Организованность интеллекта, рацио-

нализм, строгая логичность мышления приводят Каллимаха к созданию на базе всех традиций литературы «малых форм». «Изящные выражения», представлявшие собой короткие, ученые, тонко отточенные произведения, прежде всего определяют особенности поэтики Каллимаха. Очевидно, основным произведением поэта был сборник «Причины» в 4-х книгах. Каково было содержание отдельных книг, установить точно нельзя. Известно лишь, что первая книга начиналась с пролога, напоминавшего вступление к «Теогонии» Гесиода. Как и Гесиод, Каллимах рассказывает о сновидении на Геликоне, во время которого музы вступили с ним в беседу. Из других отрывков «Причин» наиболее известны элегии об Аконтии и Кидиппе и о локоне Береники. История об Аконтии и Кидиппе — традиционный рассказ о любви двух молодых людей, случайно встретившихся на празднике в честь Аполлона. Аконтий подбрасывает Кидиппе яблоко, на котором он вырезал надпись: «Клянусь Артемидой, я стану женой Аконтия». Кидиппа читает надпись вслух и, таким образом, невольно оказывается связанной клятвой. После нескольких перипетий, когда отец Кидиппы хотел отдать ее замуж за другого, а девушка всякий раз перед свадьбой заболела, Аконтий и Кидиппа становятся мужем и женой. В основу элегии «Локон Береники» Каллимах взял реальное событие. Царь Птолемей III после свадьбы отправляется в военный поход. Его супруга Береника в день прощания обрезала косу и возложила ее в храм Ареса, но на утро коса исчезла. Придворный астроном объявил царице, что ночью на небе появилось новое созвездие — боги приняли жертву и перенесли косу на небо.

Сохранились фрагменты еще одного, не дошедшего до нас целиком произведения Каллимаха — «Ямбы». Помимо мифологической основы, обязательной почти для всех произведений Каллимаха, в «Ямбах», как и в «Гекале», весьма заметно тяготение поэта к фольклору, подражание оборотам народной речи. Наиболее известный отрывок из «Ямбов» — «Спор лавра и маслины». Лавр и маслина спорят друг с другом, кто из них важнее. Лавр кичится почетом и славой своей изящной зелени, а маслина заявляет о пользе своих плодов. Искусно Каллимах вводит здесь традиционный миф о споре Афины с Посейдоном за обладание Аттикой. Посейдон подарил жителям Аттики коня, а Афина — маслину. Жители Аттики предпочли маслину. Так спор был решен в пользу Афины, и она стала покровительницей города Афин и всей Аттики.

Примером высокого литературного мастерства, изящества, поэтической отточенности Каллимаха может служить сборник его эпиграмм, дошедших до нас в небольшом числе, который поэт, вероятно, писал на протяжении всей жизни. Чаще эпиграммы Каллимаха имеют посвятельный характер, традиционный для этого жанра. Например, киренской царице, ставшей женой Птолемея III, Каллимах посвящает следующую эпиграмму:

Четверо стало харит, ибо, к трем сопричислена прежним
Новая; миррой еще каплет она и сейчас.
То — Вереника, всех прочих своих превзошедшая блеском
И без которой теперь сами хариты ничто.

(Б л у м е н а у.)

В лаконичной форме эпитагмы Каллимах иной раз как бы походя выражает свои литературные взгляды:

Не выношу я поэмы киклической, скучно дорогой
Той мне идти, где сует в разные стороны люд;
Ласк, расточаемых всем, избегаю я, брезгаю воду
Пить из колодца: претит общедоступное место.

(Блуменау.)

3. Гимны Каллимаха. Их стилистические и жанровые особенности.

В отличие от других сочинений Каллимаха, которые мы знаем по фрагментам, гимны дошли до нас в единой рукописи XI—XII вв. и представляют собой целый цикл произведений одного жанра. Наверяд ли Каллимах издавал все свои гимны вместе и именно в том порядке, в каком они сохранились до нас. Очевидно, значительно позже переписчики и издатели установили следующую последовательность гимнов, исходя из их содержания: первый гимн «К Зевсу» — он же и наиболее ранний хронологически, затем идут два гимна, посвященные Аполлону и Артемиде — «К Аполлону» и «К Артемиде»; гимн в честь острова Делоса, основного места их почитания — «К Делосу»; и, наконец, гимны, посвященные Афине и Деметре — «На омовение Паллады» и «К Деметре». Вопросы хронологии и локализации — наиболее сложные. Давно уже установлено, что гимны Каллимаха не имеют никакого отношения к религии, к культовым празднествам. Одни гимны написаны по чисто политическим мотивам — «К Зевсу», «К Аполлону», «К Делосу», другие носят светский, литературный характер — «К Артемиде», «На омовение Паллады», «К Деметре».

Анализ гимнов Каллимаха имеет первостепенное значение для выяснения художественно-эстетических принципов поэта. Именно на примере целого цикла произведений, очень разных, но объединенных одним жанром, можно проследить не только эволюцию художественной формы жанра гимна у Каллимаха, но и представить художественно-эстетические взгляды поэта в виде определенной системы. Гимническая традиция в греческой литературе огромна и прослеживается на протяжении всей античности. В одной рукописи с гимнами Каллимаха до нас дошли так называемые гомеровские гимны, гимны Псевдо-Орфея, Прокла. Собрание гомеровских гимнов начинается пятью большими эпическими гимнами, которые навряд ли имеют прямое отношение к автору «Илиады» и «Одиссеи», но которые датируются большинством исследователей VII—VI вв. до н. э. Эти эпические гимны, как теперь установлено, были несомненным прототипом, образцом для гимнов Каллимаха. Каллимах строит свои гимны на твердом фундаменте мифологической традиции. При этом, как справедливо пишет немецкий исследователь Г. Гертер, Каллимах «идет по пути Гомера так не по-гомеровски, как только это возможно». Творческая оригинальность Каллимаха в том, что поэт, в совершенстве овладев поэтической техникой старого ионийского эпоса, стремится как бы изнутри выявить несостоятельность традиционной мифологии. Поэт ведет повествование в двух плоскостях: религиозно-мифологической, соответствующей жестким рамкам литературного канона жанра гимна, и реально-

исторической, когда, вопреки гимнической традиции, Каллимах широко вводит реальный, исторический материал. Отсюда двойственность поэтической структуры гимнов, определяющая специфику поэтической образности и поэтического языка Каллимаха. Тщательность отделки первого гимна «К Зевсу» позволяет предположить, что этот гимн — нечто вроде официальной кантаты, в которой есть тонкая лесть, рассчитанная на умение образованного правителя и читателя читать между строк. Вместе с тем, Каллимах не выходит за рамки условных канонов жанра гимна. В гимне есть обращение и посвящение Зевсу, в гимне излагается традиционный миф о рождении Зевса. Поэт не забывает ни одной традиционной мифологической детали, подробности, сопровождающих необыкновенное рождение: здесь и многочисленные нимфы, помогающие Рее при родах, и коза Амальфия, и пчела Панакрида, и Куреты. Но очень скоро становится ясным, что содержание гимна отнюдь не только мифологическое: к 60-му стиху изложение традиционной легенды заканчивается, а с 65-го стиха поэт переходит к восхвалению Зевса земного — Птолемея. Резко меняется стиль и тон гимна. Если в первой половине гимна иронически-насмешливый, отчетливо бытовой, «сниженный» тон рассказа, который подчеркивается конкретностью, предметностью, реальными приметами повествования (здесь и насмешливое сомнение по поводу места рождения Зевса, и ироническая этимология «Пупковой» долины, и придумывание несуществующих города и долины), то во второй половине гимна — афористичность, дидактизм в гесиодовском духе. Тон рассказа становится серьезным, возвышенно-торжественным:

...тому подтверждение —
Наш государь: намного других владык превзошел он!
К вечеру он завершает деянье, что утром задумал,
К вечеру — подвиг великий, а прочее — только подумав!

(86—88, А в е р и н ц е в.)

Таким образом, в первом гимне налицо внутренняя противоречивость, смешение двух планов: традиционно-мифологического и реально-исторического, желание сделать реальность мифом (Птолемей — Зевс), но мифом нового, неэпического плана, а традиционный миф с высоты александрийского просвещенного скептицизма дать почти в бытовом, прозаическом аспекте.

Второй гимн — «К Аполлону» — весь как бы распадается на небольшие эпизоды, которые играют роль этиологий названий или функций бога и, как в калейдоскопе, составляют пеструю ткань содержания гимнов. Поэт не останавливается ни на истории рождения бога, ни на истории основания храма в его честь, ни вообще на каком-нибудь отдельном, законченном эпизоде. В данном случае Аполлон интересен с точки зрения проявления своей божественной сущности, с точки зрения своих функций. Поэтому Каллимах скажет об Аполлоне-стреловержце, об Аполлоне — покровителе поэзии, пения, музыки, об Аполлоне — боге предсказаний и оракулов, об Аполлоне-исцелителе, покровителе врачей. Но из всех функций Аполлона более подробно Каллимах останавливается на двух — пастушеской и строительной,

Первая — наименее известная в эллинистической литературе, и именно поэтому она заинтересовала поэта. Вторая — строительная функция Аполлона — есть основная тема гимна. Каллимах — киренец, поэтому он особенно чувствителен к отношениям между Киреной и Птолемеями. Отношения же эти складывались довольно сложно. Достаточно сказать, что Птолемей I совершил три военных похода на Кирену, и второй произошел в результате восстания киренян против Птолеменя. Вместе с тем из литературных источников мы знаем, что во время власти Фиброна над Киреной многие ее жители бежали под покровительство Птолеменя, и третье вторжение ставило своей целью возвращение эмигрантов на родину. Поэтому понятным становится обращение Каллимаха к столь древней истории — истории основания Кирены и покровительства Аполлона. Как полагают многие исследователи, Аполлон и Птолемей здесь идентифицируются.

Помимо того, что Каллимах, как и все александрийские поэты, намеренно выбирает мифы наименее известные и популярные, весь мифологический фон гимнов оказывается чрезвычайно усложненным и перегруженным древнейшими деталями и подробностями. Так, в первом гимне, стараясь подчеркнуть необычайную давность происходящих событий, Каллимах дает удивительный пейзаж безводной Аркадии (I, 19—28), когда здесь не текли еще древнейшие из рек. Рассказ о Делосе поэт начинает от самых истоков — как нимфа Астерия, скрываясь от преследований Зевса, прыгнула в море и превратилась в скалу (IV, 35—40). Для поэта, живущего традициями древнего эпоса, естественнее сказать «апиданы» вместо «критяне» (I, 14), «кекропиды» вместо «афиняне» (IV, 315), «пелазгиды» вместо «аргивянки» (V, 4), «потомки ликаонской медведицы» вместо «аркадцы» (I, 41), «кельтский Арес» вместо «война с кельтами» (IV, 173) и т. д.

Выделяя эпический, мифологический план повествования, Каллимах скажет, что Афина, готовясь к спору с Афродитой и Артемидой о красоте, даже в «медь» не посмотрелась, хотя тут же поэт дает современное употребление слова «зеркало» (VI, 60). Слуги Эрисихтона, рубившие по приказу хозяина деревья в роще Деметры, увидев богиню, «медь» побросали на землю и бросились бежать. Рея, когда искала источник для омовения новорожденного Зевса, подняла вверх не руку, а «локоть» и расщела жезлом скалу надвое, и из расщелины брызнул поток (I, 30). И т. д.

Специфика гимнов Каллимаха также в том, что оба плана повествования — религиозно-мифологический и реально-исторический — поэтически переосмысливаются. Эпическая мифология, поданная в традиционном скульптурно-зрительном стиле античного мироощущения, подвергается свойственной эллинизму рационализации, традиционные религиозно-мифологические образы получают сниженное, упрощенное звучание.

Третий гимн «К Артемиде» начинается знаменитой сценой — Артемида-девочка сидит на коленях у Зевса и просит у него спутниц-Океанид и охотничье снаряжение. Далее Каллимах последовательно вводит эпизоды, рассказывающие о приобретении богиней лука и стрел, охотничьих собак, ланей для упряжки, пылающего факела, перечисляются

любимые богиней города, горы, заливы, храмы, нимфы-подруги и т. д. Каждая тема превращается у Каллимаха в увлекательный, живой рассказ. Например, для того чтобы получить лук, Артемида с нимфами отправляется в кузницу Гефеста (III, 49—86). В это время в кузнице киклопы ковали чашу для лошадей Посейдона. Когда они ударяли по наковальне, такой шум раздавался, что, казалось, «кричала» вся Италия и все соседние острова. Насколько страшны были одноглазые киклопы, что спутницы Артемиды не могли без дрожи смотреть на них. Лишь Артемида не боялась киклопов; еще в первое знакомство с ними, когда ей было всего три года, она вырвала на груди Бронтея клочок волос. Следующий визит богиня нанесла «бородачу» — Пану (III, 87—97), который в это время резал мясо меналийской рыси, чтобы накормить своих собак. Пан подарил богине охотничьих собак — трех чистокровных гончих, двух полукровок и семь собак киносурских.

В таком же идиллически-очеловеченном, упрощенном тоне Каллимах передаст все эпизоды гимна «Одушевленным», как бы очеловеченным оказывается у Каллимаха и весь предметный фон гимнов.

В четвертом гимне «К Делосу» подробнейшим образом описываются скитания Латоны, матери Аполлона, которая, собираясь родить, ищет удобное, тихое место. Ей долго не удается найти такую землю, которая бы ее приютила, — ведь все боги и нимфы боятся гнева Геры, преследующей из ревности Латону и не желающей, чтобы кто-то помог богине при родах. Боясь гнева Геры, от Латоны в страхе «бежали» источники Аония, Дирка и Строфония (IV, 75—76), «бежали» река Анавр, великая Лариса и Хирановы вершины (IV, 103), горы Осы и равнина Кранона «дрожали» (IV, 137), река Пеней «лила слезы» (IV, 121), острова, реки «боялись» (IV, 159), вся Фессалия в страхе «плясала» (IV, 139). Так предметный фон гимнов, вся ученая география, неперенный элемент содержания гимнов — все оживает в «очеловеченном», конкретно-детальном, вещественно-зримом виде. Вся художественная ткань гимнов оказывается как бы заполненной бесчисленным числом живых существ, плавающих, бегающих, боящихся, страдающих, разговаривающих, плачущих и т. д. Умелое сочетание традиционного мифологического олицетворения и авторского намеренного оживления, одушевления обнаруживает не только высокое мастерство поэта, но и специфический подход Каллимаха к поэтике, когда весь окружающий мир поэт видит как бы через человека, дает через человека. Даже при образовании метафор или сравнений Каллимах чаще обращается к антропонимии и соматической (телесной) лексике [ср. «грудь» вместо «гора» (IV, 48), «спина» моря (фрг. 282, 42), «брови» рыбы (фрг. 378, 1) и т. д.].

Стилистическая упрощенность мифологических эпизодов гимнов оказывается тем более очевидной на фоне сложного сюжетного построения, на фоне сложного переплетения мифологического и реального планов повествования, когда автор демонстрирует глубокую, изысканную эрудицию, с одной стороны, и иронию, сарказм, с другой. У Каллимаха знаменитый, воспетый в веках остров Делос, родина Аполлона — «морская метла» (IV, 225), гора священной Парфении — «сосец острова» (IV, 48), мифологический Геликонский лес — «грива» (IV, 81).

Традиционные образы мифологии получают у Каллимаха зачастую иронический подтекст. Так, Геракла поэт назовет «тиринфской накопальной» (III, 146), Посейдона — «псевдоотцом» (VI, 98), Зевса — «жрецом» (I, 66). Геру Каллимах иронически назовет «теща» (III, 149), скажет о ней, что она «рычала, как осел» (IV, 56) и т. д.

Сложность композиционного построения гимнов подтверждается двумя последними гимнами — «На омовение Паллады» и «К Деметре». Здесь прежде всего можно вычленил собственно мифологический рассказ — истории о Тиресии и Эрисихтоне, где Каллимах сохраняет эпическую манеру повествования, и оформляющие эти рассказы ритуальные рамки, где поэт передает подробности ситуации, обстановки, в которой рассказывается миф. При описании ситуаций — в пятом гимне это омовение кумира Афины в водах реки, в шестом — приготовления к шествию в честь Деметры — Каллимах, как всегда, увлекается бесконечными описаниями и перечислениями мельчайших деталей и подробностей. В обоих гимнах психологически тонко изображается драма матери. В пятом гимне «На омовение Паллады» на глазах у матери слепнет ее юный сын Тиресий, который случайно увидел купающуюся Афины. В шестом гимне «К Деметре» одним из главных персонажей Каллимах делает мать Эрисихтона, страдающую из-за страшной болезни сына, которую наслала на него Деметра. Оба гимна написаны на дорийском диалекте, диалекте родины поэта — Кирены. Пятый гимн написан элегическим стихом, что усиливает лирический тон гимна. В этих гимнах Каллимаху удалось объединить несоединимые, казалось бы, два основных начала — его критически-рациональную ясность и страстную эмоциональную возбужденность.

Таким образом, анализ стилистических жанровых особенностей гимнов Каллимаха подтверждает, что гимническая традиция, сохранившаяся в основном традиционный эпический канон, переосмыслена Каллимахом с позиции утонченного художественного видения, свойственного эллинистической поэзии.

Влияние Каллимаха на александрийскую школу поэзии, на эллинистическо-римскую риторику и литературу, ведущая роль в разработке литературы «малых форм» — общеизвестны. Уже древними считалось, что имя Каллимаха почти так же популярно, как имя Гомера. Наследие Каллимаха, связанное с основными принципами поэтики александризма, обладает творческими импульсами такой силы, что они действуют далеко за пределами его эпохи. Исследователи находят следы влияния Каллимаха не только в творчестве Катутла, Проперция, Овидия, Луцилия, но даже и у поэтов нового времени — Ронсара, Шелли, Т. Элиота.

XXI. АПОЛЛОНИЙ РОДОССКИЙ

1. Общие сведения. Аполлоний Родосский (ок. 295—215 гг. до н. э.) родился в Александрии, был учеником и соперником поэта Каллимаха, из-за вражды с которым вынужден был переехать на остров Родос,

несмотря на важную должность заведующего Александрийской библиотекой и покровительство Птолемея III Эвергета.

Аполлоний — автор поэмы «Аргонавтика», в которой он пытался, противореча традиционным для александрийцев малым жанрам, возродить героический эпос, что вызвало острые споры в литературных кругах его современников.

Несмотря на то что древний эпос со всем своим арсеналом традиционно-героических идей и художественных средств рассматривался александрийцами как пройденный этап, Аполлоний создал чрезвычайно любопытное произведение, сознательно сочетая в нем элементы старинного гомеровского стиля с совершенно новым самочувствием человека утонченной эллинистической цивилизации.

2. «Миф о золотом руне» до Аполлония Родосского. Сюжетом поэмы послужил миф о золотом руне, который с помощью колхидской царевны и волшебницы Медеи добывает греческий герой Язон. Упоминания о некоторых лицах этой исполненной драматизма истории можно найти еще у Гомера (волшебница Кирка из «Одиссеи» — родная тетка Медеи, Язон и Гипсипила, Пелей и Эзон) и Гесиода («Теогония»). Пиндар в IV Пифийской оде подробно передает мифологическое предание о вражде царя Пелия к своему племяннику Язону, о хитрости Пелия, пославшего законного претендента на отцовский престол в далекое путешествие за золотым руном, а также о похищении руна, убийстве охранявшего его дракона и помощи Медеи. В идиллиях Феокрита тоже нашли свое воплощение два эпизода из этого древнего мифа (XIII идиллия о Гиласе и XXII — о поединке Полидевка с Амиком). Поэма Аполлония состоит из четырех песен (около 6 тысяч стихов).

3. Сюжет поэмы. Первая песнь начинается с обращения к Фебу-Аполлону, покровителю поэзии, и с перечисления героев, едущих с Язоном на корабле Арго.

Среди спутников Язона поэт и музыкант Орфей, Пелей (отец Ахилла), Теламон и Оилей (отцы гомеровских Аяксов), Геракл, братья Елены — Полидевк и Кастор, Мелеагр (его смерть вспоминает Гомер), крылатые дети Борея — Зет и Калаид, мудрый кормчий Тифис, меткий стрелок из лука Ифит, Адмет — супруг Алкесты, Ификл — брат Геракла, прорицатель Идмон — сын Аполлона, строитель корабля Арг. Нет только Тезея и Пирифоя, которые в это самое время пытаются похитить супругу бога Аида — Персефону. Герои большей частью из древнего племени минийцев, центр которых Орхомен был родиной Фрикса и Геллы, некогда спасшихся на золотом баране от своей мачехи в далекой Колхиде.

Путешественники под радостные возгласы народа и пение Орфея отплывают к берегам острова Лемноса, где происходит встреча с амазонками и их царицей Гипсипилой, полюбившей Язона. Корабль прибывает к берегам Мизии, где от него отстает в поисках пропавшего Гиласа Геракл. По всем обстоятельствам видно, что герои аргонавты совершают свой подвиг за одно поколение до Троянской войны.

Вторая песнь: герои на земле бебриков, где происходит поединок Полидевка с царем Амиком, путь через Босфор и освобождение старика

Финей от чудовищных Гарпий братьями Бореадами, его племянниками. Корабль проходит мимо Симплегад (сталкивающихся друг с другом скал), мимо земли амазонок, халибов — кующих железо, входит в Понт, идет у подножия Кавказских гор, где герои слышат стоны прикованного Прометея, и наконец прибывает к реке Фазис (река Рион) в Колхиде.

В третьей песне Язон с помощью Геры и Афины появляется во дворце царя Ээта. Эрот (по просьбе своей матери Афродиты, желающей угодить Афине и Гере) внушает дочери Ээта Медее внезапную страсть к Язону, с которым она тайно встречается, и дает снабдь и советы, чтобы одолеть козны царя Ээта. Язон усмиряет огнедышащих быков, убивает воинов, рожденных землей, блистательно выполнив тем самым задачи Ээта.

В четвертой песни Ээт начинает подозревать недоброе и решает погубить аргонавтов.

Однако Медея и Язон встречаются ночью в священной роще, она усыпляет дракона, Язон похищает охранявшееся чудовищем золотое руно, и они отплывают от берегов Колхиды. Чтобы задержать погоню Ээта, Медея советует Язону убить ее брата. Перебив колхов, аргонавты плывут дальше, испытывая гнев богов за совершенное злодеяние. По рекам Истру (Дунай), Эридану (река По), Родану (река Рона) через землю кельтов они приплывают на Эю к волшебнице Кирке, сестре Ээта, которая очищает от скверны Язона с Медеей, но решительно изгоняет их с острова. Мимо блуждающих скал — Планкт, мимо Сирен, Сциллы и Харибды с помощью морской богини Фетиды и ее сестер nereид аргонавты достигают острова феаков — Тринакию, где цари Арета и Алкиной помогают беглецам, одаряют их и устраивают их бракосочетание. Буря заносит корабль к пустынным берегам Ливии, и путники 12 дней идут через раскаленные пески, неся на своих плечах корабль к озеру Тритон и саду Гесперид. После тяжелых испытаний, потеряв много друзей, аргонавты выходят в море. Они плывут мимо Крита, где их пути препятствует медный великан Талос (создание рук Дедала). Однако Медея своими чарами губит его. Из ночного мрака по молитве Язона корабль выводит к острову Анафе бог Аполлон. Оттуда герои направляются к Эгине, запасаются там водой и берут путь в родной Иолк, к Пагасейскому заливу.

4. Традиционные эпические черты. В поэме Аполлония интересно совмещение старой эпической традиции и новых достижений утонченной, психологически субъективной, изящной поэзии александризма. Это совмещение наблюдается в сюжетных положениях, обрисовке героев, выборе художественных средств и общем стиле поэмы. По традициям гомеровской «Одиссеи» построен сюжет с его странствующими героями и с типичным арсеналом препятствий, которые выдвигают на их пути боги, люди и сама природа. Здесь мы встречаем сказочных феаков, Сирен, Сциллу и Харибду, Симплегады, Планкты, Гарпий, неожиданные появления богов и божественную помощь, жертвоприношения и молитвы. Здесь есть черты древнейшего хтонизма и фетишизма, колдовства и пророчества, заклятия и заговоры. Героям среди моря является Аполлон Заревой, идя из Ликии к гиперборейцам (II,

674—684), Афина несется на мрачной туче (538), страшной ночью под покровительством богини потустороннего мира Гекаты встречаются Язон и Медея (IV, 109—166). Заклятия Медеи открывают дверные засовы (IV, 41). Зелье Медеи приготовлено из цветка, выросшего на крови Прометея (III, 853). Медея завораживает змея (IV, 158) и убивает Талоса (1677). Все здесь полно чудесных явлений: то это конь Посейдона (1365), то это бог Тритон (1602) или Феб-Аполлон в сиянии света (1710).

Люди и боги общаются между собой, как и полагается в древнем эпосе: Афина помогает строить корабль (I, 109—112), Гера в тумане ведет аргонавтов (III, 210), украшает Язона (922), а богиня Афина делает для героя плащ (I, 721), Фетида с nereидами помогает кораблю в плавании (IV, 931). В III песни Афина и Гера просят Афродиту о помощи своему любимцу Язону. Люди приносят жертвы богам при отплытии (I, 402), во время бури (587), делают возлияние Гее-Земле и героям (II, 1270). Но, как всегда, люди пытаются быть самостоятельными, чувствуя, что спасение в их руках: они приводят в такой испуг Гесперид, что те рассыпаются в прах (IV, 1407), а Идас даже осмеливается на прямое богохульство, понося Зевса и Аполлона (I, 464—491). Перед нами разворачиваются традиционные описания вещей и дворцов: на роскошном пурпурном плаще Язона, сотканном Афиной (I, 721—768), изображены киклопы, кующие молнии, Зет и Амфион — строители Фив, ребенок Аполлон, убивающий великана Тития, Фрикс на золотом баране и т. д. В III песни (210—240) обрисован дворец Ээта с подробным описанием колонн, карнизов, триглифов, портиков, цветущих виноградных лоз, источников вина, масла, молока и воды.

Поэма насыщена традиционными формулами: самая страшная клятва — Стиксом; боги клянутся Ураном и Геей; Эфир — жилище бессмертных; Эос поднимается рано утром; Медея действует «судьбе вопреки»; умоляя, обнимают колени умирающему; мрак застилает глаза; сердце волнуется в груди при раздумье; усталые наслаждаются ночью; и сиянье от панциря достигает Олимпа; число 12 — символично (например, Идмона погребают 12 дней); обязателен каталог героев — участников похода (начало I песни).

В поэме традиционные гомеровские эпитеты (берег седой, быстрые стрелы, море темно-цветное, мужи богоравные, слово разумное, волна жадная, корабль долбленный, ноги быстрые, Эрато — богиня богинь), сравнения (женщины сравниваются с пчелами, взгляд — с искрами огня, борьба — с плотниками, подгоняющими брусья у корабля; любовь разгорается, как огонь от малой головешки; Медея льет слезы, как жена по погибшему мужу; Язон подкашивает землеродных, как крестьянин свою ниву), стершиеся метафоры (печаль охватила сердце, наступить ногою на утеху, вычерпать душу, вложить смелость, колосится племя землеродных, гудит корабль, душа тает) и метонимии (например, сила Геракла вместо Геракла).

5. Эллинистическая специфика. Однако весь этот традиционный материал собран Аполлоном, чтобы подчеркнуть ученость александрийского поэта, знатока древнего эпоса. Поэтому он с удивительной настойчивостью, соревнуясь в эрудиции с Каллимахом, собирает в поэме редчайшие мифы (например, миф об Ахилле, который в Елисейских полях

станет мужем Медеи, IV, 811—815, миф об Эвриноме и Офione — владыках Олимпа до Кроноса, I, 503—506), собирает сведения о редких обычаях и ритуалах (происхождение тимпанов и плясок в честь Кибелы от пляшущих воинов Язона, погребение колхов, происхождение пеана в честь Аполлона), уснащает всю поэму экзотикой географических познаний и метаморфозами, которые стали так популярны в эпоху эллинизма (история Фазтона, ручей из слез нимф, змеи, выросшие из капель крови Горгоны, появление из комка земли острова Каллисты). Редкости, которые были для Гомера предметом наивного любования и доверчивого удивления, стали у Аполлония неизменным атрибутом интеллектуальности поэтического мышления.

Однако самое интересное заключается в том, что весь этот как будто всем давно известный эпический материал пронизан новизной его восприятия, чувством неповторимости и свежести бытовых зарисовок, образов, деталей, психологических нюансов с оттенками тонкой чувствительности, возвышенного стремления вдаль, трагической обреченности и ужаса перед грубостью жизни.

Чего стоят, например, такие изяшно-игривые сцены, как в III песни (6—166): важные и надменные богини Гера и Афина просят Афродиту о помощи, а она, лукаво улыбаясь, расчесывает свои золотые волосы, сидя в кресле, в то время, как супруг ее Гефест с раннего утра трудится у кузнечного горна. Не без иронии рисует Афродита трудности, стоящие на ее пути, так как надо улаживать малыша Эрота, которому она и обещает великолепную игрушку — волчок, с которым когда-то забавлялся младенец Зевс. Сам же Эрот ловко и хитро обыгрывает в кости тоже малыша, плаксу Ганимеда, своего приятеля. В IV песни (930—960), когда nereиды влекут корабль, подпирая его своими белоснежными плечами, Гера в страхе обнимает Афины, а боги с любопытством смотрят с небес. На свадьбе Язона и Медеи нимфы пляшут среди людей (IV, 1173—1199), а ранним утром улыбается берег и тропинки, покрытые росой (1175).

Некоторые детали тончайшим образом подчеркивают внутреннее состояние человека: Медея закрывает лицо, чтобы не видеть убитого брата, Язон жадно пьет после пахоты на поле Ээта. Кирка по золотистым искрам в глазах узнает свою племянницу Медею — внучку Солнца. Медея без слов дает Язону зелье, на Медею и Язона находит между ласками внезапный страх.

Характеры героев с их психологической заостренностью свидетельствуют о рождении индивидуальной неповторимости. В III песни Медея впервые видит Язона. Она пытается идти к сестре с расспросами и только на четвертый раз осмеливается это сделать. Она хитрит с сестрой, наводит разговор на ее детей (а их в пути встречает Язон и с ними приезжает в Колхиду). В речах ее упоение любовью, стыдливость, готовность умереть за Язона и сознание будущего позора. Интересна в IV песни (355—393) сцена, когда аргонавты хотят покинуть Медею, а она в гневе упрекает и проклинает Язона. Он же полон страха и отвечает ей вкрадливо и мягко.

Страсти, которыми томятся люди, не чужды богам: Луна злорадствует, глядя с небес на Медею, что не она одна мучается любовью к

Эндимиону; Гера питает расположение к Фетиде, так как та отвергла любовь Зевса.

Некоторые физиологические подробности усугубляют психологическую характеристику героя. У Медеи болит нижняя часть затылка и стынут ноги, когда она ждет Язона на свиданье. Перед бегством из дома она стонет, хватается за шею, рвет волосы, у нее шумит в ушах. Умиравший Апсирт руками брызгает кровь на пеплос сестры, а Язон, отсекая ему руки, дважды набирает в рот кровь убитого и выплевывает ее, чтобы избежать мести мертвеца.

Трогательно и обязательно со слезами на глазах изображаются прощальные сцены: например, мать и отец расстаются с Язоном, Гипсипила и Медея плачут от жалости к себе. Медея даже целует свое ложе и косяки дверей, отрезая локон на память для своей матери, обливаясь слезами и даже беседуя с остающимся дома локоном. Тягостное расставание аргонавтов с родиной подчеркивается чувствительной картиной проводов, которые устраивают им нимфы и боги, причем среди этой любопытной толпы обитателей чащ и лесов стоит кентавр Хирон с малюткой Ахиллом на руках и показывает его отцу — Пелею, спутнику Язона.

Совершенно нова и чужда древнему эпосу сцена первой встречи Язона и Медеи наедине (III, 948—972), проникнутая неведомым гомеровским героям внутренним томлением, каким-то трагическим единением душ, молчаливым, не нуждающимся в словах пониманием и осознанием будущих катастроф.

6. Стиль и жанр. Поэма Аполлония, на первый взгляд очень неровная сюжетно и композиционно, тем не менее наделена определенными ведущими стилевыми чертами. Если I песнь характеризуется дробностью и распыленностью старых мифологических мотивов и новых бытовых деталей, совмещая это с устойчивостью традиционного эпического языка, то II песнь, при господстве старой мифологии и эпической поэтики, уже лишена такой дробности: отдельные мотивы можно при анализе поэмы сгруппировать в 12 крупных эпизодов (вместо 29 в I песни), которые дополняются учеными экскурсами автора и намеками на психологическую обрисовку героя. В III песни старая мифология отступает на второй план (9 эпизодов наряду с 23 жизненно-реалистичными картинами). В этой песни сконцентрировано все мастерство Аполлония-психолога, ваятеля неповторимой индивидуальности Медеи и Язона. Более того, эта песнь — наиболее выразительный пример поэзии и эстетики эллинизма, для которых характерно совмещение разных стилей с их пестротой (греч. *poicilia*), все еще не выделившихся и не оформившихся в самостоятельные жанры. Здесь наряду с изображением древних ужасов магии и колдовства есть очаровательно-изысканные боги типичного бурлеска, чувствительно-идиллические сцены, безоглядная влюбленность героев будущих любовных романов, иронически-добродушные пассажи (умная ворона, мешающий влюбленным прорицатель Мопс) и продуманная рационалистическая риторика.

Однако вместе с тем III песнь обладает некоей целостностью, каким-то монолитным чувством совершенно нового качества. Поэтому

самая хаотичная и неравномерная IV песнь, где на 52 мифологических эпизода приходится 35 реально-жизненных и где среди нагромождений экзотической географии есть талантливейшие строки (бегство Медеи из дома, убийство Апсирта, заклинание и смерть Талоса), уже не может поколебать уверенность в том, что «Аргонавтика» — новый тип поэмы, ничуть не гомеровской и не героической. Эта поэма — предтеча эллинистических романов, которые тоже изобиловали приключениями и ужасами скитаний. Но если в романе неслыханные испытания и странствия стремительно и неуклонно вели к единению героев и поэтому они были лишены трагического мирозерцания (счастливый конец в романе обязателен), то здесь все события направлены к внутреннему разладу и разъединению Медеи и Язона, как бы внешне крепко ни были они связаны кровью преступлений и самозабвенной любовью Медеи. «Аргонавтика» — не поэма о героических подвигах (и ошибочно подходит к ней с этой меркой), а поэма о трагическом распаде героической души, о ее блуждании в мире больших катастроф и неожиданных перемен, какими чревата была эпоха раннеэллинистических монархий. Внешне эпические атрибуты поэмы не могут поколебать нашей уверенности в том, что это конец героического эпоса и начало трудного пути одинокого и находящегося в разладе с самим собой героя.

XXII. РИТОРИКА И УЧЕНИЕ О СТИЛЕ

Эллинизм создал риторику, которая легла в основу не только многих сотен речей, этих крупнейших произведений художественного творчества, но и множества риторических трактатов, разрабатывавших настоящую античную эстетику и подлинную античную теорию стилей. Это необозримое множество риторических трактатов до сих пор не систематизировано и не осознано — до того вся эта риторика разнообразна, изощрена и глубока.

Родоначальниками риторики были еще классические софисты V в. до н. э., столь высоко ценившие слово и силу его убеждения. К риторике серьезно и глубоко относился Платон, являясь, однако, и в этом вопросе антиподом софистов. Известно также, что риторика как наука, неотделимая от логики и диалектики, да еще завершенная особой динамической выразительностью и подходом к действительности возможного и вероятного, коренится у Аристотеля. Один из его продолжателей, перипатетик Феофраст (IV—III вв. до н. э.) дал знаменитое учение о выборе слов и словосочетаний, тем самым наметив ряд важных стилистическо-эстетических проблем. Наконец, известны заслуги теоретиков стоической грамматики и логики.

Эллинистическая риторика в согласии с духом времени была погружена в анализ огромного числа стилистических явлений в языке. Ей приходилось иной раз отрываться от всякой живой и ораторской практики, занимаясь чисто теоретическими и очень часто формалистическими изысканиями. Она подвергла детальному изучению так называемое сочетание слов (Дионисий Галикарнасский, I в. до н. э.), дающее

в результате периодичность и ритмичность речи. Та же эллинистическая риторика, исходя из учения о качествах речи, блестяще развила теорию стилей (Деметрий, 1 в. н. э.).

В это же время создается учение о возвышенном, одно из характерных для поздней античности (трактат т. н. Псевдо-Лонгина).

Если на первых порах в этих эллинистических трактатах мы находим чрезмерное увлечение чистым риторизмом, гипертрофией изысканно-субъективных приемов, а значит, и соответствующую оценку стиля речи, то на сочинениях Цицерона (с. 296) хорошо ощущается, как проблемы стиля получают напряженно-жизненный характер, не укладываясь в рамки общепринятых разделений и определений в духе «азианства» и «аттицизма».

Недаром риторика Цицерона станет образцом для изучающих эстетику слова в эпоху Возрождения.

1. **Дионисий Галикарнасский.** Дионисий (ок. 55 — ок. 8 г. до н. э.) родом из малоазийского города Галикарнасса — один из выдающихся риторов, современник Цицерона, прожил большую часть своей жизни в Риме (с 30 г. по 8 г. до н. э.).

Преподавая ораторское искусство, он изучил латинский язык и на основании тщательных разысканий написал большой труд «Римские древности».

Однако, как бы сам Дионисий высоко ни ценил свой труд по истории, в сущности своей он был ритором, обладавшим, может быть, не столько оригинальностью творческих открытий, сколько основательной начитанностью, тонкой интуицией в понимании художественной речи и ее стилей, ясностью изложения, меткостью и изяществом характеристик и формулировок.

Он не претендовал на философское обоснование риторики, как это было присуще Аристотелю, его последователям, перипатетикам и стоикам, но это ничуть не умаляло значимости Дионисия в то время, когда хорошее и умное освоение великих теорий прошлого с точки зрения эллинистическо-римского практицизма ценилось не менее оригинальности мысли.

В сочинении Дионисия «О соединении слов» сказалась старинная исторически сложившаяся традиция единства слова и музыкального сопровождения, столь характерная для греческой поэзии.

Сочетание слов невозможно понять без учета музыкальности речи.

Именно музыкальность с ее мелодикой, ритмом, сменой разнообразных моментов и согласованностью изображаемого с его образцом лежит в основе науки соединения слов.

Известное в риторике размещение элементов речи создают так называемые **колонны** (члены), в свою очередь составляющие **п е р и о д ы**.

От правильного сочетания слов зависит убедительность речи, хотя само сочетание и не являлось предметом столь оживленного обсуждения у философов и даже политиков, как проблема выбора слов. Дионисий привлекает для подтверждения своей мысли, как это было принято

издавна, еще со времени Сократа и Платона, аналогию с обычными ремеслами — с плотницким, слесарным, с вышиванием, где тоже особенно важен выбор материала. Но сочетание слов у Дионисия по своей силе и своим возможностям не уступает выбору (§§ 7—10).

Сочетание является причиной создания речи поэтической и прозаической, так как все дело заключается не только в выборе словесной материи, но в определенном чередовании и распределении компонентов. Красота слова для Дионисия важна в том случае, если она оформляет хорошую мысль, которая, в свою очередь, бесполезна вне красоты построения и благозвучия (§ 11). План содержания и план выражения, таким образом, представляют у Дионисия нечто единое, без того преувеличения чисто внешних элементов речи, которым часто страдали александрийцы.

Сочетание слов должно быть красивым по своей природе, а не благодаря технической изощренности, т. е. прекрасное соединение должно соответствовать своему предназначению (§ 39) и быть вполне целесообразным, как это и необходимо для классической эстетики.

Прекрасное у Дионисия выступает не в изолированно-абстрактном виде, но ему сопутствует приятное.

Прекрасное и приятное в слове имеет определенную аналогию в других видах искусства — в скульптуре, живописи и резьбе, и этому учит художника сама «действительность» (§ 52).

Скорее всего здесь Дионисием подчеркивается значительность и осязаемая, как бы физическая весомость красоты и приятности. Первая — нечто крупное, широкое, объемное и торжественное, вторая — миниатюрное, но вместе с тем милое благодаря свежему цветению и сладости. В этих характеристиках есть нечто художественное, поскольку они начисто лишены философско-логической мотивации.

Красота и приятность создается, по Дионисию, с помощью ряда непрременных элементов, которые тоже являются важными принципами греческой классики, столь импонировавшей римскому классицизму I в. до н. э. Необходимость мелодии и ритма, создающих красоту и приятность, доказывается опытным путем, посредством чувства или ощущения (§ 56).

Дионисий очень выразительно подчеркивает в красоте построения благородство мелодии, величавость ритма и роскошь разнообразия в их соответствии. В классическую строгость ритора вплетается небезосновательно эта роскошь разнообразия, близкая вообще духу эллинистического художественного творчества и выраженная там в качестве излюбленной александрийцами «пестроты» (*poicilia*).

Недаром Дионисий сам упоминает это разнообразие перемен, благодаря которому красота продолжает оставаться вечно новой.

Идеи Дионисия, как видим, носят явный отпечаток эллинистической рецепции классики. Его субъективно-сенсуалистский подход к художественной форме аналогичен его эмпирическому опытному подходу, учитывающему соответствие определенной ситуации или момента действительности этосу, т. е. нраву человека, который, в свою очередь, влияет на человеческие страсти и создает тот или иной способ убежде-

ния, а значит, тот или иной тип речи. Дионисий, таким образом, использует классическое учение о страстях, этосе и формах убеждения, которое было блестяще разработано Аристотелем в «Риторике» (II, 1—17).

Дионисий с большой убежденностью утверждает также знаменитое аристотелевское учение о трех стилях, одно из основных в эллинистическо-римском эстетическом сознании, и в дальнейшей своей трансформации усвоенное Новой Европой эпохи классицизма. Примечательно, что Дионисий употребляет здесь термин «характер» (*charactēr*), передаваемый на новые языки как стиль. Уже в самом греческом слове «характер» выделяется нечто неповторимое, как бы означенное глубокой бороздой, чертой или царапиной (ср. греч. *charassō* — «царапаю», «провожу черту»). В разных видах речи, следовательно, есть присущая только им одна черта, создающая то, что мы называем стилем. У Дионисия это строгий стиль, изящный и средний.

Обратим внимание на то, что строгий стиль буквально означает «острый», «едкий» и совершенно естественно он «суров», т. е. буквально «шероховатый», «шершавый», содержащий в себе нечто «большое», «широкое», «длинное», «пышное», «грозное», «свободное» и значительное. Именно так, считает Дионисий, писали Эмпедокл, Пиндар, Эсхил, Фукидид.

«Изящному стилю» — «гладкому», «полированному», «выпуклому» — присуща «цветущая свежесть» или «цветистая пестрота», «гладкость», «мягкость». Он-то и создает «поэтическую» и «мелическую» предельность Гесиода, Сафо, Еврипида, Исократ. Средний стиль — «общедоступный», «родной» каждому, «простой», предназначенный для «общего блага», это — стиль Гомера, Геродота, Софокла, Демокрита, Демосфена, Платона, Аристотеля.

Меткость подобных характеристик у Дионисия удивительная. Каждое слово, определяющее стиль, чрезвычайно емкое и, как мы видим, прямо физически ощутимо передает основную тенденцию в художественном своеобразии упомянутых авторов. Действительно, Эсхил архаичен, грозен и зрел, а Сафо цветет свежестью и девической мягкостью, в то время как Гомер всем родной, доступный и, уж конечно, предназначен для общего блага.

Характеристика стилей, данная Дионисием, поистине блестяща как образец античного, а точнее, эллинистическо-римского чувства формы.

С этих же позиций Дионисий блестяще выражает художественную значимость звуковых свойств языка (§ 66, ср. 79—82, 96), имея перед собой, очевидно, один из первых образцов подобного рода, платоновский диалог «Кратил». Каждый звук для Дионисия значим. Л — самый сладкий, А — самый благозвучный, Р — самый благородный, С — самый безобразный. Одни из звуков ласкают слух, другие раздражают, третьи звучат наподобие рога (М, Н), а иные близки к звериному голосу (С). Перевес гласных создает красоту, преобладание согласных — некрасивость. Здесь Дионисий любопытно объединяет эстетические, этические и физические характеристики звуков, что было примечательно вообще для античных теоретиков музыки и приобрело свойство ус-

тойчивой традиции вплоть до конца античности.

Учение Дионисия о «достоинстве и красоте» раскрывается в его теории ритмов, где проводится тот же принцип единства эстетическо-этических и физических характеристик.

Дионисий не боится критически относиться иной раз к авторитетам и тонко критикует стиль Платона, в частности его метафоры, предпочитая слаженную целостность поэтического Геродота раздробленности и разъятости исторического повествования прославленного аналитика Фукидида. Он всегда старается цитировать наиболее полно контекст, и благодаря этой добросовестности мы читаем у него знаменитый гимн Сафо к Афродите (§ 174—179) или пеан о Данае Симонида Кеосского (§ 222—223).

В отличие от александрийских критиков Дионисий лишен узкого филологизма и стремится учесть подлинно эстетические свойства языка, объединяя в своем анализе изучения формы слова с его внутренним содержанием. Даже если бы от Дионисия ничего не дошло, кроме его учения о трех стилях, и тогда он являл бы собою одну из значительнейших фигур в эллинистическо-римской риторике.

2. Деметрий. Сочинение «О стиле» приписывается некоему Деметрию (ок. I в. н. э.), которого отождествляли ошибочно с известным философом-перипатетиком Деметрием Фалерским. Автор хорошо знает третью книгу «Риторики» Аристотеля («О стиле») и сочинение Феофраста «О стиле», сохранившееся только во фрагментах. Но также ясно, что Деметрий, как и Дионисий Галикарнасский, основывается на метрическом строении прозы и ее чисто словесной форме, хотя его интересует форма в более широком смысле вместе с идейным содержанием. Главным в его учении является *теория четырех стилей*, подтверждаемая огромным количеством примеров, что делает изложение Деметрия весьма выпуклым и значительным, несмотря на краткость и скупость формулировок. В этом разделении на четыре стиля Деметрий продолжает позднеантичную традицию, которая не мыслится без четкой классификации форм. Однако здесь же Деметрий и отступает от этой традиции, вводя четыре стиля вместо трех.

Деметрий вводит дифференциацию на простой и сложный стили; различает величественный, или торжественный; изящный, или гладкий, и, наконец, мощный, или сильный, стили. Примечательно также, что



Рис. 21. Актер в роли царя. Деталь фрески из Помпей. I в. до н. э.

Деметрий прекрасно чувствует, что каждый тип речи может перейти в свою противоположность. Так, например, возвышенный тип может стать ходульным, вследствие преувеличения мысли и ее несоответствия с действительностью (§ 114—115).

В этой классификации Деметрий вполне учитывает неполную обособленность стилей и признает, что полная несовместимость существует только между двумя из них, а именно возвышенным и простым. Все же остальные могут объединяться, сочетаться, смешиваться. Деметрий продолжает здесь Дионисия и ощущает эти стили еще более глубоко и судит о них во многих отношениях детальнее и обстоятельнее. Он прекрасно чувствует напевность языка, но делает упор не на смысловую его глубину, а использует внешне-звуковую музыкально-словесную сторону.

3. Псевдо-Лонгин. До нас дошло знаменитое сочинение «О возвышенном», приписывавшееся раньше Кассию Лонгину, филологу и ритору III в. н. э. В настоящее время не может быть никакого сомнения, что это сочинение относится к кругу идей Сенеки, Тацита и Квинтилиана (см. ниже, с. 399) и должно быть датировано приблизительно серединой I в. н. э.

В настоящее время мы можем рассматривать это сочинение только в контексте идей приблизительно Дионисия Галикарнасского и Деметрия, но так, что здесь вполне определенно рисуется и позиция Псевдо-Лонгина. Это — защитник патетизма и энтузиазма против педантизма «аттиков», представителем которого является ритор Цецелий, главная мишень весьма энергичной критики Псевдо-Лонгина. «Возвышенное» у Псевдо-Лонгина нужно понимать исключительно риторически и поэтически, — конечно, в том содержательно-музыкальном смысле, в каком трактуют свои категории Дионисий и Деметрий. Но главная цель Псевдо-Лонгина — раскрыть, показать и проанализировать как раз патетические стороны речи. Что такое возвышенное по Псевдо-Лонгину? В главе I, 3 дается нечто вроде его определения: «Возвышенное является вершиной и высотой словесного выражения». Это — определение вполне в античном духе, т. е. оно не есть логическое определение, а только приблизительная описательная установка.

В этой же I главе проводятся некоторые отграничения. Так, возвышенное не есть выпященное, которое приводит слушателей не к убеждению, но в иступление; «оно, подобно удару грома, ниспровергает все прочие доводы, раскрывая сразу же и перед всеми мощь оратора» (I, 4). Возвышенное не там, где мнимые блага и внешний блеск славы и почести (VII, 1). Наша душа по своей природе «способна чутко откликаться на возвышенное. Под его воздействием она наполняется гордым величием» (VII, 2).

Псевдо-Лонгин далее указывает на искажения возвышенного, что должно нам яснее представить сущность возвышенного: последнее не есть «высокопарность», когда «надуваются сверх меры», и не «ребячливость» (III, 1, 4), возникающая не из вдохновения, но из детской игры и забавы. Автор приводит интересные примеры такой высокопарности из Эхила и других писателей. Сюда же относится «парентирс», неестественный восторг, когда «упиваются пафосом» без нужды или не

вовремя (III, 5). Отличается возвышенное и от холодного или напыщенного, примеры чего автор находит даже у Ксенофонта и Платона (IV гл.). Все эти искаженные стили есть результат неумеренной «погони за новизной» (V гл.).

Наконец, в первой части трактата автор затрагивает еще вопрос о возможности применения технических приемов в области возвышенного стиля (II гл.). Он утверждает, что неправильно основываться только на природном даровании и избегать изучения правил. Хотя в возвышенном больше всего сказывается сама природа, тем не менее наука здесь принесет огромную пользу, устанавливая меру, способ употребления и самый метод возвышенного стиля. Если Демосфен величайшим благом людей считает счастье, а вторым — и не меньшим — благоразумие, то в отношении слова роль первого играет природа, а роль второго — искусство и технические методы.

Не без тонкости он анализирует ряд относящихся сюда вопросов. Именно для возвышенного прежде всего требуются возвышенные дух, ум и природа. Подобное возвышенное есть как бы отзвук величия души. Поэтому даже «одна краткая мысль, лишенная всякого словесного украшения», поражает нас своим величием (IX, 2). В качестве примера такого возвышенного без слов Псевдо-Лонгин указывает на безмолвие Аякса у Гомера. Это молчание Псевдо-Лонгин считает «красноречивее и величественнее любых речей». Итак, «низко и неблагородно» не может мыслить истинный оратор. Имеющий «низкие» и «рабские мысли» не может произвести чего-нибудь «поразительного и внушительного» (VIII, 3). Псевдо-Лонгин делает упор главным образом на величественность субъективного состояния художника (IX) и на возвышенность представляемых им предметов (X).

Главы XVI—XXIX посвящены фигурам. Сначала тут общие соображения (XVI—XVII). На одном примере из Демосфена Псевдо-Лонгин хорошо показывает, как употребление фигуры делает речь гораздо более «возвышенной» и внушительной, чем без нее (XVI).

У Псевдо-Лонгина читаем о важности выбора «точных и значительных слов», поскольку «мысль и ее словесное выражение в значительной степени раскрываются во взаимной связи». Выбор этих слов, по словам риторика, «чарует слушателей», с его помощью «расцветают речи во всем своем величии и сияют каким-то особым блеском». «В прекрасных словах, — заключает Псевдо-Лонгин, — раскрывается весь свет и вся краса разума». Употреблять торжественные слова в ничтожных «обстоятельствах» — значит уподобляться человеку, «надевшему огромную трагическую маску на неразумного ребенка» (XXX, 2).

В XXXII гл. Псевдо-Лонгин защищает употребление множества метафор со ссылкой на Демосфена. «Метафоры, — пишет Псевдо-Лонгин, — уместны лишь там, где чувства, разливаясь бурным потоком, подхватывают их и увлекают за собой». Для Псевдо-Лонгина вершиной в умении пользоваться метафорами является Демосфен, бывший непререкаемым авторитетом для всей античной традиции. Псевдо-Лонгин ссылается на авторитет Платона и Аристотеля, дающих совет для смягчения «слишком смелых метафор» с помощью особых выражений («как бы», «словно», «если можно так выразиться»). Автор трактата

полагает, что «надежными» и «верными» защитниками метафор являются «своевременная страстность речи» и ее «благородная возвышенность». В союзе с ним кажутся «совершенно обязательными» даже «самые смелые метафоры» (XXXII, 1, 3—4). Употребление метафор, таким образом, не может ограничиваться некоей раз навсегда установленной нормой. Оно зависит от характера, окраски и стиля речи.

Оказывается, что «убедительности» речи (а убеждение — главная задача оратора) способствует «гармоническое сочетание» слов. Своему ритму подчиняет человека флейта и кифара, но воздействие музыки «искусственно» заменяет «истинное убеждение», для которого необходима «сознательная человеческая деятельность». «Гармония слов» для нашего автора гораздо выше гармонии звуков, так как «в гармонии слов рождается пестрая вереница представлений о словах, мыслях, определенных предметах», т. е., мы бы сказали, о содержательной стороне объективного мира. Взаимодействие оратора и слушателей привлекает этих последних к великой гармонии, которая «чарует», «увлекает», «овладевает нашей волей». Автор трактата «О возвышенном» особенно ценит гармонию слов и звуков, «равнозначную самой мысли». Понимание художественного произведения как некоего живого целостного организма заставляет Псевдо-Лонгина и речь, «претендующую на возвышенность и величественность», уподоблять «живому телу». Так же как члены тела не имеют в отдельности особого значения, но «в совокупности образуют совершенное и законченное целое», так и приемы, применяемые в создании возвышенных речей, объединяются в целое «и связываются узами всеобщей гармонии», приобретая звучание в своей целостности. Даже писатель, лишенный от природы возвышенного или пренебрегавший им, создавал произведения, производящие впечатление «торжественных» и «значительных» исключительно из-за «сочетания и гармонического расположения слов» (XI гл.).

Весь трактат «О возвышенном» заканчивается главой, посвященной вопросу о причинах гибели красноречия. Здесь сначала излагается взгляд некоего философа, который объяснял нашему автору эту гибель причинами политическими. Во времена демократии, во времена свободы развивалось и ораторское искусство, ибо оратор не может существовать без свободы. В эпоху же рабства и раболепия красноречие, естественно, падает (XLIV, 2—5). В противоположность этому Псевдо-Лонгин объясняет упадок красноречия моральными причинами. Люди слишком любят деньги, роскошь, разврат, и потому им не до красивого и сильного слова.

Псевдо-Лонгин с негодованием бичует пороки общества, где судьба и жизнь любого человека зависят от всевозможных подкупов, от планов взаимного тайного истребления. Люди, поглощенные низменными занятиями, не задумываются над тем, «что открывают доступ бессмертию». Они, как «верные рабы», «прислуживают собственной выгоде и готовы ради нее принести в заклад и даже предать свою душу». Автор трактата с горькой иронией предлагает всем «оставаться рабами и отвернуться от свободы». Провозглашение свободы страстей тотчас же возбуждает пожар, «в котором запыляет весь мир» (XLIV, 8—9).

Терминология этой инвективы напоминает пафос, с которым обли-

чали свое общество не только языческие писатели-моралисты эпохи Юлиев-Клавдиев и Флавиев, но и христиане-проповедники первых веков. Этот оттенок нам кажется не совсем случайным в контексте единства идей всего многоликого общества в последние века античности.

Псевдо-Лонгин несколько не уступает предыдущим двум авторам в выразительности и пронизательности своих характеристик и своих примеров. Продумывая примеры, приводимые им на «возвышенный» стиль, в особенности гомеровские, начинаешь как бы заново понимать и самого Гомера. Эти с детства еще знакомые нам места о шестивии Посейдона, о битве богов, о скачущих божественных конях и пр. начинают после чтения Псевдо-Лонгина в зрелом возрасте представлять в совершенно новом виде: постигаешь глубину, выразительность и силу этого подлинно античного «возвышенного» даже там, где раньше оно совсем не замечалось.

XXIII. ПЛУТАРХ

1. Биографические сведения. Плутарх (46 г. н. э. — 127 г. н. э.) родился в маленьком греческом городе Херонее, той самой беотийской Херонее, где когда-то (338 г. до н. э.) греки, сражаясь с македонскими войсками царя Филиппа II, навсегда потеряли свою свободу. Плутарх, происходивший из старинной родовитой семьи, всю жизнь был связан со своим родным городом. Правда, он не раз покидал его, учась в Афинах у философа-платоника Аммония или путешествуя по Малой Азии, Греции, Италии и даже посещая Рим, где он был принят императорами Траяном и Адрианом. Плутарх был вполне лояльным гражданином Римской империи, консуляром и даже одно время прокуратором провинции Ахайи (так именовалась римлянами Греция). Но он всегда оставался греком, с достоинством носившим звание почетного гражданина Афин и жреца Дельфийского святилища. Это был человек, трогательно привязанный к своей семье, к многочисленным друзьям, к традициям своего города. Он славился не только как энциклопедически образованный писатель, философ и ученый, но и как человек честный, скромный, умеренный, трудолюбивый, добрый и снисходительный к людям, сам сознававший свое несовершенство и не требовавший многого от других.

2. Сочинения. Плутарх писал много и в разных жанрах. Свое воззрение на жизнь и место человека в этой жизни он выразил в «Нравственных сочинениях» («Moralia»), пользуясь формой диалога, застольной беседы, диатрибы, декламации, дружеских посланий, писем, увещаний, наставлений, полемических трактатов, философско-религиозных рассуждений, естественно-научных и филологических комментариев. Философское мировоззрение Плутарха также многопланово и отличается явным эклектизмом, характерным для эпохи «греческого Возрождения», или «второй софистики». Несмотря на полемику со стоиками, эпикурейцами и платониками, на склонность к перипатетикам, а также на интерес к космологическо-математическим толкованиям пифагорейцев, к восточной мистике, народной религии и суевериям,

Плутарха можно считать представителем стоического платонизма, подготовившего почву к созданию неоплатонической философии, последней философской школы античного мира.

Однако как ни примечателен Плутарх в качестве философа и моралиста, но свое неповторимое место в античной литературе и в памяти Новой Европы он завоевал «Сравнительными жизнеописаниями» великих греков и римлян. Именно в жанре биографии прослыл он замечательным рассказчиком, умным наблюдателем и эрудитом, блестящим остроумцем и мастером точной характеристики, глашатаем гуманных идей и республиканских свобод.

3. «Сравнительные жизнеописания». Плутарх обратился к жанру биографии, следуя за эллинистическо-римской традицией, которая проявляла живой интерес к личности героя, полководца, императора, государственного мужа, решавшего зачастую судьбы целых народов и прославленного не только высокими подвигами и благородством души, но также великими злодеяниями и безудержностью страстей. Среди предшественников и современников Плутарха были Корнелий Непот, Светоний, Тацит, Аврелий Виктор. Известно, что римский принцепс Октавиан Август сам написал свою автобиографию с перечислением всех своих деяний, военных и политических. Однако предметом пристального внимания историков и писателей были не только монументальные фигуры прошлого и настоящего, но также люди выдающегося ума, философы и ученые, живописцы и ваятели, атлеты и гетеры и даже просто чудачки. Ведь недаром еще ученик Аристотеля Феофраст на исходе IV в. написал небольшую книжечку, где собрал 30 человеческих характеров, как бы положив начало бесконечному разнообразию душевного строя личности.

Плутарх (около 105—115 гг. н. э.) пишет 50 жизнеописаний, 46 из которых — парные биографии греков и римлян, заключающиеся обычно сравнительной характеристикой героев. Примечательно, что для Плутарха в равной мере велики и ценимы деятели Греции и Рима. Сам автор, несмотря на весь свой местный патриотизм, чувствует себя законным гражданином великой Римской империи и участником становления ее величия. Трудно сказать, кому из героев он отдает предпочтение. Может быть, только в греках он подчеркивает больше суровую добродетель, так помогавшую им в дни их былого процветания, а в римлянах мы найдем больше красочности и даже какой-то театральной декоративности. А великолепные Алкивиад, Деметрий Полиоркет и Александр Македонский как бы олицетворяют неумность и мятежность греческого духа, который рвется из полисных уз на мировые просторы.

4. Нравственные идеи «Сравнительных жизнеописаний». Плутарх, принимаясь за жизнеописания великих людей, четко отграничивает задачи биографа от целей историка. Он пишет о том, что характер человека зачастую обнаруживается лучше в ничтожном поступке, шутке и слове, чем в битвах и славных деяниях («Александр», гл. 1), которые рисуют историки. Плутарху важно принять великого человека «в своем доме, как дорогого гостя», узнать, «кто он и что» («Эмилий Павел», гл. 1), т. е. познакомиться с ним в частной жизни. Только тогда, изучив,

как делает художник, признаки, отразившие душу человека, можно составить каждое жизнеописание, предоставив ученым-историкам воспеть великие дела и битвы. Прошлое для Плутарха — зеркало, глядя в которое он пытается изменить к лучшему свою жизнь и устроить ее по примеру доблестных предков: «прекрасное влечет к себе самым действием своим и тотчас вселяет в нас стремление действовать» («Перикл», гл. 2). Хотя «чудеса и трагедии — раздолье для поэтов и мифографов», но «сказочный вымысел» надо подчинить разуму («Тезей», гл. 1), ибо «искусство изначально сопряжено с разумом» («Деметрий», гл. 1), а разум и образование — «единственная твердая основа всех внешних благ» («Гай Марий», гл. 46).

Плутарх предпочитает хранить память о самых лучших и знаменитых людях, отбрасывая дурное и низкое, так как внимание к низким предметам свидетельствует о пренебрежении к добродетели («Перикл», гл. 2). Писатель, как и художник, не должен выделять недостатки в ущерб прекрасному, т. е. Плутарх признает сознательную идеализацию героя, раз уж человеческая природа «не создает характеров безукоризненно прекрасных и добродетельных» («Кимон», гл. 2). По мнению Плутарха, ум и душа человека должны созерцать не только прекрасное, но и полезное, так как это влечет человека к добру. Отсюда проистекает также стремление к соревнованию, желание «подражать» добродетели («Перикл», гл. 1). Большая роль отводится автором «Жизнеописаний» наукам и воспитанию, которые совершенствуют природу человека и «приучают ее к разумной умеренности» («Гай Марий», гл. 1). Однако воспитание требует умения, правдивые, разумные слова без «мягкости и сочувствия» только обостряют боль («Фокион», гл. 2), поэтому и в частной жизни и в государственной надо управлять не насильственно, но «смягчая необходимость разумным убеждением» (там же, гл. 3).

Человек разумный и умеренный не может быть честолюбив и стремиться к славе, так как «чрезмерное честолюбие на государственном поприще просто губительно» («Агид», гл. 2), так же как и «необузданное себялюбие» («Арат», гл. 1). Совершенно в духе эллинистических традиций жизнь человека воспринимается как борьба с судьбой, которая приносит «злую хулу и клеветнические обвинения» достойным людям («Фокион», гл. 1). Что же тогда остается человеку, поставленному в столь тяжкие условия? Остается один путь — к «нравственному совершенству» («Демосфен», гл. 1) и поискам «истинного счастья», которое зависит от «характера и расположения духа», т. е. находится внутри нас самих.

Таким образом, в «Жизнеописаниях» Плутарха перед нами вырисовывается вся нравственная философия автора в действии, воплощенная в живой истории человеческой личности и ее взаимоотношений с миром и судьбой.

5. Особенности жанра и стиля. Посмотрим, какое художественное воплощение нашли этические взгляды Плутарха, каково своеобразие жанра и стиля «Сравнительных жизнеописаний».

Почти все биографии Плутарха строятся приблизительно по одной схеме: повествуется о происхождении героя, его роде, семье, юных

годах, воспитании, его деятельности и смерти. Таким образом, перед нами проходит вся жизнь человека, рисуемая в морально-психологическом аспекте, с выделением некоторых сторон, важных для авторского замысла.

Очень часто моральные размышления предваряют биографию героя и сосредоточиваются в первых главах. Иной раз биография замыкается обстоятельным заключением с обращением к другу («Демосфен», гл. 31), а иной раз конец неожиданно обрывается («Александр», гл. 56), как бы символизируя этим случайную и безвременную гибель блестящей, славной жизни.

Некоторые биографии до предела насыщены занимательными анекдотами и афоризмами.

Стоит только вспомнить остроумные ответы гимнасофистов Александру Македонскому («Александр», гл. 64), предсмертные слова Демосфена (гл. 29), воина Калликрата в битве при Платеях («Не смерть меня печалит, но горько умереть, не переведавшись с врагами», «Аристид», гл. 17) или Красса (гл. 30), а также беседу Брута с призраком перед решающим сражением («Цезарь», гл. 69), слова Цезаря о погибшем Цицероне («Цицерон», гл. 49) или слова о честности полководца, обращенные Аристидом к Фемистоклу («Аристид», 24).

Плутарх стремится выделить наиболее яркие черты в характере не только человека, но даже целого народа. Так, он подчеркивает умение Алкивиада приспособиться к любым обстоятельствам («Алкивиад», гл. 23), благородство юного Деметрия, своей находчивостью спасшего Митридата («Деметрий», гл. 4), страстное соперничество греков после победы при Платеях, когда они были готовы перебить друг друга из-за трофеев, а затем великодушно отдали их гражданам Платей («Аристид», гл. 20); стихийное буйство римской толпы, хоронящей Цезаря («Брут», гл. 20).

Плутарх — мастер психологических деталей, запоминающихся и часто даже символических. Он ценит внутреннюю красоту человека, несчастного, замученного и утратившего всю свою внешнюю прелесть («Антоний», гл. 27 и 28 о Клеопатре). Вся история любви Клеопатры и Антония полна этих удивительно тонких наблюдений (например, гл. 67, 78, 80, 81). А как символично сожжение убитого Помпея на костре из трухлявых лодок или жест Цезаря, взявшего кольцо от гонца с головой Помпея, но отвернувшегося от него («Помпей», гл. 80). Или такие подробности:

Цезарь плывет, не выпуская из рук записные книжки («Цезарь», гл. 49); он сам разжал пальцы, схватившие кинжал, видя, что Брут убивает его («Брут», гл. 17), а Цицерон сам вытягивает шею под удар мечом, и ему, великому писателю, отрубают не только голову, но и руки («Цицерон», гл. 48).

Плутарх — не только острый наблюдатель, он умеет набросать мощными мазками широкое трагическое полотно. Таковы, например, смерть Антония в усыпальнице Клеопатры («Антоний», гл. 76—77), горе царицы (там же, гл. 82—83), ее самоубийство в роскошных одеяниях владычицы Египта (там же, гл. 85) или гибель Цезаря (его убийцы в остервенении стали наносить удары друг другу; «Цезарь»,

гл. 66) и Демосфена, с достоинством принявшего яд («Демосфен», гл. 29).

Плутарх не забывает уверить читателей, что трагические события подготовлены богами, потому так много у него предзнаменований (например, Антоний предполагает о своей гибели, так как бог Дионис со своей свитой покинул его; «Антоний», гл. 75), пророческих гаданий («Цезарь», гл. 63), чудесных знамений («Цезарь», гл. 69 — явление кометы) и действий («Александр», гл. 27: вороны ведут войска греков).

Весь трагизм человеческой жизни рисуется Плутархом как результат превратностей и вместе с тем закономерностей судьбы. Так, Великого Помпея погребают два человека — его старый солдат и раб, отпущенный на свободу («Помпей», гл. 80). Иной раз даже говорится о том, что человека, идущего к гибели, направляет не разум, а демон (там же, гл. 76). Судьба смеется над человеком, и великие гибнут от руки ничтожества (смерть Помпея зависит от евнуха, учителя риторики и наемного солдата; там же, гл. 77), от того, кого они сами когда-то спасали (Цицерона убивает трибун, которого он когда-то защищал; «Цицерон», гл. 48); мертвого Красса парфяне везут в обозе вместе с блудницами и гетерами, и, как бы пародируя триумфальное шествие римского полководца, впереди этого обоза едет обряженный под Красса пленный солдат («Красс», гл. 32); Антоний, похваляясь, выставил голову и руки убитого Цицерона, но римляне увидели в этом злодеянии «образ души Антония» («Цицерон», гл. 49). Вот почему для Плутарха смерть человека, направляемая судьбой, совершенно естественна, как закономерно и возмездие судьбы, воздающей за злое дело («Красс», гл. 33, «Помпей», гл. 80, «Антоний», гл. 81, «Цицерон», гл. 49, «Демосфен», гл. 31, где прямо говорится о мстящей за Демосфена Справедливости).

Плутарху присуще не только умение понять и изобразить жизнь в аспекте героической суровой и мрачной патетики, он умеет придать своим полотнам сияние и блеск роскошной декоративности: например, плавание Клеопатры по Кидну среди упоения любви, изысканности чувств и изобилия счастья («Антоний», гл. 26) или великолепие триумфа римского полководца («Эмилий Павел», гл. 32—34).

Однако Плутарх не только пользуется приемами декоративной живописи. Он понимает (как и многие писатели эллинистическо-римского мира, например Полибий, Лукиан) самую жизнь человека как некое театральное представление, когда по велению Судьбы или Случая разыгрываются кровавые драмы и веселые комедии. Так, он подчеркивает, что убийство Цезаря произошло рядом со статуей Помпея, некогда убитого из-за соперничества с Цезарем («Цезарь», гл. 66). Его Красс гибнет беспомощно и даже почти случайно, по иронии судьбы становясь участником подлинного театрального представления: голову Красса бросают на сцену во время постановки «Вакханок» Еврипида, и она воспринимается всеми как голова растерзанного вакханками царевича Пенфея («Красс», гл. 33). Демосфен у Плутарха видит перед смертью сон, в котором он состязается со своим преследователем Архием в трагической игре. Как многозначительно передает Плутарх подсознательное чувство человека, проигравшего дело жизни: «И хотя

он (Демосфен) играет прекрасно и весь театр на его стороне, из-за бедности и скудости постановки победа достается противнику» («Демосфен», гл. 29). «Судьба и история», по словам автора, переносят действие «с комической сцены на трагическую» («Деметрий», гл. 28), а завершение одной биографии и переход к другой Плутарх сопровождает таким замечанием: «Итак, македонская драма сыграна, пора ставить на сцену римскую» (там же, гл. 53).

Вся эта театральность и грандиозность немислимы у Плутарха без чувства не только греческого, но и римского патриотизма. Замечательны в этом отношении сцены перед битвой с персами при Платеях, когда афиняне подбадривают друг друга («Аристид», гл. 16), когда спартанцы идут бесстрашно в бой, а сам Аристид вынужден напасть на греков — союзников Мардония (там же, гл. 18); величава патетика битвы Помпея и Цезаря при Фарсале («Помпей», гл. 70). Здесь чувствуется страстная привязанность Плутарха к родной Греции, но также и гордость гражданина великой Римской империи.

Таким образом, в «Сравнительных жизнеописаниях» повествование ведет умный и умелый рассказчик, не докучающий читателю моралист, а добрый и снисходительный наставник, который не обременяет своего слушателя глубокой ученостью, а стремится захватить его выразительностью и занимательностью, острым словом, вовремя рассказанным анекдотом, психологическими деталями, красочностью и декоративностью изложения. Стоит прибавить, что стиль Плутарха отличается благородной сдержанностью. Автор не впадает в строгий атикцизм и, как бы ориентируясь на живое разнообразие языковой стихии, вместе с тем не погружается в нее безоглядно. В этом отношении примечателен небольшой набросок Плутарха «Сравнение Аристофана и Менандра», где ясно чувствуется симпатия писателя к стилю Менандра. Слова, обращенные к этому излюбленному эллинистическому комедиографу, можно отнести и к самому Плутарху: «Какую бы страсть, какой бы характер, стиль ни выражал и к каким бы разнообразным лицам ни применялся, он остается всегда единым и сохраняет свою однородность, несмотря на то, что пользуется самыми обычными и ходячими словами, теми словами, что на языке у всех», и стиль этот, будучи однородным, «подходит тем не менее к любому характеру, к любому настроению, к любому возрасту».

6. Плутарх и Новая Европа. Крепкие республиканские привязанности, идеал независимой и свободной личности, твердые и благородные моральные устои обеспечили Плутарху особо почетное место в истории литературы Европы и в ее политических движениях. Плутарха чтит французские борцы с королевской тиранией и русские декабристы. «Жизнеописания» Плутарха были переведены в 1765 г. (С. Глебов) с французского, а в 1810, 1814—1821 гг. с греческого (С. Дестунис). Недаром декабрист И. Д. Якушкин писал, что среди настольных книг его друзей был и Плутарх¹. Польский революционер Лукасинский цитировал Плутарха наизусть, а декабрист Н. Крюков признавал, что чтение жизнеописания Гракхов привело его к мысли определить законом

¹ Якушкин И. Д. Записки. 2-е изд. М., 1905, с. 19.

необходимое количество земельных владений. Основатель Общества соединенных славян подпоручик Борисов 2-й обязан был Плутарху тем, что тот с юных лет возбудил в нем «любовь к вольности и народодержавию»¹.

Так Плутарх, больше всего любивший мирную и скромную жизнь в родной Херонее, вне политической борьбы и страстей, стал с течением веков гражданином мира и глашатаем самых радикальных идей, любимцем и воспитателем революционеров.

XXIV. ЛУКИАН ИЗ САМОСАТЫ

1. **Общий обзор деятельности Лукиана.** Лукиан родился в городе Самосате, т. е. был по происхождению сирийцем. Годы его жизни невозможно установить с точностью, но приблизительно это были 125—180-е годы н. э. Биография его почти неизвестна, а то немногое, что известно, черпается из смутных указаний в его же собственных произведениях. Он не пошел по пути своего отца-ремесленника и своего дяди-скульптора, но стал стремиться к получению гуманитарного образования. Переселившись в Грецию, он прекрасно изучил греческий язык и стал странствующим ритором, читая собственные произведения перед широкой публикой в разных городах империи. Одно время он жил в Афинах и был преподавателем риторики, а в пожилом возрасте занял высокооплачиваемую должность судейского чиновника в Египте, на которую был назначен самим императором.

До нас дошло с именем Лукиана 84 произведения, которые можно условно разделить на три периода (полную точность этой периодизации установить нельзя, ввиду того, что датировка большинства произведений весьма приблизительно, так что распределение трактатов по периодам может быть различным). Из трактатов приведем только главнейшие.

Первый период литературного творчества Лукиана можно назвать *риторическим*. Продолжался он, вероятно, до конца 60-х годов. Скоро, однако, он стал испытывать разочарование в своей риторике (это разочарование, насколько можно судить по его собственному заявлению, он пережил уже в 40-летнем возрасте) и переходит к философским темам, хотя профессиональным философом он не был.

В течение этого второго философского периода своей деятельности — вероятно, вплоть до 80 года — Лукиан занимался множеством разных тем, из которых в первую очередь необходимо отметить его многочисленные сатирические произведения против мифологии, принесшие ему мировую славу, а также ряд трактатов против философов, суеверия и фантастики.

Третий период его деятельности характеризуется частичным возвратом к риторике, интересом к эпикурейской философии и явно выраженными чертами разочарования.

¹ Семевский В. И. Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909, с. 220, 227—228.

Заняв большой пост судейского чиновника, Лукиан не чуждался лести тогдашним властителям, несмотря на то что сам жесточайшим образом разоблачал унижения философов перед богатыми людьми. Недостаток положительных убеждений всегда приводил Лукиана к большой ограниченности его критики, и это особенно стало заметно в последний период творчества. Едва ли, однако, это можно считать виной самого Лукиана.

В лице Лукиана приходила к самоотрицанию вообще вся античность; не только он, но и все рабовладельческое общество, к которому он принадлежал, постепенно лишалось всяких перспектив, поскольку старые идеалы были давно утрачены, а привыкать к новым (а таково было возникшее всего за каких-либо 100 лет до Лукиана христианство) было нелегко, для этого нужно было не только больше времени, но и большой социальный переворот.

2. Первый риторический период. С развитием римского абсолютизма риторика должна была потерять то огромное общественно-политическое значение, которое ей принадлежало в период республики в Греции и в Риме. Тем не менее античная тяга к красивому слову никогда не покидала ни греков, ни римлян. Но в период империи эта риторика отрывалась от жизни, ограничивалась формалистическими упражнениями и преследовала цели исключительно художественные, завлекательные для всех любителей словесности. Начав с риторики, Лукиан и создает длинный ряд речей фиктивного содержания, подобно тому как вообще в те времена в риторических школах писали сочинения на заданную тему ради упражнения в стиле и ради создания декламационного эффекта у читателей и слушателей. Такова, например, речь Лукиана под названием «Лишенный наследства», где доказываются права на наследство для вымышленного лица, потерявшего эти права по семейным обстоятельствам. Такова речь «Тираноубийца», где Лукиан казуистически доказывает, что после убийства сына тирана и после самоубийства по этому поводу самого тирана убийца сына тирана должен считаться убийцей самого тирана.

Часто указывается, что даже и в этот риторический период Лукиан не оставался только ритором, но кое-где уже начинал проявлять себя и как философ, пользующийся диалогической формой. В «Учителе красноречия» (гл. 8) различается высокая риторика и риторика вульгарная, невежественная. В речи «Похвала мухе» находим сатиру на риторические похвальные речи, потому что здесь такой предмет, как муха, восхваляется самым серьезным образом, с приведением цитат из классической литературы, подробно расписываются у мухи голова, глаза, лапки, брюшко, крылья.

3. Переход от софистики к философии. У Лукиана, далее, имеется группа произведений второй половины 50-х годов, которые еще не содержат прямых философских суждений, но которые уже нельзя назвать чисто риторическими, т. е. преследующими только красивую форму изложения. Сюда относятся: а) критически-эстетическая группа «Зевксис», «Гармонид», «Геродот», «О доме» и б) комические диалоги — «Прометей, или Кавказ», «Разговоры богов», «Разговоры гетер», «Морские разговоры».

В «Зевксисе» мы находим описание картин известного живописца Зевксиса. Тут похвала по существу, поскольку ее предметом является на этот раз то, что имеет эстетическую ценность, и притом для самого же Лукиана. В трактате о доме восхваляется какое-то красивое здание; похвала ведется в форме диалога. Диалог был в Греции исконной формой философского рассуждения. Здесь — прямое переходное звено от риторики похвальных речей к философскому диалогу.

В комических диалогах широко развернулся талант Лукиана как сатирика и комика.

«Прометей, или Кавказ» является блестящей защитительной речью Прометея, направленной против Зевса. Как известно, Прометей, по воле Зевса, был прикован к скале на Кавказе. По форме это вполне риторическое произведение, способное еще и теперь производить эффектное впечатление своей аргументацией и композицией. По существу же это произведение весьма далеко от пустой и бессодержательной риторики, поскольку в нем мы находим уже начало глубокой критики мифологических воззрений древних и виртуозное ниспровержение одного из самых значительных мифов классической древности.

Другое произведение Лукиана этой же группы и тоже с мировой известностью — это «Разговоры богов». Здесь находим весьма краткие разговоры богов, в которых они выступают в самом неприглядном обывательском виде, в роли каких-то очень глупых мешан с их ничтожными страстишками, любовными похождениями, всякими низменными потребностями, корыстолюбием и чрезвычайно ограниченным умственным горизонтом. Лукиан не выдумывает никаких новых мифологических ситуаций, но использует только то, что известно из традиции. То, что некогда имело значительный интерес и выражало глубокие чувства греческого народа, после перенесения в бытовую обстановку получало комическую, вполне пародийную направленность. «Разговоры гетер» рисуют пошлый и ограниченный мир мелких любовных приключений, а в «Морских разговорах» опять пародийная мифологическая тематика. Диалог всех этих произведений сведен со своего высокого пьедестала классической литературной формы философских рассуждений.

4. Философский период. Для удобства обзора многочисленных произведений этого периода их можно разбить на несколько групп.

а) Менипповская группа: «Разговоры в царстве мертвых», «Дважды обвиненный», «Зевс трагический», «Зевс уличаемый», «Собрание богов», «Менипп», «Икароменипп», «Сновидение, или Петух», «Тимон», «Харон», «Переправа, или Тиран».

Менипп был весьма популярный философ III в. до н. э., принадлежавший к школе киников; киники требовали полного опрошения, отрицания всякой цивилизации и свободы от всех благ, за которыми обычно гоняются люди. Лукиан, несомненно, в течение некоторого времени сочувствовал этой кинической философии. Так, в «Разговорах в царстве мертвых» изображены умершие, страдающие от потери бо-

гатства, и только Менипп и другие киники остаются здесь веселыми и беззаботными, причем проповедуется простота жизни.

Из этой группы произведений Лукиана особенно острым характером отличается «Зевс трагический», где боги тоже изображены в пошлом и ничтожном виде, а некий эпикуреец забивает своими аргументами стоика с его учением о богах и насаждаемой ими целесообразности мировой истории. «Трагедия» Зевса заключается здесь в том, что в случае победы атеистов боги не будут получать положенных для них жертв и потому должны будут погибнуть. Но победа эпикурейца, оказывается, ничего не значит, так как на земле имеется еще достаточно глупцов, которые продолжают верить в Зевса и прочих богов.

б) С а т и р а н а л ж е ф и л о с о ф о в содержится в произведениях Лукиана: «Корабль, или Желания», «Киник», «Продажа жизнью», «Учитель красноречия» (последние два произведения, возможно, относятся еще к концу риторического периода).

Лукиана интересовало несоответствие жизни философов тем идеалам, которые они проповедовали. В этом отношении находим много примеров в произведении «Пир», где философы разных школ изображены прихлебателями и льстецами у богатых людей, проводящими жизнь в кутежах и похождениях, а также по взаимным ссорам и драках. Некоторые ученые полагали, что в этой критике философов Лукиан оставался приверженцем кинизма с его протестом против излишеств цивилизации и защитой малоимущих слоев населения.

Однако стоит прочитать хотя бы его «Рыбаков» или «Смерть Перегринна», чтобы убедиться, что для Лукиана в конце концов также и киники являются проходимцами, обжорами и морочащими народ шарлатанами.

в) С а т и р а н а с у е в е р и е, л ж е н а у к у и ф а н т а с т и к у содержится в трактатах: «Любитель лжи», «О смерти Перегринна» (после 167 г.), «О жертвах», «О приношениях», «О скорби», «Лукий, или Осел», «Как писать историю» (165 г.). Специально против узколобых риториков и школьных грамматиков — «Лексифан», «Парасит», «Лжеец».

Особенного внимания заслуживает небольшой трактат «О смерти Перегринна». Обычно этот трактат рассматривается как документ из истории раннего христианства, потому что изображенный здесь герой Перегрин одно время состоял в христианской общине, увлекал ее своим учением и поведением и пользовался ее защитой. Это совершенно правильно. Среди ранних христианских общин, несомненно, могли быть такие, которые состояли из легковверных простачков и поддавались всякого рода влияниям, не имевшим ничего общего с доктриной самого христианства. Но о христианах здесь содержится всего несколько фраз: христианская община отлучила от себя Перегринна и тем самым, с точки зрения самого Лукиана, доказала свою полную чуждость этому Перегрину. Несомненно, больше дает сам этот лукиановский образ Перегринна, который еще и теперь способен потрясать воображение читателя.

Пегрегрин начал свою жизнь с распутства и отцеубийства. Одержимый честолюбием, он обходил города в виде какого-то пророка —

чудотворца и проповедника небывалых учений. Он был жаден до денег и страдал обжорством, хотя в то же самое время стремился быть и аскетом, проповедуя самые высокие идеалы. Это также и киник со всеми присущими этим философам чертами, включая крайнее опрошение и вражду к философам. Лукиан пытается изобразить его элементарным шарлатаном, использующим людское суеверие в корыстных целях, главным образом ради умножения своей славы. Издевательство Лукиана над изображенным у него Перегрином весьма злобное, порой весьма тонкое и говорит о ненависти писателя к своему герою. Тем не менее то, что Лукиан фактически рассказал о своем Перегрине, рисуя этого последнего шарлатаном, далеко выходит за пределы обычного жульничества. Перегрин — это самая невероятная смесь порочности, честолюбия и славолюбия, аскетизма, веры во всякого рода сказочные чудеса, в свою божественность или, по крайней мере, особую небесную предназначенность, желанья властвовать над людьми и быть их спасителем, отчаянного авантюризма и безбоязненного отношения к смерти и силы духа. Это смесь невероятного актерства, самопревознесения, но и самоотверженности. В конце концов, чтобы еще больше прославиться, он хочет кончить свою жизнь самосожжением, но как-то не верится постоянным утверждениям Лукиана, что Перегрин делает это только для славы. Незадолго перед самосожжением он вешает о том, что его золотая жизнь должна кончиться золотым венком. Своей смертью он хочет показать, что такое настоящая философия, и хочет научить презирать смерть. В торжественной обстановке устраивается для Перегринна костер. С бледным лицом и в иступленном виде перед костром в присутствии возбужденной толпы он обращается к своим умершим отцу и матери с просьбой его принять, причем его охватывает дрожь, а толпа гудит и кричит, требуя от него то немедленного самосожжения, то прекращения этой казни.

Сожжение происходит ночью при лунном свете, после того как верные ученики Перегринна — киники в торжественной обстановке зажигают срезанные дрова и Перегрин бесстрашно бросается в огонь. Говорят, что потом его видели в белом одеянии с венком священной маслины, радостно гуляющим в храме Зевса в Олимпийском портике. Заметим, что свое самосожжение Перегрин устроил не в каком другом месте и не в какое другое время, как именно на Олимпийских играх.

Эта потрясающая картина индивидуальной и социальной истерии, с большим талантом нарисованная у Лукиана, расценивается самим писателем весьма плоско и рационалистически. Всю эту чудовищную патологию духа Лукиан понимает только как стремление Перегринна к славе. О Лукиане и его религиозном скептицизме Энгельс писал: «Одним из наших лучших источников о первых христианах является Лукиан из Самосаты, этот Вольтер классической древности, который одинаково скептически относился ко всем видам религиозных суеверий и у которого поэтому не было ни религиозно-языческих, ни политических оснований относиться к христианам иначе, чем к любому другому религиозному объединению. Напротив, он их всех осыпает насмешками за их суеверие, — почитателей Юпитера не меньше, чем почитателей

Христа; с его плоско-рационалистической точки зрения и тот и другой вид суеверий одинаково нелепы»¹.

Вышеприведенное суждение Энгельса необходимо объединять также и с лукиановской характеристикой Перегринна. Другие произведения этой группы, особенно «Любитель лжи», «О сирийской богине» и «Лукий, или Осел», талантливейшим образом разоблачая тогдашнее суеверие, тоже далеко выходят за рамки простой идеологической критики. Трактат «Как писать историю» разоблачает другую сторону невежества, а именно антинаучные методы историографии, которые не считаются с фактами и заменяют их риторически-поэтической фантазией, в противоположность здравому подходу к ним писателей периода классики Фукидида и Ксенофонта.

г) К р и т и ч е с к и е э с т е т и ч е с к а я г р у п п а произведений Лукиана этого периода содержит трактаты: «Изображения», «Об изображениях», «О пляске», «Две любви» — и относится больше к истории эстетики или вообще культуры, чем специально к литературе.

д) И з м о р а л и с т и ч е с к о й г р у п п ы произведений того же периода назовем «Гермотим» (165 или 177 г.), «Нигрин» (161 или 178 г.), «Жизнеописание Демонакта» (177—180 гг.). В «Гермотиме» весьма поверхностно критикуются стоики, эпикурейцы, платоники, причем киники тоже не составляют для Лукиана никакого исключения. Зато в «Нигрине» заметно редчайшее у Лукиана уважение к философии, и притом к платоновской философии, проповедником которой как раз изображен здесь Нигрин. Правда, и здесь Лукиана интересовала по преимуществу критическая сторона проповеди Нигрина, громившего тогдашние римские нравы не хуже великих римских сатириков.

5. Поздний период. Третий период деятельности Лукиана характеризуется частичным возвратом к риторике и, несомненно, чертами упадка и творческой слабости.

В этот период все же находим у Лукиана немало и прежних, весьма острых художественных мотивов и приемов. Трактат «Александр, или Лжепророк» с прежней силой разоблачает суеверие, трактат «О состоящих на жалованье» по-прежнему громит философов, ведущих паразитический образ жизни и играющих роль шутов у богатых людей. Но «Правдивая история» относится к жанру, которым Лукиан никогда специально не занимался, а именно к жанру фантастического рассказа. Писатель пишет не просто фантастический рассказ, но карикатуру на тех писателей и географов, которые не стеснялись расписывать местности, не знакомые им и никому другому. Здесь изображается, как автор рассказа со своими спутниками выплывает в Атлантический океан, кого он там встречает, как он попадает на небо (например, на Луну), как он оказывается в утробе кита, а затем попадает на острова блаженных и т. д.

Новостью является частичный возврат Лукиана к риторике. Но риторика эта поражает своей бессодержательностью и мелкотой тематики. Таковы небольшие трактаты «Дионис» и «Геракл», где уже отсутствует прежняя лукиановская острота и сила сатирического

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 469.

изображения. Пустой схоластикой занимается он и в трактате «Об ошибке, совершенной при поклоне». В трех произведениях — «Сатурналии», «Кроносолон», «Переписка с Кроносом» — рисуется образ Кроноса в виде старого и дряблого эпикурейца, который отбросил всякие дела и проводит жизнь в гастрономических удовольствиях. По-видимому, сам Лукиан сознавал свое падение, потому что ему пришлось написать «Оправдательное письмо», где он уже не осуждает, а оправдывает состоящих на жалованье и где защищает даже самого императора, получающего жалованье от своего собственного государства. В трактате «О назвавшем меня Прометеем красноречия» Лукиан высказывает опасение, как бы ему не оказаться Прометеем в духе Гесиода, прикрывающим свой «комический смех» «философической важностью».

6. **Идеология Лукиана.** Лукиан подвергает осмеянию все области тогдашней жизни и мысли. Поэтому всегда был соблазн трактовать Лукиана как беспринципного насмешника, лишая его решительно всяких положительных убеждений и высказываний. Другая крайность заключалась в том, что Лукиану навязывали глубокую философию, принципиальное отношение к социальным вопросам и защиту прав неимущего населения, включая даже рабов. Эти две крайние точки зрения невозможно провести сколько-нибудь последовательно, если всерьез считать-ся с литературным наследием Лукиана.

Писатель сам много содействовал огромной путанице взглядов на него последующих поколений, потому что он не любил системы, слишком увлекался красным словом и бесстрашно высказывал самые противоречивые взгляды.

а) Почему нельзя свести творчество Лукиана только на одно беспринципное зубоскальство? Лукиан в своем «Нигрине» вполне по-ювеналовски критикует порядки, царящие в Римской империи, убийства, доносы, бедность и убожество жизни. Разве такая критика не есть нечто положительное? Лукиан подвергает беспощадному осмеянию все суеверия своего времени, а этих суеверий в тот век было бесконечное множество. Далее, все то отрицательное в жизни тогдашних философов, что действительно имело место и на что с таким талантом обрушивался Лукиан, разве не свидетельствует о том, что он не только для красного словца, но и вполне искренне бичевал подобных философов и глубоко понимал их паразитическую сущность? Едва ли можно сомневаться также и в его полной искренности, когда он вообще разносит всякого рода лженауку, фантастику и глупость, прикрываемые ученостью и цивилизацией. Здесь меньше всего беспринципности, так как Лукиан прекрасно знал, против чего он восстает, и вполне отдавал себе отчет в силе своего словесного оружия.

Однако мы сделали бы большую ошибку, если бы стали думать, что в своих положительных убеждениях Лукиан всегда ясен и последователен, всегда имеет в виду самое существенное, никогда не увлекается внешнериторическими и поэтическими приемами, всегда отчетлив и систематичен.

б) Если коснуться социально-политических взглядов Лукиана, то первое, что бросается в глаза, — это, конечно, безусловное осуждение

богачей и несомненное сочувствие беднякам. Это мы видели уже и выше, например в трактате «Нигрин» (гл. 13 и сл., 22—25).

Однако едва ли у Лукиана это вышло за пределы его эмоций и простого, непосредственного протеста и едва ли дошло до какой-нибудь продуманной концепции. В трактате «Парасит, или О том, что жизнь на чужой счет есть искусство» очень остроумно доказывается мысль, что (гл. 57) «жизнь парасита лучше жизни ораторов и философов». Это — остроумная риторика, не оставляющая никаких сомнений в подлинных взглядах Лукиана. С точки зрения Лукиана, жизнь философа-парасита безусловно заслуживает всяческого порицания, и об этом мы не раз читаем в его произведениях: «К а к п и с а т ь и с т о р и ю» (гл. 39—41) — о продажности историков; «П и р, и л и Л а п и ф ы» (гл. 9—10) — о спорах философов на пиру у богача, чтобы сесть поближе к последнему; «Т и м о н» (гл. 32) — о развращенности богатства и о благоразумии бедности; «О с о с т о я щ и х н а ж а л о в а н ь е» (гл. 3) — о значении лести. Весьма яркое осуждение богачей мы находим в «Мениппе, или Путешествии в подземное царство», где (гл. 20) умершие выносят постановление: телам богачей вечно мучиться в аду, а их душам вселиться на поверхности земли в ослов и быть погоняемыми в течение 250 тысяч лет и в конце концов умереть. Некоторым характером слабой утопии отличается в этом отношении и «Переписка с Кроносом». В первом письме (гл. 20—23) бедняки рисуют свое жалкое состояние; но во втором письме, от Кроноса к беднякам (гл. 26—30) рисуются разные тяжелые моменты в жизни самих богачей, хотя в третьем письме (гл. 31—35) Кронос убеждает богачей смилостивиться и жить с бедняками общей жизнью. Тем не менее в четвертом письме (гл. 36—39) богачи доказывают Кроносу, что беднякам нельзя давать много, потому что они требуют всего; если им дать все, то придется богачам стать бедными, и неравенство все равно останется в силе. Богачи согласны жить общей жизнью с бедняками только на время Сатурналий, т. е. в дни, посвященные празднеству Кроноса. Такое решение проблемы богатства и бедности у Лукиана никак нельзя считать четким и продуманным до конца. Благоденствие бедных только во время Сатурналий не есть решение проблемы, а только слабая утопия.

Суждения Лукиана о рабах еще более запутанны. Несомненно, он сочувствовал беднякам и понимал невыносимое положение рабов. Тем не менее его суждения о рабах отличаются не меньшим сарказмом, чем суждения о богатых и свободных. В трактате «К а к п и с а т ь и с т о р и ю» (гл. 20) Лукиан говорит о «разбогатевшем рабе, получившем наследство от своего господина и не умеющем ни накинуть плащ, ни порядочно есть». В «Тимоне» (гл. 22) говорится о неимоверной развращенности рабов, в «Учителе красноречия» рисуется «дерзость», «невежество» и «бесстыдство» одного раба, отличавшегося противоестественным развратом; в трактате «О состоящих на жалованье» рабы ябедничают (гл. 28) и самый вид раба позорный (гл. 28). Но у Лукиана есть целый трактат «Беглые рабы», который необходимо считать прямым памфлетом против рабов; признавая их тяжелое и невыносимое положение, Лукиан все же рисует их прожорливыми, развратными,

невежественными, бесстыдными, льстивыми, дерзкими и грубыми, неимоверными сквернословиями, лицемерами (особенно гл. 12—14).

Что касается специально политических взглядов, то и тут Лукиан не проявил той подлинной принципиальности, которой можно было бы ожидать от такого глубокого сатирика.

Он не только сторонник императорской власти, но ему принадлежит прямое прославление ее и чиновничьей империи, с оправданием всех почестей, славословия и преклонения, творимых населением императору (гл. 13).

Мало того, среди сочинений Лукиана имеется замечательный трактат о женской красоте, построенный на весьма изысканной и изощренной эстетике. Известно, что этот трактат под названием «Изображения» написан для Пантеи, возлюбленной римского императора Луция Вера.

В итоге необходимо сказать, что Лукиан весьма остро чувствовал неправду современной ему жизни, глубоко переживал несправедливость социального неравенства и своей ниспровергающей сатирой много способствовал искоренению социального зла, но он был ограничен взглядами рабовладельческой империи, а так как не был мыслителем-систематиком, то допускал и всякого рода противоречия в своих взглядах.

в) Разрушительное действие религиозно-мифологических взглядов Лукиана общеизвестно. Маркс говорил: «Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось ещё раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»¹.

Скажем несколько слов об этих воззрениях Лукиана.

Здесь надо различать стародавнюю греческую мифологию и те суеверия, которые были Лукиану современны. Стародавняя греческая мифология уже не играла для него никакой жизненной роли и является, попросту говоря, только художественным и академическим упражнением. Это не есть мифология Аристофана, который действительно боролся с еще живыми мифами и затрачивал на это свой огромный литературный талант. Совсем другое впечатление производят сатиры Лукиана на современное ему суеверие. Он настроен весьма запальчиво, и это для него вовсе не формалистическое упражнение в художественной стилистике. Но Лукиан в современных ему верованиях никак не может различить старого и нового, отстающего и прогрессивного.

В «Перегрине» Лукиана все спутано вместе: и язычество, и христианство, и киническая философия, и комедия, и трагедия. Это свидетельствует о литературном таланте Лукиана, сумевшего увидеть подобную сложность жизни, но это не говорит о четком понимании им религиозно-мифологических явлений его времени.

Лукиан не всегда является комиком и сатириком в религиозно-мифологической области. Его трактат «О сирийской богине» не содержит в себе ничего комического и сатирического, но, наоборот, здесь

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 418.

находим объективное рассмотрение разных преданий и мифов с чисто исторической точки зрения или описания храмов, обрядов и обычаев без малейшего намека на какую-нибудь иронию.

Географ вроде Страбона (I в. до н. э. — I в. н. э.) или путешественник-коллекционер вроде Павсания (II в. н. э.) поступали так же. Ровно никакой сатиры или смеха нет в письме Лукиана «Долговечные», которые он направляет своему другу ради утешения и назидания и в котором перечисляет долговечных мифических героев.

В трактате «Об астрологии» дается спокойное и объективное рассуждение и даже высказывается мысль в защиту астрологии (гл. 29): «Если быстрое движение коня вздымает камешки и соломинки, то как же движение звезд никак не влияет на человека?» В трактате «О пляске» в положительной форме приводятся многочисленные мифы, играющие роль либретто при танцах. В «Гальционе» тоже миф о зимородке далек от всякого шаржа и комизма, не говоря уже о сатире. Правда, последние пять упомянутых трактатов вызывали сомнение в отношении своей подлинности. Но во всяком случае все эти трактаты всегда содержатся в собраниях сочинений Лукиана. Критицизм Лукиана в отношении мифологии не нужно преувеличивать.

г) В области философских воззрений у Лукиана тоже достаточно путаницы.

Сочувствие Лукиана к платоникам в «Нигрине» совсем не относится к учению самого Платона и платоников, а только к их критике разнородных язв римского общества. Вообще Лукиан не различает философской теории и образа жизни самих философов.

Кажется, больше других имеют для него значение киники и эпикурейцы, как это и следовало бы ожидать ввиду их материализма. О киниках имеется у Лукиана несколько положительных намеков. Но киники, отвергая всю цивилизацию целиком, занимали весьма реакционную позицию. Сам Лукиан независимо от этого часто отзывался о них весьма зло. В «Правдивой истории» (гл. 18) Диоген на острове блаженных женится на гулящей женщине Лаисе и ведет весьма легкомысленный образ жизни. Лукиан пишет в «Беглых рабах» (гл. 16):

Хотя они ни малейшего рвения не проявляют в подражании лучшим чертам собачьей природы — бдительности, привязанности к дому и к хозяину, способности помнить добро, — зато собачий лай, прожорливость, ластивое вилянье перед подачкой и прыжки вокруг накрытого стола — все это они усвоили в точности, не пожалев трудов¹ (Б а р а н о в).

В «Продаже жизнью» (гл. 10) киник Диоген, между прочим, говорит:

Надо быть грубым и дерзким и ругать одинаковым образом и царей и частных людей, потому что тогда они будут смотреть на тебя с уважением и считать тебя мужественным. Твой голос пусть будет грубым, как у варвара, а речь незвучной и безыскусственной, как у собаки. Надо иметь сосредоточенное выражение и походку, соответствующую такому лицу, и вообще быть диким и во всем похожим на зверя. Стыд же, чувство приличия и умеренности должны отсутствовать; способность краснеть навсегда сотри со своего лица.

¹ Здесь имеется в виду название школы — «кинники» и греческое слово *суон* (*супnicos*) — собака (собачий).

Это звучит у Лукиана скорее как издевательство над кинизмом, чем как прямая проповедь его идеалов. Саркастически осмеянный у Лукиана Перегрин рассматривается им как киник и умирает в киническом окружении.

Удостаиваются похвал у Лукиана еще эпикурейцы. В «Александре, или Лжепророке» обманщик Александр больше всего боится эпикурейцев, которые (гл. 25) «вскрыли весь его пустой обман и всю театральную постановку». Эпикур объявляется здесь «единственным человеком», «исследовавшим природу вещей» и «знавшим о ней истину», «неприступный Эпикур был его [Александра] злейшим врагом», так как он «все его ухищрения подвергал смеху и вышучиванию». В «Зевсе трагическом» эпикуреец побивает своими аргументами стойка в споре о деятельности богов. Материалисты вообще пользуются симпатией у Лукиана. У Александра (гл. 17):

Все было так хитро устроено, что требовался какой-нибудь Демокрит, или сам Эпикур, или Метродор, или какой-нибудь другой философ, имевший твердый как сталь разум, чтобы не поверить всему этому и сообразить, в чем дело (С е р г е е в с к и й).

В сочинении «О жертвоприношениях» проповедуется материалистическое понимание смерти, при этом выдвигается мнение, что плачущих и скорбящих о смерти должен высмеять Гераклит и оплакать Демокрит (гл. 5). При всем том, однако, это нисколько не помешало Лукиану изобразить в «Пире» (гл. 33, 39, 43) кабацкую драку всех философов между собой, не исключая платоников и эпикурейцев, а в «Гермотиме» даже выставляется нигилистический тезис против всех философов (гл. 6):

Если когда-нибудь в будущем, идя по дороге, я встречу вопреки моему желанию с философом, я буду сворачивать в сторону и сторониться его, как обходят бешеных собак (Б а р а н о в).

Таким образом, идеология Лукиана при всех несомненных прогрессивных тенденциях отличается неопределенностью.

7. Жанры Лукиана. Художественные приемы Лукиана заслуживают не меньшего изучения, чем его идеология.

Перечислим литературные жанры Лукиана, пользуясь по преимуществу уже приведенными материалами:

а) О р а т о р с к а я р е ч ь, фиктивно-судебная («Лишенный наследства») или похвальная («Похвала мухе»), представляющая собой обычный школьный образец тогдашней декламации.

б) К о м и ч е с к и й д и а л о г («Разговоры богов»), переходящий иной раз в мимический диалог («Пир») или даже в сцену или сценку драматического характера («Беглые рабы»).

в) О п и с а н и е («О сирийской богине»).

г) Р а с с у ж д е н и е («Как писать историю»).

д) М е м у а р н ы й р а с с к а з («Жизнь Демонакта»).

е) Ф а н т а с т и ч е с к и й р а с с к а з («Правдивая история»).

ж) Э п и с т о л я р н ы й ж а н р, в котором Лукиан писал весьма часто, особенно в последний период своего творчества («Переписка с Кроносом»).

з) П а р о д и й н о - т р а г е д и й н ы й ж а н р («Трагоподагра»),

«Быстроногий» — две юмористические трагедии, где выступает хор подагриков и основной идеей является борьба с подагрой).

Все эти жанры постоянно у Лукиана переплетались так, что, например, «Как писать историю» является не только рассуждением, но и письмом, «Долговечные» — и описание и письмо, «О жертвоприношениях» — и диалог и рассуждение, «О смерти Перегрин» — описание, рассуждение, диалог и драма и т. д.

8. **Художественный стиль.** Стиль Лукиана исследован мало. Ограничимся здесь только самым общим его анализом.

а) **Комизм** с полным равнодушием к осмеянному предмету («Разговоры богов»). Лукиан поражает здесь своим легким порханием, часто даже легкомыслием, быстротой и неожиданностью суждений, находчивостью и остроумием. Когда комизм у Лукиана перестает быть поверхностным и достигает известной глубины, можно говорить о юморе. Если произвести внимательный литературный анализ, то нетрудно будет найти в этом комизме и юморе Лукиана легко и быстро проскальзывающие методы платоновского диалога, средней и новой комедии и менипповой сатиры.

б) **Острая сатира**, объединяемая с весьма интенсивным стремлением ниспровергнуть или хотя бы снизить и уколоть изображаемое («Зевс трагический»). Эта сатира иной раз достигает у Лукиана степени убийственного сарказма, стремящегося целиком ниспровергнуть изображаемый предмет («О смерти Перегрин»).

в) **Бурлеск**, т. е. стремление представить возвышенное как низменное. Комизм, юмор, сатиру и сарказм надо отличать от бурлеска, потому что он, преподнося возвышенное в низменном виде, все же продолжает считать возвышенное именно возвышенным.

г) **Сложный психологический портрет** с элементами глубокой патологии, доходящей до истерии. Талантливейшие и сложнейшие образцы этого стиля — Александр и Перегрин в сочинениях, носящих их имена. Александр очень красив, любитель косметики, неизмеримо развратен, глубоко образован, шарлатан, мистик и глубокий психолог, умеющий обвораживать людей, истерически чувствующий свою божественную миссию, если не прямо божественность, восторженный, хотя одновременно и фальшивый актер. В том же стиле и еще больше того обрисован Перегрин.

д) **Резко отрицательное изображение жизни** с нигилистической тенденцией («Продажа жизней», «Гермотим»), когда Лукиан не только клеймит позором тогдашние язвы жизни, но еще как бы и похвывается своей полной незаинтересованностью ни в чем положительном.

е) **Общий стиль классической прозы** наблюдается постоянно у Лукиана, который был, по-видимому, знатоком литературы периода классики, так как все его произведения буквально набиты бесчисленными цитатами из всех греческих писателей начиная с Гомера. Элементом классики необходимо считать также и частое наличие у него изображения произведений искусства, т. е. того, чем славился уже Гомер и что в эпоху эллинизма только усилилось («О пляске», «Изображения»).

ж) Пестрота и дешевая забавность стиля, т. е. то, что как раз противоречит художественным методам классики. Лукиан на каждом шагу уснащает свое изложение разными смешными деталями, прибаутками, поговорками, анекдотами (причем часто все это не имеет никакого отношения к делу), стремлением к детализации и всякой мелкой художественности, натуралистической передаче, доходящей иной раз до непристойности. Он часто бывает чересчур болтлив, хвалится своей незаинтересованностью ни в чем, скользит по поверхности, делает двусмысленные намеки. Все это удивительным образом объединяется у него с любовью к классике и образует хаотическую пестроту стиля.

з) Иногда прогрессивная тенденция невольно сквозит в художественном изображении («Нигрин»), и самый факт ниспровержения жизни вызывает у читателя представление о ее возможных положительных формах.

9. **Общее заключение о Лукиане.** Убийственный и ниспровергающий смех Лукиана создал ему мировую славу. В глубине беспощадной сатиры и острейшего сарказма и часто неспособности разобраться в положительных и отрицательных сторонах тогдашнего общества, несомненно, у Лукиана залегает интенсивное страдание по поводу общественных язв и великое стремление, хотя еще бессильное, преобразовать жизнь на началах разума и человечности. В «Нигрине» (гл. 16) читаем:

В Риме все улицы и площади полны тем, что таким людям дороже всего. Здесь можно получить наслаждения через «все ворота» — глазами и ушами, носом и ртом. Наслаждение течет вечным грязным потоком и размывает все улицы, в нем несутся прелюбодеяние, сребролюбие, клятвопреступление и все роды наслаждений; с души, омываемой со всех сторон этими потоками, стираются стыд, добродетель и справедливость, а освобожденное ими место наполняется илом, на котором распускаются пышным цветом многочисленные грубые страсти (М е л и к о в а - Т о л с т а я).

Такие строки свидетельствуют о том, что у Лукиана было глубокое понимание социального зла и стремление, хотя и бессильное, его уничтожить.

XXV. ГРЕЧЕСКИЙ РОМАН

1. **Ранние романы.** В конце II или в начале I в. до н. э. оформился основной жанр греческой прозы — роман¹. Ему предшествовали сборники занимательных рассказов.

Еще во II в. до н. э. особым успехом пользовался сборник рассказов Аристида из Милета, известный под названием «Милетские рассказы», переведенный на латинский язык Сизенной в I в. до н. э. О популярности этого сборника не только в Греции, но и в Риме упоминает Плутарх в биографии Красса. Он передает, что «Милетские рассказы» были действительно найдены в обозе Руствия и дали повод «поносить и

¹ Термином *la conte roman* называлось в средние века повествование с любовным сюжетом, написанное на романском языке, а не на латинском. Впоследствии словосочетание *la conte roman* сократилось и осталось лишь название *roman*, которое по существу является прилагательным, но приобрело затем самостоятельное значение.

осмеивать римлян за то, что они даже воюя не могут воздержаться от подобных деяний и книг» (П л у т а р х. «Марк Красс», гл. 32). На формирование романов оказали влияние и практика ораторского искусства. В процессе обучения в специальных риторических школах необходимо было научиться хорошо рассказывать не только о событиях, связанных с судебной практикой, но и вообще об интересных происшествиях, — для этой цели практиковались специальные риторические упражнения. В одной из риторик I в. до н. э. неизвестного автора, дошедшей до нас под названием «Auctor ad Herennium», излагаются принципы подобных упражнений-рассказов. «Этот род рассказа... должен заключать в себе: веселый тон повествования, несходные характеры, серьезность, легкомыслие, надежду, страх, подозрение, тоску, притворство, сострадание, разнообразие событий, перемену судьбы, нежданное бедствие, внезапную радость, приятный исход событий» (I, 8, 13). У талантливых раторов такие рассказы с вымышленными героями приближались к жанрам художественной повествовательной прозы, недаром они назывались *dramaticon diēgēma* («драматическое повествование»), причем эпитет «драматическое» подчеркивал наличие в таком повествовании конфликта с типичными для драмы перипетиями и узнаванием. Самый термин *роман* появился гораздо позже, уже в средние века. Греки же называли свои романы «повествованиями», «сказками» (*logoi*), а то и просто «книгами» (*bibloi*).

Греческий роман создавался в период упадка античного мира. В нем изображаются не подвиги мифологических героев, а жизнь обычных людей, часто из низов общества, с их радостями и горем.

Роман использовал традиции и технику ранее сложившихся жанров — рассказа, эротической элегии, этнографических описаний — и риторических приемов. Но все же роман — не сплав этих литературных жанров, а качественно новый жанр, появившийся на определенной ступени развития античного мира. Пока мифология была основой греческой литературы, пока не было пристального интереса к жизни отдельного человека, к его психологии, роман не мог создаваться. Лишь идеология, порвавшая с мифологией и поставившая в центре внимания человека, могла способствовать созданию романа.

Создаваясь в условиях упадка античного общества, в условиях усиления религиозных исканий, греческий роман отразил в себе черты своего времени. Его герои чувствуют себя игрушками судьбы или какого-то верховного существа, они большею частью пассивны, они страдают и считают страдания уделом человеческой жизни. Главные герои романа добродетельны, целомудренны, верны в любви, они гуманны в своих отношениях с людьми.

Ранние греческие романы не дошли до нас. От них сохранились лишь небольшие папирусные отрывки, например, отрывки из романа о царевне Хионе, об ассирийском царевиче Нине. Отрывки относятся к концу I в. до н. э. или к самому началу I в. н. э.

До нас целиком дошли следующие романы: «Херей и Каллироя» Харитона (I—II вв. н. э.), «Дафнис и Хлоя» Лонга (II—III вв.), «Эфиопика» Гелиодора (III в.), «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия (II—III вв.), «Эфесские рассказы» Ксенофонта Эфесского (II в.).

В сюжетах большинства античных романов можно наблюдать некоторую общность. Так, все его герои-любовники — необычайные красавцы и красавицы, любовь в их сердцах вспыхивает внезапно, но молодые люди разлучены, то они попадают в руки разбойничьих шаек, то тираны их разлучают, то семейные обстоятельства мешают им устроить свою судьбу. Но в разлуке герои верны своей любви, они терпят страдания, порой даже физические мучения, но не изменяют избранникам своего сердца. В конце концов влюбленные находят друг друга и соединяются в брачном союзе.

В греческих романах изображаются иногда исторические лица; например, в романе Харитона «Херей и Каллироя» одним из героев является сиракузский стратег Гермократ, который во время Пелопоннесской войны одержал в 413 г. блестящую победу над афинским военным флотом. Но в греческих романах нет реалистического изображения исторической обстановки, исторических лиц. Нет в них и верного описания топографии городов, стран. В романах нередко герои попадают на Восток, в Египет, Вавилон, Эфиопию, но мы не найдем изображения природы этих стран, и социальная обстановка государств намечена в самых общих чертах: так, отмечается деспотизм восточных властителей, большая роль жрецов в общественной жизни восточных народов, изображается роскошь жизни властителей Востока.

2. Лонг. «Дафнис и Хлоя». Несколько особняком стоит греческий роман Лонга «Дафнис и Хлоя». Он очень близок к пасторали в стиле Феокрита. Основные его герои — пастух и пастушка. Оба не знают своих родителей, они подкидыши. Дафниса воспитал раб, пастух Ламон, а Хлою — пастух, свободный поселянин, бедняк Дриас. Автор с любовью изображает этих простых людей, которые честны, правдивы, во всем помогают друг другу, трудятся на лоне природы. Дафнис и Хлоя во время сбора винограда помогали и селянам: Дафнис таскал корзины с виноградом, давил виноградные гроздья и вино по бочкам разливал, Хлоя и виноград срезала, и готовила пищу для тех, кто работал в эту страдную пору.

В романе все симпатии автора на стороне людей сельского труда. Он противопоставляет добрых, честных, скромных деревенских тружеников городским богатым бездельникам. В романе изображается, как несколько богатых знатных юношей из города Метимны поехали на своем небольшом судне кататься по морю и причалили к берегу около той деревни, где жили Дафнис и Хлоя. Богатая молодежь развлекалась на лоне природы, а судно их за неимением веревки было привязано за край кормы зеленой тонкой лозой. Козы Дафниса, перепуганные лаем собак, которых привезли с собой молодые горожане, с горных лугов прибежали на песчаный берег моря и, не найдя тут травы, съели зеленую лозу, которой было привязано судно, и волны унесли его в открытое море.

Метимнейцы сочли виновником этого неприятного для них происшествия пастуха Дафниса, как хозяина злосчастных коз. Они избили его и потащили с собой. Но на защиту ни в чем не виновного Дафниса выступили все селяне и отбили юношу у горожан. Метимнейцы с презрением бросали упреки пастухам и селянам в том, что по вине

Дафниса у них погиб корабль, на котором было столько денег, что можно было бы купить все поля этой деревни. В защиту своей невинности Дафнис произносит речь, полную достоинства, речь, которая, несомненно, является выражением симпатий самого автора, его сочувствия бедному сельскому населению.

«Пасу я коз хорошо, — сказал Дафнис, — никогда и никто из соседних крестьян не жаловался, что хоть одна моя коза его сад потравила или ростки винограда попортила. А вот эти — действительно горе-охотники, и собаки у них плохо обучены: всюду носясь бешено, лая яростно, с гор и полей, они, словно волки, к морю всех коз согнали. Говорят, что мои козы лозу сожрали: конечно, ведь на голом песке они не нашли ни травы, ни земляничных кустов, ни тмина. А корабль погубили ветер и море: это бури вина, а не коз моих. Говорят, что были на нем дорогие одежды и деньги. Но кто ж, имея хоть каплю разума, поверит, что корабль с дорогим таким грузом был привязан лозою вместо каната?» (II, 16)¹.

Но городские юноши не вняли словам Дафниса; тогда взбешенные поселяне набросились на них, палками избили и обратили в бегство. Молодые повесы обратились за помощью к своим горожанам, они представили дело так, будто корабль у них селяне отняли и все добро разграбили. Граждане Метимны поверили им, послали войско в деревню, во главе с военачальником. Лонг, явно осуждая богатых граждан, говорит в своем романе:

«Военачальник сделал набег на прибрежные поля митиленцев. И много скота, много зерна и вина он награл, так как только недавно кончился сбор винограда: немало забрал и людей, которые там над всем этим трудились. Воины погнали стада и Хлою с собой увели, подхлестывая, словно козу или овцу, хвостистой» (II, 20).

Несмотря на такие меткие наблюдения, автор романа изображает приукрашенную действительность. Хлою спасает бог Пан, который нагнал страх на войско при помощи разных чудесных явлений: овцы Хлои стали выть по-волчьи, якоря со дна моря не поднимались, весла ломались, раздавался откуда-то страшный звук свирели. Тогда военачальник под воздействием бога Пана отпускает Хлою вместе с ее стадом. Граждане Метимны под влиянием рассказов пленных пастухов и поселян разобрались в случившемся, вернули награбленное добро и заключили с митиленцами союз.

В романе Лонга затронуты и противоречия между рабами и рабовладельцами. Показано бесправное положение рабов и безграничная власть хозяев над ними. Так, приемный отец Дафниса, раб Ламон, на предложение Дриаса, приемного отца Хлои, свободного, но бедного земледельца, соединить узами брака их детей, с горечью говорит: «Но раб я и ни над чем не хозяин; нужно, чтобы мой господин узнал об этом и дал согласие свое. Были у нас из города люди и говорят, что к этому сроку хозяин собирается сам к нам прибыть» (III, 31). Дафнис и его приемный отец старались работать как можно лучше, чтобы угодить хозяину. Дафнис выгонял стадо коз на утренней заре, а домой пригонял поздно вечером. Он выбирал пастбища получше, чтобы козы больше давали молока, он им даже шерсть расчесывал. Отец Дафниса был садовником, и он с рвением работал в хозяйском саду, особенно

¹ Роман цитируется в переводе С. П. Кондратьева.

ухаживал за цветами, любителем которых был его господин. Волновалась перед приходом хозяина и Хлоя. Она не была рабыней, но ее милый Дафнис — раб. «Как-то он встретился с господином? Она беспокоилась также о браке — не напрасно ли они с Дафнисом мечтают о нем?» (IV, 6). Бесправное положение раба Лонг особенно хорошо показал, изображая горе Дафниса и его родителей, когда они увидели, что кто-то ночью потоптал цветник, уничтожил, вырвал прекрасные цветы. Это сделал Лампис, соперник Дафниса, чтобы хозяин разгневался и не дал согласия на брак Дафниса и Хлои. Автор с большим сочувствием изображает ужасное горе бедных рабов. «Рыдали они, боясь гнева хозяина. Да попади сюда и чужой человек, и он бы заплакал с ними вместе» (IV, 8).

Но и этот конфликт благополучно кончается, так как сын хозяина, пожалев рабов, взял вину на себя и сказал приехавшему отцу, что цветник вытопан его конями, сорвавшимися с привязи.

Главные герои романа Дафнис и Хлоя изображены несколько сентиментально; они очень наивны в своих поступках, по-детски простодушны в любовных отношениях, но они и все героини-пастухи и крестьяне нам симпатичны своим трудолюбием, искренностью и любовью к природе, деревенской жизни. Даже найдя своих богатых и знатных родителей, Дафнис и Хлоя не остались в городе, а до старости прожили в деревне среди простых трудолюбивых людей.

Хорош язык романа Лонга; чувствуется рука большого мастера. Фразы короткие, простые; порой это ритмичная проза, а иногда даже и рифмованная. Предложения в романе четко распадаются на отдельные музыкальные словосочетания, сложносочиненные предложения состоят из ряда коротких ритмичных предложений, например:

«Чудесное было именье: зверь в горах, ложа на холмах, стада на лугах, и море, на берег набега, плескалось на мягком песке» (I, 1). Или: «Замерзла вода, деревья поникли, словно надломленные, под снегом скрылась земля, и видна была только возле ключей и ручьев. Уже никто не гнал своих стад на пастбища, никто не показывал носа за дверь, но, разведя огонь, лишь только запоют петухи, одни лен прясть начинали, козью шерсть другие сучили, иные птички силки мастерили» (III, 3).

Эта ритмичная проза хорошо передает настроение героев и окружающую их обстановку.

Недаром Гёте приходил в восторг от романа Лонга: «Все это произведение говорит о высочайшем искусстве и культуре... Надо было написать целую книгу, чтобы полностью оценить по достоинству все преимущества его. Его полезно читать каждый год, чтобы учиться у него и каждый раз заново чувствовать его красоту» (Эккерман, «Разговоры с Гёте», записи от 9 и 20 марта 1831 г.).

3. Гелиодор. «Эфиопика». Наиболее типичным для жанра античного романа является роман Гелиодора «Эфиопика». Сюжет его сложный, с массой побочных сюжетов и героев. Но в общих чертах он все же повторяет обычную схему сюжетов многих античных романов. Герой романа красавец Феаген приехал из Фессалии в Дельфы, где во время торжественной ритуальной процессии он встречает приемную дочь дельфийского жреца Хараклию. С первого взгляда в сердцах юных

людей вспыхивает страстная любовь. Жрец Харикл хотел бы выдать приемную дочку за своего племянника, но девушка и слышать об этом не хочет. Она вместе с Феагеном и мудрым старцем Каласиридом, другом влюбленных, тайно от Харикла отплывает на корабле, но в пути любовники встречают ряд препятствий. Прежде всего они попадают в руки пиратов. Атаман шайки Фиамид, пораженный красотой Хариклии, хочет жениться на ней. Девушка притворяется, что согласна на брак; Феагена же она выдает за своего брата. Пиратам скоро пришлось вступить в бой с их врагами, и Фиамид на время боя прячет Хариклию в подземелье. Когда Фиамид в конце боя понял, что его пиратское войско будет побеждено, он спустился в подземелье и решил убить Хариклию, чтобы она никому не досталась. В темноте подземелья он наталкивается на женщину и, принимая за Хариклию, убивает ее, но это была не Хариклия, а другая пленница, гречанка Фисба. После боя Феаген в свою очередь спускается в подземелье, в темноте наталкивается на труп Фисбы и приходит в ужас, думая, что это труп Хариклии. Юноша безумно рыдает, его вопли услышала Хариклия, находившаяся в глубине подземелья, она бросается к Феагену, и любовники переживают минуты незабываемой радости. После этого Феаген и Хариклия снова разлучены, Феаген попадает в руки египетского военачальника, который отправляет его в дар сатрапу Ороондату в Мемфис. Там в юношу влюбляется царица Арсака. Верная своей любви Хариклия, скитаясь, находит своего милого, терпит из-за него страшные мучения, на которые обрекает ее ревнивая царица. Муж Арсаки, мемфисский царь, узнав о преступной страсти своей жены, приказывает освободить Феагена и Хариклию; они уходят из Мемфиса, но снова попадают в плен, на этот раз к царю Эфиопии Гидаспу, который решил принести молодых людей в жертву богам. Но в самую последнюю минуту выясняется, что Хариклия — дочь Гидаспа.

Роман заканчивается счастливым браком Хариклии и Феагена.

Гелиодор изобразил в «Эфиопике» и Грецию, и восточные страны, но не стремился к верному воспроизведению социальной жизни греков и восточных народов. Все же некоторые черты этой жизни нашли свое отражение в романе: роскошь правящих классов восточных государств, деспотизм его правителей. В романе часто изображаются пиратские шайки, и это не было выдумкой автора; действительно, в первые века н. э. немало бедняков села и люмпен-пролетариев города становились разбойниками, чтобы не погибнуть от голода. Но автора романа «Эфиопика» больше интересует внутренняя жизнь героев. Он раскрывает их глубокое чувство любви и целомудрия, способность переносить ради любви самые тяжелые страдания. Изображение этих страданий во имя любви составляет едва ли не основную часть романа. Автор как бы хочет сказать читателям, что удел человека — страдание, что он существо слабое, что он игрушка в руках слепой судьбы или какого-то неведомого божества. Так, Гелиодор говорит о Феагене и Хариклии:

«Судьба, распорядившаяся ими, теперь предоставила им кратковременный отдых и эфемерную радость, но тотчас же присоединила и горести, привела их, словно добровольных пленников, в руки врагов» (VII, 12, Е г у н о в).

Изображая в своем романе несчастную жизнь Кнемона, одного из спутников Феагена и Хариклии, Гелиодор снова говорит о непрочности человеческого счастья:

«Подшутило над Кнемоном какое-то божество, вообще привыкшее подчас надсмехаться и играть судьбой людей. Оно не позволяло ему без горя вкусить счастья и к тому, что вскоре должно было доставить ему наслаждение, уже примешивало страдание» (V, 4).

Автор, рисуя бедствия героев, часто призывает их безропотно переносить удары судьбы, а не бороться с ней. Такое настроение резко отличает греческих романистов от поэтов эпоса и трагедии.

У Гомера Ахилл, зная, что судьба пошлет ему смерть, если он пойдет сражаться под Троию, все же героически борется вместе со всем ахейским войском. В трагедии Эсхила «Семеро против Фив» Этеокл знает, что если он вступит в поединок с братом, то будет убит, но он все же бросается в бой и говорит: «Как пес хвостом, перед роком не хочу вилять» (691). Греческие же романисты, отражая настроения своего времени, растерянность и пессимизм общества, не зовут к борьбе, а, наоборот, считают, что человек призван страдать и должен покорно переносить эти страдания.

Особенно прямо выражает эту мораль старик Каласирид, изображенный Гелиодором как воплощение добродетели:

«Что это, Хариклия! Отчего ты так много и чрезмерно горюешь, отчего ты так безрассудно поддаешься событиям? Раньше ты всегда с таким благородством и рассудительностью переносила удары судьбы. Прекратишь ли ты это чрезмерное безрассудство? Как ты не понимаешь, что ты — человеческое существо, а следовательно, судьба твоя непостоянна и подвергается жестоким ударам со всех сторон» (VI, 9).

Композиция романа Гелиодора сложная. В ней иногда сюжет раскрывается в ретроспективном порядке: вначале изображаются какие-либо события, герои, и читатель не понимает еще, что тут за герои, каковы их отношения. Это вызывает интерес читателей. Потом, уже через несколько глав, автор дает изображение обстоятельств, поясняющих то, что было изображено гораздо раньше.

Язык романа Гелиодора, как и других романов, включая роман Лонга, риторичен. В нем много цветистых оборотов, риторически-патетических монологов, рифмованных концов предложений.

Вот, например, как Хариклия оплакивает смерть Каласирида: «Руководитель на чужбине, посох в скитании, вождь в пути на родину, родителей узнавание, в несчастьях утешение, трудностей облегчение и разрешение, якорь всего нашего положения — Каласирид погиб» (VII, 14). Риторичен и плач Феагена, когда он склоняется в темном подземелье над трупом, считая, что это труп Хариклии: «Не светятся очи, всех красотою ослеплявшие, очи, которых, я это хорошо знаю, убийца не видел. Увы, как тебя назвать? Невестой? Но жениха ты не знала. Замужнею? Но брака не испытала. Увы, ты безмолвна, и этими пророческими и боговдохновенными устами владеет молчание. О страдание нестерпимое!» (II, 4).

Риторичность стиля свойственна и другим греческим романистам. Так, Ахилл Татий в своем романе «Левкиппа и Клитопонт» на каждом шагу играет контрастами, симметрично построенными фразами, метафорами. Вот песня, которую поет Левкиппа:

«Если бы Зевс пожелал поставить над цветами царя, то роза царствовала бы над ними. Она — земли украшение, краса растений, жемчужина цветов, луча румянец. Эротом веет, Афродиту лелеет, в благовонные лепестки одевается, в трепещущие листья наряжается, листья Зефиру улыбаются» (11, 1, Богаевский).

«В греческом романе, — писал известный литературовед М. Бахтин, — организационное значение идеи испытания выступает с большой четкостью, причем этой идее испытания дается здесь даже судебно-юридическое выражение.

Большинство авантур греческого романа организованы именно как испытания героя и героини, преимущественно как испытания их целомудрия и верности друг другу. Но кроме того, испытывается их благородство, мужество, сила, неустрашимость, режэ — и их ум. Случай рассеивает по пути героев не только опасности, но и всевозможные соблазны, ставит их в самые щекотливые положения, но они всегда выходят из этих положений с честью. В искусном изображении сложнейших положений ярко проявляется изощренная казуистика второй софистики. Поэтому же и испытания носят несколько внешнеформальный судебно-риторический характер.

Но дело не только в организации отдельных авантур. Роман в целом осмысливается именно как испытание героев. Греческое авантурное время, как мы уже знаем, не оставляет следов ни в мире, ни в людях. Никаких сколько-нибудь остающихся внешних и внутренних изменений не происходит в результате всех событий романа. К концу романа восстанавливается исходное нарушенное случаем равновесие. Все возвращается к своему началу: все возвращается на свои места. В итоге всего длинного романа герой женится на своей невесте. И все же люди и вещи через что-то прошли, что их, правда, не изменило, но потому именно их, так сказать, подтвердило, проверило и установило их тождество, их прочность и неизменность. Молот событий ничего не дробит и ничего не кует — он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание. В этом — художественно-идеологический смысл греческого романа»¹.

Греческие романы были очень популярны в Византии, особенно влияние их чувствуется на романах Евматия Макремволита «Исмин и Исминия», Федора Продрома «Роданфа и Досикл», Никиты Евгениана «Дросилла и Харикл».

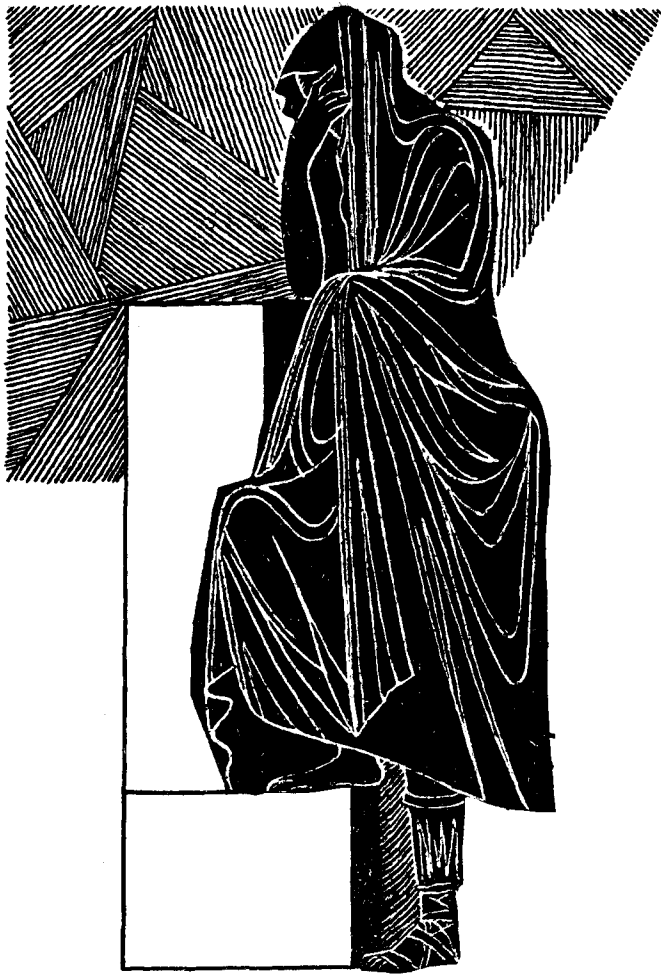
Греческие романы увлекали читателей западноевропейского общества, о чем свидетельствуют многочисленные переводы на новые языки.

На русский язык греческие романы неоднократно переводились в XVIII в., но не с подлинника, а с латинских, французских и немецких переводов. Лишь в XX в. эти романы переведены с греческого текста.

¹ См.: Бахтин М. Время и пространство в романе. — Вопросы литературы, 1974, № 3, с. 152—153.



Ч А С Т Ь В Т О Р А Я



РИМ



I. ВВЕДЕНИЕ

1. Особенности греческой и римской литературы. а) Основной общей особенностью обеих литератур является то, что они вырастают на почве двух первых общественно-экономических формаций человеческой истории и поэтому *весьма близки к земным потребностям* человека и лишены того нематериального, исключительно духовного, или как говорят, спиритуалистического, характера, которым отличается литература средневековья, а в значительной мере также и литература нового времени.

Для обеих античных литератур последней и окончательной реальностью является объективный космос, одушевленный, но обязательно материальный и чувственно воспринимаемый. Энгельс говорит о «первоначальном стихийном материализме»¹ греков, то же самое в значительной мере можно сказать и о римлянах.

Все их демоны, боги являются порождениями земли, и им свойственны любые пороки, слабости и даже злодеяния, что и самым обыкновенным людям. Этот земной характер отличает обе античные литературы, какие бы различия мы в них ни находили.

б) Другой общей их особенностью является то, что они *проходили одинаковые периоды социального развития*. В Риме была своя общинно-родовая формация, создавшая обширную устную словесность. Общинно-родовая формация переходила в рабовладельческую, а рабовладельческая, так же как в Греции, была сначала республиканской, а потом в результате больших завоеваний стала военно-монархической, императорской. И рабовладение было здесь сначала мелким, простым и непосредственным, а потом стало крупным и весьма сложным, для чего понадобился огромный административный аппарат империи.

Но обе эти особенности, общие двум литературам, получают свой конкретный вид только при учете различия той и другой литературы.

2. Три специфические особенности римской литературы. а) Первой отличительной чертой римской литературы в сравнении с греческой

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 20, с. 502.

является то, что это литература гораздо более поздняя и потому гораздо более зрелая. Первые письменные памятники римской литературы относятся к III в. до н. э., в то время как первые письменные памятники греческой литературы засвидетельствованы в VIII в. до н. э.

Следовательно, римская литература выступает на мировой арене по крайней мере на 400—500 лет позже греческой. Рим мог воспользоваться уже готовыми результатами векового развития греческой литературы, усвоить их достаточно быстро и основательно и создавать на этой основе уже свою собственную, более зрелую и развитую литературу. С самого начала развития римской литературы чувствуется сильное греческое влияние.

«*Рабство* — там, где оно является господствующей формой производства, — превращает труд в рабскую деятельность, т. е. в занятие, бесцельное свободных людей. Тем самым закрывается выход из подобного способа производства, между тем как, с другой стороны, для более развитого производства рабство является помехой, устранение которой становится настоятельной необходимостью. Всякое основанное на рабстве производство и всякое основывающееся на нем общество гибнут от этого противоречия. Разрешение его совершается в большинстве случаев путем насильственного порабощения гибнущего общества другим, более сильным (Греция была покорена Македонией, а позже Римом). До тех пор пока эти последние, в свою очередь, имеют своей основой рабский труд, происходит лишь перемещение центра, и весь процесс повторяется на более высокой ступени...»¹.

б) Второй особенностью римской литературы является то, что она возникает и расцветает в тот период истории античности, который для Греции был уже временем упадка. Это был период эллинизма, поэтому и говорят об общем эллинистически-римском периоде литературы и истории.

Эллинизм характеризуется крупным рабовладением, это создавало в области идеологии, с одной стороны, черты универсализма, а с другой — черты крайнего индивидуализма, с очень большой дифференциацией духовных способностей человека. Итак, римская литература есть по преимуществу литература эллинистическая.

в) Из этих особенностей литературы — более позднего ее происхождения и ее эллинистической природы — выступает еще третья особенность.

Римская литература *воспроизводила эллинизм чрезвычайно интенсивно, в крупных и широких масштабах и в гораздо более драматических, горячих и острых формах.* Так, например, комедии Плавта и Теренция, хотя формально и являются подражанием новоаттической комедии, например Менандру, но их натурализм и трезвая оценка жизни, использование окружающего быта и драматизм их содержания являются особенностью именно римской литературы.

Точно так же, например, «Энеида» Вергилия, формально являясь подражанием Гомеру или Аполлонию Родосскому, по существу своему несравнима с ними своим драматизмом и трагизмом, остротой и нер-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 20, с. 643.

возностью, напряженным универсализмом и страстным индивидуализмом. Нигде в античной литературе не было такого трезвого анализа действительности, как в римском натурализме или у римских сатириков, хотя и натурализм и сатира свойственны и греческой литературе; но обе эти особенности римской литературы — натурализм и сатирическое изображение жизни — настолько здесь велики, что натуралистическая сатира вполне может считаться специфически римским литературным жанром.

Наконец, хотя талантливых и глубоких историков в Греции было достаточно, только в Риме могли появиться такие историки, как Тацит, с таким острым и пронизательным анализом исторической эпохи и с таким свободно-демократическим настроением. Колоссальные размеры Римской республики и империи, небывалый размах и драматизм социально-политической жизни Рима, бесчисленные войны, тончайшая организация военного дела, продуманная дипломатия и юриспруденция, т. е. все то, чего требовали огромные размеры Римской республики и империи в сравнении с миниатюрной и разъединенной классической Грецией, — все это наложило неизгладимый отпечаток на римскую литературу и все это явилось ее национальной спецификой.

Особенно интенсивно представлен в римской литературе *эллинистический универсализм*, а также *эллинистический индивидуализм*.

Лукреций создает грандиозные картины возникновения всего мироздания и вообще весь проникнут пафосом универсализма. Но ни у кого, как у Лукреция, не выступает так отчетливо интуиция маленькой человеческой индивидуальности, часто ничтожной и жалостной, которая стонет, плачет и в конце концов гибнет под напором неотвратимых сил природы и общества. Герои «Энеиды» Вергилия — сильные, мощные, отважные герои, но сколько свойственно им всякого рода слабостей, колебаний, неуверенности и боязни за свое существование.

Гораций воодушевлен сознанием необозримых пространных Римской империи, небывалой властью императора, которого боится всякий житель самой отдаленной страны, вообще смелостью и отвагой человека, которому теперь уже не страшны никакие моря и океаны. Мы читаем у Горация (I, 3, 9—24):

Знать из дуба иль меди грудь
Тот имел, что дерзнул первым свой хрупкий челн
Вверить грозным волнам: ему
Страх внушить не могли Африка злой порыв
В дни борьбы с Аквилоном, всход
Льющих ливни Гиад, ярости полный Нот —
Бурных Адрия вод судья:
Хочет — волны взметет, хочет — уложит вновь.
Поступь смерти страшна ль была
Для того, кто без слез чудищ морских видал,
Гребни вздувшихся грозно волн,
Скал ужасных гряды Акрокеравния?
Пользы нет, что премудрый бог
Свет на части рассек, их разобшил водой,
Раз безбожных людей ладьи
Смеют все ж проплывать вод заповедных ширь.

(Г и н ц б у р г.)

Однако тот же Гораций прославился на весь мир своими изящными стихотворениями, в которых он вместо грандиозных войн, мировой политики и общественной деятельности призывает к мирной и дружеской пирушке, к самой обыкновенной и простой, а часто и игривой и кокетливой любви, с той аргументацией, что мы-де все равно скоро все погибнем.

Знает Гораций и того управляющего человеком гения, который вместе с ним рождается, сопровождает каждое мгновение его жизни и (что самое удивительное) вместе с ним и умирает («Послания» Горация, II, 2, 187—189).

Значит, до какой же степени, по Горацию, отдельный человек и мал, и слаб, и ничтожен, что даже его гений так же смертен, как и он.

Трагедии Сенеки удивляют психологизмом, даже физиологизмом характеров и сцен, натурализмом, часто доходящим до изображения неврозов и истерии. Но вот что читаем о мощи человека в трагедии Сенеки «Медея» (429—444):

Теперь уступило нам море и всем
Подчинилось законам: не нужен теперь
Нам Арго — постройка Палладиных рук, —
Погоняемый веслами славных царей:
Пучина доступна любому челну.
Исчезли границы, на новой земле
Построили стены свои города,
Ничего не оставил на прежних местах
Кочующий мир.
Из Аракса холодного индус пьет,
И черпают персы Эльбу и Рейн.
Промчатся года, и через много веков
Океан разрешит оковы вещей
И огромная явится взорам земля,
И новые Тифис откроет моря,
И Фула не будет пределом земли.

(С. Соловьев.)

Даже у Овидия, который прославился изяществом своих образов, а также декламационной певучестью и пластикой своего стиля, мы находим такие монументальные картины, как полет по воздуху Дедала и Икара на своих искусственных крыльях или безумное дерзание Фазтона, который захотел управлять колесницей самого солнца и ценой собственной гибели пролететь все мировое пространство.

Петроний (I в. н. э.) дает небывалое по своей остроте разоблачение морального распада в римском обществе, разоблачение авантюризма, нигилизма и разврата.

Апулей (II в. н. э.) создавал такие сильные и страстные характеры и сцены, которые можно сравнить только с шекспировскими.

Таким образом, римская литература — это в основном расширенный, углубленный или, вообще говоря, интенсифицированный эллинизм, т. е. органическое соединение универсализма и индивидуализма, когда грандиозность, возвышенность, чувство достоинства, риторика и динамика изображения соединились с беспощадной трезвостью оценок, практически деловым и прозаическим подходом к жизни, страстностью

чувств и натурализмом. Все это делало римлян людьми гораздо более трезвыми и деловыми, чем были греки, и все это лишало их литературную практику греческой фантастичности, склонности к философии, углублению в бесконечные проблемы духа. Однако это не было у них каким-то падением античной культуры. Наоборот, фантастическая мифология, углубление в изошренную поэтическую практику и упоение философско-теоретической мыслью — все это было для них уже пройденным этапом, и их оригинальность заключалась именно в постоянном стремлении создавать грандиозные формы в литературе и жизни, для которых эллинизм был только слабым началом.

Кроме того, когда говорят о римском практицизме, то весьма недооценивают римской страстности и римского пафоса строительства жизни. Все это делало римскую литературу не только весьма оригинальной, но и более зрелой.

Последние века античного мира являются глубоким и органическим смешением исконно греческих и исконно римских элементов, где римская духовная культура действовала нисколько не меньше, чем культура греческая.

3. Периодизация римской литературы. Так же как и греческую литературу, римскую литературу необходимо делить на периоды — *доклассический, классический и послеклассический.*

а) *Доклассический* период уходит в глубь веков и характеризуется сначала, как и в Греции, устной народной словесностью, а также началом письменности. До половины III в. до н. э. этот период называется обычно италийским. В течение его Рим, первоначально маленькая городская община, распространил свою власть на всю Италию.

С середины III в. возникает письменная литература. Она развивается в эпоху экспансии Рима в страны Средиземноморья (включительно по первую половину II в.) и начавшихся гражданских войн (вторая половина II в.—80-е годы I в. до н. э.).

б) *Классический* период римской литературы — это время кризиса и конца республики (с 80-х годов до 30 года I в. до н. э.) и эпоха принципата Августа (до 14 года I в. н. э.).

в) Но уже в начале I столетия н. э. вполне отчетливо намечаются черты упадка классического периода. Этот процесс деградации литературы продолжается до падения Западной Римской империи в 476 г. н. э. Это время можно назвать *послеклассическим* периодом римской литературы. Здесь следует различать литературу расцвета империи (I в. н. э.) и литературу кризиса, падения империи (II—V вв. н. э.).

II. АРХАИЧЕСКАЯ ПОРА ДОКЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

1. Фольклор. Фольклорный период отличался в Риме теми же чертами, что и во всех других странах. Здесь, по-видимому, были представлены все обычные жанры устного народного творчества. К сожалению, у нас нет почти никаких материалов, которые бы дошли из этой

древности; и мы вынуждены здесь ограничиваться либо ничтожнейшими и малопонятными цитатами из позднейшей римской литературы, либо даже не цитатами, а только глухими упоминаниями о них.

Здесь, несомненно, была трудовая песня, связанная, например, с прядильным и ткацким делом, со сбором винограда, с лодочной греблей.

В Древнем Риме бытовали также заговоры и заклинания; имеются сведения, далее, о бытовых песнях; свадебных, застольных или погребальных (последние имели в Риме специальное название «нени»), а также о религиозных гимнах, связанных с практикой жизни. К последним надо отнести гимн Арвальских братьев, т. е. особого рода жрецов земледелия и салиев-скаунов, жрецов бога войны Марса.

Особенным распространением пользовались так называемые фесценнины, песни шуточного, пародийного, а иной раз и непристойного характера, которые, по-видимому, обладали большой социальной значимостью, так как ими пользовались не только во время пиров или отдыха от работ, но и для осмеяния и даже во время триумфальных шествий по адресу того самого полководца-победителя, в честь которого и совершалось триумфальное шествие. Имеются все основания думать, что эти фесценнины далеко не всегда обладали невинным характером, но часто доходили до выражения социально-политического протеста.

Как и во всяком фольклоре, здесь мы находим также зачатки народной драмы и даже не только зачатки. Были в ходу так называемые сатуры (слово неясного происхождения), нечто вроде наших импровизированных сенок.

Историк Тит Ливий (VII, 2, 4) сообщает, что в 364 г. до н. э. для умилостивления богов во время эпидемии были приглашены актеры, танцоры из Этрурии, которые создали с помощью римских молодых людей здесь уже нечто вроде настоящего театра, с мимическими плясками под аккомпанемент флейты. Наконец, в области драмы большим распространением пользовались в Риме ателланы, особого рода фарсы, пришедшие из кампанского города Ателлы. Существенной особенностью этого фарса являлась импровизация сюжета и выступление четырех сатирически представленных типов, или масок. Макк (дурак и обжора), Букк (дурак и хвостун), Папп (старик в пародийном изображении) и Доссен (псевдоученый, шарлатан и горбун). Ателлана всегда отличалась деревенским грубым и непристойным характером, часто нападала на общественные порядки и частных лиц и держалась в Риме очень долго. В первой половине I в. до н. э. из народного импровизационного театра сатира превратилась в литературное произведение.

Кроме всей этой художественной словесности, с давних пор была представлена проза, считавшаяся привилегией знати и получившая фиксацию сначала в виде надписей на памятниках и колоннах, а впоследствии составившая целые книги. Эти прозаические произведения отчасти тоже обладали стихотворным размером и потому приближались к поэзии. Можно отметить: книги главных жрецов



Рис. 22. Диоскурид Самосский. Актеры. Мозаика из Помпей. II в. до н. э.

и прочих жрецов, имевшие вначале форму летописи, куда кратко заносились выдающиеся события данного времени (вроде начала и конца войны, затмения солнца и т. д.); юридические памятники, тоже вначале в виде надписей, как например плохо сохранившиеся законы XII таблиц (451—450 гг. до н. э.) — знаменитый памятник первого публичного законодательства; разного рода пророчества и предсказания как о судьбе всего римского народа, так и о частных событиях и лицах; государственные договоры (например, между царем Сервием Туллем и латинцами) и торговые договоры (например, между Римом и Карфагеном V или, вернее, IV в. до н. э.); памятники частного характера (похоронные речи, надписи в домах покойников); стихотворные надписи в связи с триумфами полководцев и надписи надгробные. Все это дошло до нас в разрушенном виде и в ничтожном количестве.

Наконец, древняя римская словесность была богата разнородными пословицами и поговорками.

Более или менее определенные стихотворные размеры пришли в Рим только из Греции. Что же касается чисто римского стихотворного размера, т. е. сатурнского стиха, то ввиду разнообразия его типов установить общий характер этого стиха очень трудно. Нужно предполагать, что он делился на две части и что в каждой части было по три или четыре ударения.

2. **Аппий Клавдий Слепой.** Это был государственный деятель конца IV — начала III в. до н. э., он может считаться первым известным на римском писателем. Он реформировал орфографию, составил сборник поэтических сентенций, был автором юридических трактатов и написал одну военно-политическую речь (против эпирского царя Пирра), которая имела хождение еще в I в. н. э. (произнесение ее относят к 280 г.).

3. **Общая характеристика литературы.** Весь этот период отличается тем, что здесь еще нет никакого греческого влияния, которое в дальнейшем было настолько велико, что литература Рима уже оказывается без него невыносимой.

Начатки письменности в этом периоде отличаются краткостью, деловитостью, отсутствием всякой фантастики.

Но не следует думать, что в римской литературе все определялось греческим влиянием, что сама римская литература не обладала ровно никакой оригинальностью.

Если греческое влияние с известного момента возымело здесь огромное значение, то это только потому, что сам Рим достаточно созрел в социально-политическом отношении.

III. ЗРЕЛАЯ ПОРА ДОКЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА середина III в. — до первой половины II в. до н. э.

1. **Социально-историческая обстановка.** К началу III в. до н. э. Рим представлял собой типичный для античности полис, государство-город. Во второй половине III в. римляне подчинили себе всю среднюю часть Италии, а затем территорию Южной Италии и остров Сицилию. Эта территория называлась Великой Грецией и была богатой греческой колонией.

Экспансия Рима обогащала привилегированную часть его общества. Усилилось влияние денежно-ростовщических групп так называемого сословия всадников. Обогатилась и верхушка непривилегированных — плебса. Она добилась права занимать высшие государственные должности и образовала вместе с патрициями римскую знать — нобилитет.

Победоносные войны доставляли Риму толпы рабов, и рабский труд постепенно вытесняет труд мелких свободных собственников — крестьян и ремесленников.

Завоевание Великой Греции дало возможность римлянам непосредственно соприкоснуться с высокой греческой культурой. Продолжавшаяся торговая и военная экспансия в районе Средиземного моря столкнула Рим прежде всего с торговой аристократической республикой на севере Африки Карфагеном, господином всего Средиземного моря. 1-я Пуническая (карфагенская) война (264—241 гг.) доставила римлянам Сицилию; далее они заняли Корсику, Сардинию и даже часть Иллирии в Греции; 2-я Пуническая война (218—201 гг.) отдала римлянам Испанию и весь карфагенский флот. 3-я Пуническая война (149—146 гг.) привела к сожжению самого Карфагена Сципионом Эмилианом.

Тут же были присоединены к Риму Македония (148 г.) и Греция (146 г.), и таким образом к середине II в. Рим стал владыкой всего Средиземного моря.

Одним из самых важных социальных результатов всех упомянутых выше завоеваний и связанного с этим появления разбогатевшей интеллигенции является эллинизация Рима, в корне преобразовавшая всю духовную жизнь страны и народа. Вместо старых аскетических идеалов бережливости, труда, защиты родины и жизни в пределах небольшой городской общины теперь развивается стремление к роскоши, утонченной культуре и легко добываемым богатствам.

Греки, приходившие в Рим, приносили с собой все плоды своей вековой культуры в суровую и строгую страну завоевателей и политиков. Несомненно, некоторое влияние Греции было в Риме и раньше. Достаточно указать на то, что самый алфавит римский и римские меры и веса были заимствованы из Греции наравне с кое-какими обычаями (вроде возлежания за столом). Однако это влияние, вероятно, было поверхностным и, главное, совершенно не отразилось на литературе.

Другое дело — влияние Греции после 1-й Пунической войны. Один из первых римских писателей, грек Ливий Андроник, в 240 г., т. е. сейчас же после войны, ставит в Риме драму на латинском языке. Эта драма, как и все другие произведения этой эпохи, писалась в подражание греческим образцам, а первые прозаики, будучи римлянами (Фабий Пиктор), даже писали по-гречески.

Особенно прославились своей приверженностью ко всему греческому Сципионы — род, прославленный на войне с Карфагеном. Эта страсть к эллинизму, конечно, не оставалась в Риме и без оппозиции. Особенной суровостью и консерватизмом в этом отношении отличался Марк Порций Катон (Старший), который добился в 173 г. изгнания греческих эпикурейцев Алкея и Филиска, в 161 г. — высылки из Рима греческих философов и риториков и в 155 г. — высылки афинского посольства, члены которого, философы Карнеад, Диоген, Критолай, пропагандировали в Риме свои учения. Все это было бесполезно, да и сам Катон принужден был в конце концов изучить греческий язык и пользоваться для своих сочинений греческими источниками, несмотря на свой староримский закал, ненависть к новшествам, к порче нравов и эллинизму. В эпоху войн, в суровые времена сплошных походов, опасностей, поражений и побед на темных улицах Рима появились греческие боги со своими светлыми, беззаботными лицами, эти небесные любители красоты и искусства, появились изящные греческие музы, «своей беспечнейшей улыбкой просветляя будничные тревоги дня».

2. Первые шаги римской поэзии под влиянием греческой. а) Ливий Андроник (ок. 280—204 гг.), грек из Тарента, прибывший в Рим в 272 г., после взятия его родного города.

Для учебных целей он переложил сатурнийским стихом «Одиссею». После 1-й Пунической войны, в 240 г., Ливий поставил на праздничных играх одну трагедию и одну комедию, переделки с греческого, имевшие огромный успех. Кроме того, сохранились названия его трагедий: «Ахилл», «Аякс-биченосец», «Троянский конь», «Эгисф», «Гермиона», «Андромела», «Даная», «Ино», «Терей». Известно, что в 207 г. Ливий

Андроник сочинил по поручению властей гимн в целях предотвращения одного дурного предзнаменования. Он исполнялся хором девушек в 27 человек.

б) Гней Невий (ок. 270—201 гг.) был свободнорожденным уроженцем Кампании; его поэтическая деятельность протекала в Риме уже после 1-й Пунической войны. Его трагедии были тоже близким воспроизведением греческих подлинников. Сохранились такие заглавия: «Троянский конь», «Даная», «Гесиона», «Выступающий Гектор», «Андромаха», «Ифигения», «Ликург». Невий впервые вводит римскую национальную драму, претекстату (претекста — римский сенаторский костюм с пурпурной каймой). Имеется известие о драмах «Ромул» и «Кластидий» (победа консула Клавдия Марцелла над галлами при Кластидии в 222 г.). Гораздо более Невий был популярен в комедии, в которой он допускал «контаминацию» (объединение и переработку двух греческих пьес в одну) и внесение черт из римской жизни (сохранились названия 33 пьес). Известна, например, «Тарентиночка» с ярким образом гетеры. Будучи либерально настроенным, он пытался подражать древнеаттической комедии и напал на современников, но этот плебейский задор встретил отпор со стороны правительства и привел к изгнанию его из Рима.

Прославилось и его эпическое произведение «Пуническая война», где рассказ шел еще об отбытии Энея из пылающей Трои, посещениях им Дидоны в Африке, о внуке Энея Ромуле — основателе Рима и пр. Изложение, очевидно, было весьма сухое.

в) Квинт Энний (239—169 гг.), уроженец Калабрии, был привезен в 204 г. М. Порцием Катонам в Рим и в дальнейшем получил римское гражданство и небольшой надел.

Трагедии Энния были свободной переделкой греческих образцов, главным образом Еврипида («Александр», «Андромеда», «Эрехфей», «Гекуба», «Ифигения», «Медея» и др.) и отчасти Эсхила. О том, что здесь была талантливая и психологически углубленная трагедия, можно судить по замечательным фрагментам — из «Александра» с пророчеством Кассандры или изображению отчаяния Андромахи («Андромаха-пленница»). Комедия едва ли в полной мере давалась Эннию. Упоминается только два названия. Из области национальной драмы имеется известие о его претекстате «Похитение сабинянок».

Особенно Энний прославился своим эпосом «Анналы» («Летопись»), где изображалась история Рима от начала до современности и притом в дактилических гекзаметрах, не сухо, как у Невия, но с постоянным заимствованием у Гомера образов, разного рода выражений, эпитетов и прочих поэтических приемов. Во вступлении он рисует явившееся ему видение Гомера, передавшего ему, Эннию, свою душу для эпоса, чтобы он был вторым Гомером. Вещий сон Илииды, матери Ромула и Рема, гадание о будущем царе и другие фрагменты «Анналов» Энния свидетельствуют уже о высокой поэтической технике, об умелом использовании греческой поэзии и о чисто римской специфике. До «Энеиды» Вергилия эта «Летопись» действительно была самой популярной поэмой на национально-исторические темы. Эпической поэмой

был еще «С ц и п и о н», написанный в честь Сципиона Африканского, победителя во 2-й Пунической войне. «С а т у р ы» представляли собой оригинальное явление в римской литературе. Это — собрание разного рода занятных рассказов, басен и историй, заимствованных с греческого. Сатирического характера в нашем смысле слова они не имели. Известно популярно-философское стихотворное сочинение «Э п и х а р м» и переводы: «Священной записи» Евгемера, «Гедифагетика» — кулинарного и гастрономического сочинения Архестрата из Гелы (IV в.) и др. Э п и г р а м м ы Энния в элегических дистихах явились тоже новостью в римской литературе.

IV. ПЛАВТ

1. Биография и образ творчества. Тит Макций Плавт — виднейший римский комедиограф. Он родился в Умбрии (середина III в. — 184 г. до н. э.). О его жизни нет достоверных сведений. Авл Геллий, римский писатель II в. н. э., в своем произведении «Аттические ночи» писал, что Плавт сначала работал в театре, потом занялся торговлей, но «потерял на торговле все деньги, скопленные им во время работы в театре, вернулся бедняком в Рим и в поисках средств к существованию нанялся к мукомолу ворочать мельничные жернова». Может быть, эти сведения и не совсем верны, но что Плавт вращался в гуще народных масс, знал их жизнь, чувствуется во всех его комедиях.

Творчество Плавта носит плебейский характер, оно тесно связано с традициями народного италийского театра, с его исконными излюбленными жанрами — ателланой, фесценниннами, мимами. Недаром Гораций в «Посланиях» сравнивал некоторые персонажи Плавта с одной из масок ателланы, с Доссеном.

Возможно, что и само имя Плавта — Макций — было связано с названием одного из гротескных персонажей ателланы — Макк (Massus), роль которого, вероятно, и исполнял комедиограф, играя в низовом италийском театре.

Плавту приписывали около 130 комедий, но в I в. до н. э. известный римский ученый и знаток литературы Варрон выделил из этого количества 21 комедию, считая их подлинно плавтовскими, и эти комедии дошли до нас. Наиболее популярны из них «Клад» (или «Горшок»), «Куркулион» (или «Проделки парасита»), «Менехмы» (или «Близнецы»), «Хвастливый воин», «Псевдол» (или «Раб-обманщик»), «Пленники» и «Амфитрион».

Точно датировать комедии Плавта невозможно, потому что для этого нет данных. Так, например, из указанных выше комедий лишь «Псевдол» (или «Раб-обманщик») имеет точную дату постановки. Из дидакалий (сведения о постановках) известно, что эта комедия была поставлена в 191 г. на Мегалесийских играх, проводимых в связи с посвящением храма Фригийской Матери богов.

Плавт использовал сюжеты новоаттической бытовой комедии Дифила, Демофила, Филемона и Менандра, но не сюжеты Аристофана,

потому что его комедии были слишком политически остры и проблемы, поставленные в них, не были актуальны для Рима III—II вв. до н. э. Сюжеты же бытовой новоаттической комедии Плавта с успехом использовал, усиливая демократическую направленность, элемент грубоватого комизма, буффонады, придавая им специфически римскую окраску.

Действие комедий Плавта разворачивается в греческих городах или на побережье Малой Азии, герои их — греки, но все же зрители чувствовали в этих комедиях бичение римской жизни, созвучность поставленных в них проблем с запросами их жизни. Недаром Н. А. Добролюбов писал, что, несмотря на греческую обстановку, римские «зрители узнают самих себя и свои нравы»¹.

Романизация греческих сюжетов сказывается в том, что Плавт часто вносит в свои комедии черты римского уклада жизни, римской культуры, римского суда, римского самоуправления. Так, он много говорит о преторах, эдилах, а это должностные лица римского управления, а не греческого; о сенате, куриях — это тоже явления государственного строя Рима, а не Греции.

Он изображает патронат и клиентелу — характерные явления социальной жизни Рима, когда он стал превращаться в великую средиземноморскую державу. В комедии «Менехмы» один из Менехмов жалуется на моду богатых римлян окружать себя клиентами:

Преглупый обычай и очень досадный
Завелся у нас: кто чуть-чуть познатнее,
Чуть кто повиднее, имеет обычай
Клиентов себе заводить, и побольше.
Не спросит сперва, кто хорош и кто плох,
Да выгоды ищут скорее, чем честности, в этих
клиентах...
К тяжбам склонны, хищны эти коварные люди.
Обман и ростовщичество —
Нажива для них, вечно в ябедах ум их.

(571—587, А р т ю ш к о в.)

В комедии «Клад» главный ее герой Евклион обвиняет раба-повара в нарушении старого римского закона XII таблиц, запрещавшего носить холодное оружие в публичных местах.

В комедии «Шкатулка» божество помощи говорит, обращаясь к зрителям с такими словами, которые явно отражают обстановку Пунических войн:

Прощайте же
И побеждайте истинною доблестью,
Как до сих пор. Храните всех союзников,
Как старых, так и новых. Государства мощь
Усиливайте мудрым управлением.
Соперников сражайте и со славою
Приобретайте лавры; побежденные
Пуницы понесут пусть наказание (199—204).

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. I, с. 316.

Романизация греческих сюжетов наблюдается и во внесении Плавтом названий римских городов, имен римских богов, в изображении римских национальных обычаев. Но творческая самостоятельность Плавта сказывалась в основном не в этих разбросанных в комедиях чертах римской жизни, а в том, что он брал из греческих комедий сюжеты, созвучные с римской жизнью, и разрешал в них проблемы, актуальные для своего общества. В эпилоге комедии «Вакхиды» говорится, что «этого бы мы на сцене не изображали, если бы не случилось видеть в жизни» (1208—1210).

Плавт большею частью описывает в своих комедиях молодых купцов, часто ведущих торговлю в заморских краях, показывает конфликты детей со своими отцами, мешающими их личной жизни, конфликты со сводниками, из рук которых надо вырвать любимых девушек, с ростовщиками, у которых приходится занимать деньги. В комедиях всюду чувствуется страстная ненависть Плавта к ростовщикам, близкая к той народной ненависти, которая, по словам Маркса, была «особенно сильной в античном мире»¹.

Такой же гнев выражает Плавт и по отношению к сводникам, — он ставит их на одну доску с ростовщиками, менялами. Особенно резко говорит об этом один из любимых героев Плавта, паразит Куркулион, в комедии «Проделки парасита»:

У них [сводников] — один язык, и только,
Чтоб клятвы нарушать свои: чужих вы продаете,
Чужим распоряжаетесь, чужим даете волю.
За вас никто порукою, вы никому порука.
По-моему, среди людей вся сводничья порода
Точь-в-точь что мухи, комары, клопы, и вши, и блохи.
Досада, тягость, зло для всех, а пользы ни малейшей,
Кто честен, тот на площади не станет с вами рядом,
А если стал, его винят, марают, порицают...
Сюда я отношу и вас [ростовщиков, менял], и вы вполне равны им.
Те хоть впотьмах скрываются, а вы на площадь вышли;
Вы мучите процентами, они разворотом губят,
Законов много из-за вас утверждено народом,
А вы все их ломаете: везде найдете щелку.
Закон что кипятком для вас — тогда, когда остынет (485—510).

А раб Псевдол в комедии «Раб-обманщик», помогающий своему молодому хозяину вырвать из рук ненавистного сводника любимую девушку, с гневом восклицает:

Где вы, юноши, во цвете лет и сил, влюбленные
В женщин сводника? Чего бы вместе не собраться вам
И от этой язвы весь наш не освободить народ? (201—204).

Самые яркие образы в комедиях Плавта — это умные, ловкие, необыкновенно энергичные рабы. Они помогают своим молодым хозяевам устроить их личную жизнь. Они неистощимы в остроумии, от них так и пышет весельем, они на каждом шагу сыплют шутками. Вообще в комедиях Плавта царит дух веселья, оптимизма, жажды жизни, желания действовать, расчищать себе дорогу к счастью. Такое настро-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 25, ч. II, с. 146.

ние было выражением общего тона социальной обстановки Рима времени Плавта.

Римская республика в конце III и в начале II в. до н. э. переживала небывалый экономический и политический подъем. Закончилась 2-я Пуническая война, которую историк Тит Ливий назвал «тягчайшим и опаснейшим испытанием в судьбах римского народа». А после сирийской войны (192—188 гг.) Рим стал полным хозяином восточного Средиземноморья. Захват территорий, победоносные войны вызывали сильнейший приток рабов и усиливали римскую торговлю. Это приводило к обогащению аристократии и верхушки плебса. В Риме бурно развивались товарно-денежные отношения, но еще не выступали со всей резкостью те социальные противоречия, которые станут характерными в I в. до н. э. и приведут к ожесточенным гражданским войнам.

Ориентируясь главным образом на плебейские массы, Плавт в своих комедиях ставил вопросы, актуальные для плебса, и разговаривал со своими зрителями на языке, близком ему. Его основные персонажи гротескны, их черты гиперболичны, в комедиях много буффонады, много комических обращений непосредственно к зрителям; язык героев поражает обилием острых шуток, игрой слов, массой просторечных выражений, веселых *qui pro quo*, когда герои не понимают один другого. Все это и придает необычайную живость комедии Плавта, вносит «италийский укус» в противовес «аттической соли» греческих комедий. Недаром римский ученый-филолог Варрон (I в. до н. э.), изучавший комедии Плавта и составивший их классификацию, вполне согласен с мнением старого грамматика Элия Стилона (конец II в.), что «сами музы пользовались бы языком Плавта, если бы захотели говорить по-латыни».

Необычайно характерна и ритмика комедий Плавта. Ведь новоаттическая комедия обычно пользовалась шестистопным ямбом и восьмистопным хореем. У Плавта же часто шестистопный разговорный ямб сменяется семистопным хореем или быстрым восьмистопным анапестом. Обычно эти ритмы исполнялись под аккомпанемент флейты. В особо лирических местах герои комедии Плавта выступают вокально, они исполняют песни — кантики, как их называли по-латыни. Хора в комедиях Плавта, как и в новоаттической комедии, нет.

Всею характером своих комедий, их структурой, тоном, языком театр Плавта тесно связан с традициями римского народного низового театра, детища италийских крестьян и ремесленников.

Комедии Плавта трудно датировать, так как только две из них дошли с точным указанием времени их постановки. Поэтому нет возможности и говорить о динамике творческого пути этого знаменитого римского поэта.

2. Комедия «Хвастливый воин». Одной из самых острых комедий Плавта является комедия «Хвастливый воин». Основной ее герой — Пиргополиник, военачальник, бахвал, который хвастается своими подвигами на поле брани и победами над женскими сердцами, хотя на самом деле он трус в сражениях, а женщинам ненавистен.

Пиргополиник состоит на службе у царя Селевка, но римские зрители в его образе видели сатиру на тех римских военачальников,

которые во время Пунических войн не блистали подвигами, а в мирной обстановке хвастались своими победами. Плавт и имя-то этому герою дал в насмешку: Пиргополиник в переводе на русский язык звучит громко — «победитель городов и башен»; и зритель понимает, что такое имя надо ставить в кавычках, как не соответствующее сущности данного героя.

Хвастовство Пиргополиника поддерживает его паразит Артотрог (Хлебогрыз). Он говорит, что помнит, как Пиргополиник «легионы сдунул дыханием, как ветер листья или же солому с крыш».

Потом он добавляет:

А то еще ты в Индии
Одним ударом руку перебил слону.

Пиргополиник

Как руку?

Артотрог

То есть ляжку, я хотел сказать (26—29).

Диалог продолжается и дальше в этом же духе:

Пиргополиник

Ты помнишь...

Артотрог

Помню. Сотня с половиною
В Киликии, да сто в Скифолатронии,
Полсотни македонцев, тридцать в Сардах — да,
Вот что народу ты убил в единый день.

Пиргополиник

А в сумме что?

Артотрог

Семь тысяч в общей сложности.

Пиргополиник

Должно быть, столько. Счет ведешь ты правильно.

Артотрог

А как ты в Каппадокии? Убил бы враг
Пятьсот одним ударом: жалко, меч был туп!

Пиргополиник

То шваль была, пехота! А! Пускай живут!

Артотрог

А впрочем, что я! Весь про это знает мир!
Пиргополиник! В мире ты единственный
И доблестью, и дивной красотой своей,
И в подвигах тебе не сыщешь равного!
Тебя все любят женщины — и правильно,
Ты так красив!.. (42—60).

На самом-то деле этот хвастун, горе-войка не свершил никаких бранных подвигов, не победил ни одного женского сердца. Раб Палестрион так и говорит о нем:

Мой господин...

Хвастливый воин, скверный и бессовестный.

Обмана и разврата преисполненный.

Поверь ему — за ним так и гоняются

По доброй воле женщины, на деле ж он

Для всех, куда ни сунется, посмешище (89—93).

Пиргополиник через сводню обманом увез к себе в Эфес афинскую девушку Филокомасию, сделал ее своей любовницей. Филокомасия любила юношу Плевсикла, но его не было в то время, когда Пиргополиник насильно взял девушку к себе на корабль. Верный раб этого юноши Палестрион поспешил поехать к своему господину, чтобы сообщить о похищении Филокомасии, но корабль, на котором он ехал, захватили разбойники, и бедный раб попал в плен, а потом был одним из разбойников подарен Пиргополинику. Тот привел его в свой дом, где Палестрион и встретил Филокомасию. Та подала ему знак, чтобы он молчал, а потом уже, оставшись с ним наедине, «наплакалась бедняжка на судьбу свою»:

В Афины убежать хочу, отсюда прочь, —

...Того люблю я, прежнего

Афинского любовника, а воин мне

Противен, ненавистен, как никто другой (127—129).

Палестрион сумел все же известить своего молодого хозяина о том, в какую беду попала его любимая девушка. Юноша тайно приехал в Эфес и поселился в доме, соседнем с домом Пиргополиника, у старика Периплектомена, друга его отца. Хитрый Палестрион пробил стену в той комнате, где жила Филокомасия, устроил тайный ход и дал возможность влюбленным встречаться. Раб Скеледр, который был приставлен, чтобы охранять Филокомасию, заметил, как она встречается и целуется с каким-то юношей в соседнем доме, но его убедили в том, что это сестра Филокомасии Дикея, очень похожая на нее, которая поселилась в соседнем доме вместе со своим возлюбленным.

Периплектомен, у которого поселился Плевсикл, возлюбленный Филокомасии, подан Плавтом как положительный герой. Он умен, обходителен, энергичен, добр и готов всегда помочь людям, попавшим в беду, и несмотря на то что ему пошел уже шестой десяток, он еще полон жажды жизни, готов снова жениться, только бы найти жену хорошую, не сварливую и не мотовку. Умный раб Палестрион устраивает судьбу своего господина Плевсикла и проводит за нос хвастуна Пиргополиника. По его совету, одну из клиенток Периплектомена нарядили в богатое платье и выдали за жену этого почтенного человека. От ее имени служанка передает Пиргополинику кольцо и просит его прийти на свидание с влюбленной в него женщиной. Пиргополиник в восторге, но ему надо как-то отделаться от своей любовницы Филокомасии. Тогда ловкий Палестрион советует ему отправить женщину домой — в Афины, тем более что, дескать, в Эфес приехали ее мать и сестра. Пиргополиник с радостью выпроваживает Филокомасию, отдав ей даже все драгоценности и платья и подарив раба Палестриона. За Филокомасией приходит одетый моряком ее милый Плевсикл, как бы для того, чтобы сопровождать на корабль к матери. Пиргополиник



Рис. 23. Актер.

отправляется на свидание и попадает в засаду, устроенную по замыслу Палестриона. Он схвачен рабами Периплектомена, избит до полусмерти за то, что «смел бездельник подъезжать к чужой жене».

В комедии изображен и осмеян греческий военачальник, но римские зрители несомненно ассоциировали этот образ со своей современностью, с теми вояками Пунических войн, которые не столько воевали, сколько плелись в обозах интендантов, а в мирной обстановке хвастались своими победами и в боях и в сфере любовных отношений.

Композиция этой комедии не отличается должной стройностью. Так, мотив с потайным ходом и с изображением перебегания Филокомасии из одного дома в другой не помогает развитию сюжета и даже является лишним, потому что если любовница Пиргополиника благо-

даря потайному ходу могла встречаться со своим милым, то, следовательно, у нее была полная возможность бежать с ним, значит, не нужна была и интрига с подставной женой Периплектомена. Это обстоятельство приведет ученых к выводу, что Плавт в комедии «Хвастливый воин» использовал сюжеты каких-то двух греческих бытовых комедий.

Но образы в ней живые: умный, энергичный раб, преданный своему молодому хозяину; бахвал военачальник, поделом наказанный за свои «подвиги»; ловкие служанки, помогающие своим господам. Самым интересным образом комедии является образ Палестриона, неистощимого в своих выдумках, строящего планы, как ему одурачить Пиргополиника, ведущего сражение за реализацию этого плана. Недаром Плавт так часто пользуется в этой комедии военной лексикой. Так, Периплектомен говорит зрителям о том, как Палестрион обдумывает свой план, как бы ему лучше провести Пиргополиника:

...Глядите-ка!

Как стоит! Чело нахмурил, озабочен, думает.

Шелкнул пальцами. Трудненько. Не стоитя бедному.
Головой мотает. Плохо выдумал. Но как-никак,
Не подаст, что не готово. Даст, что вкусно сжарено (202—209).

...План скорей выдумывай.

Собирай войска и силы. Живо! Медлить некогда.
Как-нибудь предупреди их, войско обведи кругом.

Завлеки врагов в засаду, приготовь защиту нам.
Перережь им сообщение, укрепи свои пути,
Чтоб снабжение и запасы до тебя и войск твоих
Безопасно доходили (220—226).

Из монолога Периплектомена мы узнаем о том, что у римских актеров, которые, в противоположность греческим, были без масок, большую роль играли мимика, жесты и что актерская техника в этой обстановке была достаточно разработана.

Язык персонажей выразителен. Особенно это следует сказать о речи раба Палестриона и старика Периплектомена.

3. **Комедия «Клад».** В комедии «Клад» («Aulularia») Плавт изобразил бедняка Евклиона, который нашел клад. Вместо того чтобы пустить деньги в дело, в хозяйство, он зарывает их и целые дни мучается, боясь, чтобы кто-нибудь не нашел его клада. Евклион стал скрягой. Плавт сознательно гиперболизирует эту черту своего героя. Евклион до того скуп, что, по словам раба Стробила, ему жаль, что дым из очага улетает наружу, что, бывая у цирюльника, его хозяин уносит с собой обрезочки ногтей; ему жаль своего дыхания, и поэтому он на ночь завязывает рот платком; умываясь, плачет: «Воду жаль пролить».

В противовес Евклиону изображен его сосед Мегадор. Это богатый купец. Он ведет большую торговлю, но у него нет и тени скопидомства. Мегадор вдовец, хочет снова жениться, но он не ищет богатой невесты, с большим приданым.

Мегадору нравится дочка бедняка Евклиона Федра, и он сватается. Евклион сначала отказывается выдать Федру за этого богача: ему мерещится, что Мегадор узнал о кладе и лишь из желания получить золото сватает его дочку. Он говорит:

Что за сила в золоте!
Думаю, уж он прослышал, что я дома клад держу,
Оттого и пасть разинул, на родство упорно шел (265—267).

Между тем у Мегадора и в мыслях не было завладеть кладом, так как он не знал о нем, наоборот, у него не было никаких корыстных расчетов, и он даже считает, что было бы на свете лучше жить, если бы богатые мужчины всегда женились на бедных девушках, — тогда больше было бы согласия в семье, больше порядка, меньше ненужной роскоши.

С негодованием говорит Мегадор о расточительности жен-приданниц, которые только и думают о нарядах и удовольствиях. Монолог его дан в быстром темпе, он состоит или из коротких предложений, или из предложений с массой однородных членов, что подчеркивает раздражение Мегадора (в русском переводе эти черты схвачены):

Суконщик, ювелир стоит и вышивщик,
Бордюшки, портные, завивальщики,
Бельевщики, рукавщики, мазильщики,
Красильщики, темнильщики, желтильщики,
Торговцы полотняные, башмачники,
Сапожных дел искусники, ботинщики,
Сандальщики торчат, торчат чистильщики,
Суконщики кричат, кричат чинильщики,
Корсетчики торчат, торчат покромщики.
Ну, кажется, рассчитаны; на место их

Другим числа нет: стражей обступают дом
Шерстильщики, бахромщики, сундучники.
И им расчет. Подумаешь, отпущены:
Нахлынули красильщики-шафранщики
И дрянь всегда какая-то чего-то ждет (507—521).

Но Мегадору не удалось жениться на дочке Евклиона, так как его племянник Ликонид сошелся с ней и они ждут ребенка. Между тем раб Ликонида, подглядев, где спрятан клад, украл его. Евклион в отчаянии. Он в ужасе бежит, кричит: «Я пропал! Я погиб!»

Плавт мастерски использует в этой сцене один из театральных приемов — обращение к зрителям. Евклион кричит, обращаясь к зрителям: «Помогите, молю. Укажите того, кто его утащил!» Ликонид, услышав эту речь Евклиона, полную отчаяния, решил, что старик узнал о бесчестии дочери, поэтому он подбегает к нему и говорит: «Тот поступок, что твой растревожил дух, сознаюсь, я сделал». Евклион же понял слова юноши как признание в воровстве клада. В этой сцене Плавт искусно использует один из характерных для комедии приемов, которые на латинском языке выражаются коротким словосочетанием *qui pro quo* («одно вместо другого»).

Эта сцена свидетельствует о высокой технике Плавта в подаче комического. Так, Ликонид, полный сознания своей вины, говорит, что любовь и вино повинны в том, что он взял дочь Евклиона Федру. Евклион, думая только о похищении клада, кричит: «Как же это до чужого ты посмел дотронуться?» Ликонид, имея в виду связь свою с Федрой, говорит, не называя имени: «Раз, однако, тронул, лучше пусть уж у меня останется».

Эти слова вызывают у Евклиона еще больший взрыв гнева, так как он понимает их в том смысле, что Ликонид считает законным делом, — если он уж взял клад, так пусть тот у него и останется. Поэтому старик скряга кричит, что отведет юношу к претору, если он не вернет то, что взял. Ликонид в полном недоумении, что надо вернуть. Тогда Евклион кричит: «А что украл». Тут только Ликонид понимает, что они с Евклионом говорят о разных вещах.

Конец пьесы не дошел до нас. Из пересказа этой комедии, сделанного каким-то римским грамматиком, видно, что золото было возвращено Евклиону и Ликонид женится на его дочери. В конце концов Евклион, как это видно из одного фрагмента, отдает свое золото молодоженам, мотивируя это тем, что с ним беспокойства много. «У меня не было покоя ни ночью, ни днем, — говорит он, — а теперь я буду спать».

Такая концовка противоречит чертам характера Евклиона, и возможно, что в новоаттической комедии, сюжет которой использовал Плавт, и не было подобного ярко выраженного типа скупца, его создал сам Плавт, а концовка оставлена им та же, что в новоаттической комедии.

Колоритен язык героев Плавта — в нем много просторечных выражений, поговорок, пословиц. Так, Евклион говорит о своей служанке Стофиле: «Глаза и на затылке есть у бестии». Он же, не веря искренности богача Мегадора, говорит, обращаясь в сторону зрителей: «Кажет хлеб одной рукой, камень у него в другой». Ругая повара Конгриона за его неумение экономить, Евклион замечает с досадой: «Рас-

щедришься ты в праздник нерасчетливо, придет нехватка в будни». Эта поговорка аналогична с нашей: «И дурак праздник знает, да будней не помнит». Плавт нередко вносит в речи героев игру слов, что придает им комический характер, правда, порой трудно поддающийся переводу на русский язык. Так, раб Стробил, подглядывая, где Евклион зарыл свой клад, надеется стащить его и говорит: «Золото същется — так Верности посвяшу вина я меру полную и верную» (621—623). Здесь сопоставление созвучных латинских слов с разными корнями: *fidelitas* — «верность» и *fidelia* — «винный сосуд» («вина мера полная»).

4. «Псевдол». Комедия «Псевдол» была поставлена в 191 г. до н. э. на Мегалесийских играх по случаю торжественного освящения храма Фригийской Матери богов. Пьеса относится к поздним произведениям Плавта. Цицерон в своем сочинении «О старости» (гл. 14) говорит, что этой комедией, а также комедией «Грубиян» был доволен сам Плавт. И действительно, обрисовка характеров, занимательность сюжета, динамика композиции, колоритность языка — все свидетельствует о мастерстве сложившегося, зрелого комедиографа.

В центре комедии фигура ловкого, умного и необыкновенно энергичного раба Псевдола. Он помогает своему молодому хозяину Калидору вырвать из рук сводника любимую им девушку Феникию. Отец Калидора Симон и слышать не хочет о браке своего сына с Феникией, а у юноши нет денег, чтобы выкупить у сводника подружку. Тогда раб Псевдол решил во что бы то ни стало устроить счастье своего молодого хозяина. Псевдол так уверен в своих силах, что сообщает о своем намерении отцу юноши, своему старому хозяину Симону. Он даже держит с ним пари на большую сумму денег, что вопреки его воле соединит Калидора с Феникией. Тогда Симон предупреждает сводника Баллиона о намерениях ловкого раба. Псевдол отправляется к дому сводника и встречает на улице какого-то приезжего, который разыскивает дом Баллиона, чтобы передать ему письмо и деньги от своего господина, который купил у сводника Феникию. Псевдол, назвавшись рабом сводника, взял у приезжего письмо, денег не получил, но их одолжил ему друг Калидора Хария. Таким образом Феникия была вырвана из рук сводника, и старый Симон проиграл пари своему рабу.

5. Стиль и язык комедий Плавта. Плавт любит изображать ловких, умных, энергичных рабов, которые обычно выручают своих далеко не умных и пассивных господ. Этот образ ловкого слуги потом красной нитью проходит в творчестве многих западноевропейских комедиографов — Шекспира, Мольера, Гольдони, Бомарше.

Образ Псевдола очень интересен. Этот герой поражает своей изворотливостью, необычайной энергией и неистощимым остроумием. В его речах немало поговорок, игры слов, шуток, порой несколько откровенных и грубоватых. Так, он говорит своему молодому хозяину, который в отчаянии плачет, потому что не может выкупить у сводника любимую девушку:

А эти слезы вряд ли ей понравятся:

Что воду в решето лить, то же самое (103—105).

(В подлиннике — «дождь собирать в решето».)

Сводник, говоря с Псевдолом, замечает: «Тебе верить — это все

равно что в огород козла пустить». А Псевдол отвечает ему: «Брань в худую бочку льем мы, тратим понапрасну труд».

Старик купец просит своего сына Калидора быть осторожнее. Раб Псевдол на это замечание опять отвечает пословицей, несколько перефразируя ее: «На этот счет на оба глаза спи себе».

Вообще язык всех персонажей комедии Плавта очень выразителен, сочен, близок к народному разговорному языку. В нем нередки такие грамматические формы, которые употреблялись лишь в просторечии.

В речи героев много аллитераций, столь свойственных народной поэзии, например: *fatem facere* — «искрошить в крошку»; *varius virgis vigilias* — «прочно пролежать под розгами» («Хвастливый воин»).

Плавт для комического эффекта иногда создает новые слова; например, в комедии «Проделка парасита» Куркулион говорит, что его патрон, военачальник Феропонтигон, покорил такие страны, как Обжория (*Peredia*) и Выпивание (*Parebibesia*). Для комизма же Плавт иногда создает новые слова из соединения греческих слов с латинскими, например, имя Псевдол — от греческого слова *pseudos* — «ложь» и латинского слова *dolus* — «хитрость».

Плавт — большой мастер ритма. Он применяет в комедиях разнообразные размеры, стараясь связать их с настроением героев. Так, в комедии «Проделки парасита», изображая радость старухи, учуявшей запах вина, он внезапно переходит с ямбического ритма на дактилический:

Старым душистым вином вдруг ударило в ноздри мои.

Страстно люблю его. Сквозь темноту оно манит меня (96 и след.).

В комедии «Раб-обманщик» Плавт меняет ритм, когда ему надо передать пьяный лепет Псевдолоа:

Куда? Погодите! Да стойте же, ноги!

Когда упаду, то меня кто поднимет?

Если я упаду, это вам будет срам (1246 и след.).

Комедии были очень популярны в плебейских массах, захватывая остроумием, динамичностью, необычайной сочностью языка.

6. Плавт в позднейшей европейской литературе. В эпоху Возрождения Плавта начали изучать, ставить на сцене. Шекспир высоко ценил его комедии и в своей «Комедии ошибок» использовал сюжет плавтовской комедии «Менехмы» (или «Близнецы»), передав в ней радость жизни, веру в силу человека — черты, столь характерные для мировоззрения гуманистов Ренессанса.

Сатирические тенденции творчества Плавта, образы героев этого плебейского поэта (умные, энергичные люди, неистощимые в своих шутках, в своей жажде жизни) были созвучны и Мольеру. Он применил сюжеты комедий «Амфитрион» и «Клад» в своих комедиях, из которых одна так и названа, как у Плавта, — «Амфитрион», а другая — «Скупой». Творчески используя плавтовские сюжеты, Мольер сумел передать через них обстановку своего времени — разврат придворных кругов, страсть к денежным накоплениям у французской буржуазии, которая впервые выдвигалась на исторической арене.

Лессинг, немецкий просветитель XVIII в., особенно высоко ценил комедию Плавта «Пленники». Эта пьеса стоит особняком от других комедий Плавта.

Пьеса «Пленники» — скорее социально-бытовая драма, а не комедия. В ней мало комического, комичны лишь некоторые монологи паразита Эргасила, но они органически не связаны с ходом произведения. Это произведение Плавта призывает к гуманному отношению к людям, к верности своему слову.

За гуманные тенденции ценил комедию «Пленники» Лессинг. В своем трактате «О слезной или трогательной комедии» он указывает, что эта пьеса «вызывает слезы у чувствительной души».

Лессинг перевел комедию «Пленники» на немецкий язык, написал о ней специальную статью, в которой называет это произведение «лучшей пьесой, когда-либо появлявшейся на сцене, потому что она ближе всего подходит к разрешению действительной задачи комедии, а также обильно снабжена другими попутными красотами».

V. ТЕРЕНЦИЙ

1. Биография. Для знакомства римских граждан с греческой культурой много сделали трагик Пакувий (220 — около 130 г. до н. э.), комедиограф Цецилий Стаций (умер около 169 г. до н. э.) и особенно Публий Теренций (около 195—159 гг. до н. э.), по прозвищу Афр, так как родом был из Африки, из Карфагена. По происхождению — раб, он еще в раннем возрасте попал в руки сенатора Теренция Лукана. Хозяин дал образование красивому, умному рабу, присвоил ему свое имя и отпустил на свободу. Эти сведения сообщает нам биография, составленная Светонием и сокращенно переданная комментатором Теренция грамматиком IV в. н. э. Донатом. Из этих же источников мы узнаем, что Теренций вращался в кругу образованных аристократов своего времени, был тесно связан с их просветительским кружком, пользовался особым расположением таких эллинофильствующих нобилей своего времени, как Сципион Младший, будущий завоеватель Карфагена, и его друг Гай Лелий. Из биографии Теренция мы знаем, что поэт поехал в Грецию и на обратном пути оттуда погиб.

Теренций создал шесть комедий, и все они дошли до нас. Дошли и краткие указания к ним, из которых мы узнаем о времени постановки комедий и их исполнении.

Первая комедия Теренция — «Андриянка» была поставлена в 166 г., вторая — «Свекровь» ставилась впервые в 165 г., но представление было сорвано, так как зрители в середине пьесы убежали смотреть кулачных бойцов и канатоходцев. Второй раз Теренций ставил комедию в 160 г., но зрители после первого акта бросились на игры гладиаторов.

В том же 160 г. Теренцию все же удалось поставить комедию «Свекровь».

Третья комедия Теренция — «Самоистязатель» поставлена в 163 г.,

четвертая — «Евнух» — в 161 г., пятая — «Формион» — тоже в 161 г. и шестая комедия — «Братья» — в 160 г.

Теренций использовал в комедиях «Андриянка», «Самоистязатель», «Евнух» и «Братья» сюжеты и образы комедий Менандра, который внутренне был близок ему по идейной направленности и стиливым особенностям. В комедиях же «Свекровь» и «Формион» использованы комедии Аполлодора. Теренций ставит в своих пьесах вопросы семьи, быта, воспитания, пропагандирует идеи гуманности, уважения к женщине. Характерные конфликты в комедиях Теренция — это конфликты между отцами и детьми, между мужем и женой.

2. Комедия «Свекровь». В комедии «Свекровь» изображен юноша Памфил, страстно влюбленный в гетеру Вакхиду. Отец все же заставляет его жениться на дочери соседа Филумене. Через несколько месяцев после свадьбы Памфил оценил кроткий характер своей жены, полюбил ее и бросил гетеру Вакхиду. Ему пришлось в связи со смертью родственника уехать из дому. Во время его отсутствия Филумена уходит к своим родителям, так как она знает, что скоро у нее должен родиться ребенок, и ребенок не от мужа, а от неизвестного человека, который совершил над ней насилие и с руки стащил кольцо. Истинной причины ухода из дома мужа она никому не говорит, кроме своей матери, и мотивирует уход невозможностью жить со свекровью. Свекровь Филумены Сострата изображается не по традиции фольклора — злой, сварливой женщиной, наоборот, она воплощение материнской любви, воплощение хранительницы домашнего очага. Старуха делает все, что в ее силах, чтобы устроить счастье своего сына и его жены.

Она идет к снохе, чтобы упросить ее вернуться к мужу, но Филумена даже не приняла свою свекровь. Тогда бедная Сострата говорит сыну, что если сноха не хочет жить с ней вместе, так она уедет в деревню, чтобы не мешать молодым жить так, как им хочется.

Памфил по возвращении домой прежде всего побежал в дом тестя, чтобы встретиться с женой. Тут он узнал от тещи о рождении ребенка и о том, что ребенок не от него. Теща умоляла Памфила скрыть эту позорную тайну от людей, вопрос же о возвращении жены предоставила ему решать самому. Памфил — по характеру добрый, хороший человек, он умеет любить, и Теренций прекрасно раскрывает его психологию в тот момент, когда юноша дал слово теще скрыть от людей позор своей жены, но взять Филумену к себе, простив ей прошлое, он не может — мешает оскорбленное мужское самолюбие:

Обещал и слово это твердо я решил сдержать.
Взять ее назад, однако, честь не позволяет мне.
Нет, хотя любовь, привычка сильно тянут к ней меня.
Плачу, как подумаю, какая будет жизнь моя
И какое предстоит мне дальше одиночество.
С постоянством никогда ты не даешься, счастье!
Первая любовь печальный этот опыт мне дала.
С той сознательно порвал я, с этой то же сделаю (402—409).

Он нарочно лжет матери, что Филумена не хочет вернуться к мужу, потому что не может жить вместе со свекровью. Когда же мать говорит

ему, что уедет в деревню, лишь бы Филумена вернулась в дом мужа, то Памфил возражает ей: «Мой сыновий долг внушает мне поставить выше мать».

Очень живо изображены во всей этой ситуации старики — отцы Памфила и Филумены.

Свекор, отец Памфила, Лахет, винит в разрыве сына со снохой прежде всего свою жену Сострату, считая, что она наверняка пилила, ругала Филумену, поэтому молодая женщина и ушла обратно в отчий дом. Кроме того, Лахет ругает и сына, обвиняя его в том, что он, наверное, все еще путается со своей прежней любовницей, — дескать, жена эту измену заметила, поэтому и не хочет с ним больше жить. Такого же мнения держится и отец Филумены Фидипп.

Старики вызвали к себе бывшую любовницу Памфила гетеру Вакхиду и просили ее не принимать Памфила, чтобы не ломать его семейное счастье. Вакхида заявила, что с Памфилом у нее все порвано с тех пор, как он женился. Тогда Лахет и Фидипп просят Вакхиду сказать об этом самой Филумене и ее матери Миррине и этим успокоить обеих женщин.

Вакхида пришла к Филумене и стала говорить, что Памфил уже давно порвал с ней связь и что, таким образом, за ним нет никакой вины перед женой.

Во время этого разговора Миррина заметила на пальце Вакхиды кольцо своей дочки Филумены и спросила, как оно попало к гетере. Вакхида рассказала, что это кольцо подарил ей как-то пьяный Памфил, который после расспросов сознался, что он ночью совершил насилие «над девушкой какой-то и сташил в борьбе кольцо». Таким образом раскрылось, что жертвой Памфила была сама Филумена, его жена, и что ребенок родился от него.

Теренций изображает в этой комедии гетеру Вакхиду умной, чуткой женщиной. Она не хочет мешать семейному счастью своего прежнего любовника. Она его уважает за добрый характер, помнит его былую любовь к ней и поэтому делает все, от нее зависящее, чтобы вернуть Филумену в дом мужа. Она сознает, что не всякая гетера поступила бы так:

Другие так любовницы совсем не склонны делать:
Не в наших интересах, чтоб себе во браке счастье
Любовник находил. Клянусь, до низости подобной
Я никогда не доведу себя из-за корысти (834—838).

Эта комедия — по сути дела не комедия, а бытовая драма. В ней совсем нет комических образов. Пьеса раскрывает жизненный конфликт, и в ней хорошо подан характер пылкого Памфила, который, несмотря на юношеские увлечения, становится человеком, способным на глубокое чувство любви. Хорошо очерчены характеры стариков отцов, Лахета и Фидиппа, любящих своих детей и прощающих им увлечения молодости.

Особенно характерно замечание отца Филумены Фидиппа. Он знает, что Памфил страстно любил гетеру Вакхиду, и старик даже не осуждает юношу, когда тот после женитьбы не сразу порывает связь с Вакхидой. Фидипп считает, что чувство любви быстро не вырешь из

сердца, и поэтому он говорит о Памфиле и его связях с гетерой Вакхидой:

Если б сразу мог порвать
С ней после многолетней связи, я и человеком бы
Не считал его, не то что верным мужем дочери (555—558).

3. Комедия «Братья». В 160 г. до н. э. Теренций поставил комедию «Братья». Сюжет взят из одноименной комедии Менандра и, кроме того, использована сцена одной из комедий греческого комедиографа Дифила. В комедии «Братья» раскрывается проблема воспитания. В ней изображаются два брата, Микион и Демея. Микион живет в городе, это купец широкого размаха, а Демея — в деревне, он крупный землевладелец. У Демеи два сына — Эсхин и Ктесифон. Эсхина взял к себе на воспитание Микион, он его усыновил, а Ктесифон живет с отцом в деревне.

Демея воспитывает своего сына в духе старых традиций: он строг с ним, не дает денег на развлечения, невесту ему прочит по своему желанию. А Микион в городе воспитывает своего усыновленного племянника Эсхина совсем иначе, по-новому: он с ним мягок в обращении, не запрещает ему веселиться в кругу молодежи. Микион сам говорит о своей системе воспитания, основанной на взаимном чувстве любви и доверии между родителями и детьми:

Отцовский долг скорее приучать детей
Все делать не из страха, доброй волею.
Отец и деспот этим-то и разнятся,
А кто того не может, пусть сознается,
Что вовсе не умеет управлять детьми... (77—81).

Стыдом и чувством чести много легче нам
Детей сдержать, чем страхом, полагаю я (57 и след.).

Демея бранит брата за такое мягкое воспитание и считает, что тот избалуёт Эсхина и юноша станет мотом, кутилой. Между тем хотя Демея и держит своего сына Ктесифона в ежовых рукавицах, все же молодость берет свое, и юноша тайком от отца веселится с друзьями и братом Эсхином, влюбляется во флейтистку-гетеру.

Он хочет освободить девушку, выкупить у сводника, которому она принадлежит, но у него нет денег. Сводник собирается увезти флейтистку на Кипр, и Ктесифон из любви к девушке готов следовать за ней. Когда об этом узнал Эсхин, он, чтобы спасти брата, выкрал гетеру у сводника.

Весть об этом дошла до Демеи, и он бранит брата, считая, что все эти безобразные поступки юноши — результат мягкого воспитания. Когда же выясняется, что Эсхин силой увел от сводника гетеру не для себя, а для брата Ктесифона, что Ктесифон влюблен в гетеру, то Демея понимает, что его система воспитания не дала положительных результатов.

Между тем похищение Эсхином гетеры для брата ставит его самого в тягостное положение. Дело в том, что об этом поступке узнала любимая им девушка и решила, что возлюбленный бросил ее в связи с

новым увлечением. Девушка страдает, в горе и ее семья, тем более что от Эскина уже ожидается ребенок. Когда обо всем этом узнал Микион, то он, конечно, предлагает Эскину немедленно оформить брак.

Заканчивается комедия сценой, заимствованной Теренцием из комедии Дифила. Демей иронически предлагает брату Микиону еще больше проявить свою мягкость в отношении окружающих людей: жениться на матери своей снохи, отпустить на свободу раба Сира, который во всем помогал Эскину, и ближайшему родственнику снохи Региону, бедному человеку, сдать в аренду участок земли.

Такой конец несколько нарушает ход комедии, но он был во вкусе большинства римской публики, которая еще считала, что без строгих мер в деле воспитания не обойдешься. Видимо, и Теренций полагал, что надо разумно проявлять в воспитании детей мягкость к ним, но и должную требовательность.

Комедия проникнута идеей гуманности. Автор любит людей, хочет им добра, он понимает, что человек иногда и заблуждается, но не клеймит его за это, а прощает ему ошибки жизни и призывает к их исправлению.

Недаром один из героев, старик Хремет, в комедии «Самоистязатель» говорит: «Я — человек! Не чуждо человеческое мне ничто» («Homo sum et nihil humanum a me alienum puto»). Это выражение Теренция стало афоризмом, дошедшим и до наших дней.

4. **Стиль и язык.** Теренций не проявил такой большой самостоятельности в обрисовке персонажей, как Плавт, хотя оба они использовали сюжеты и образы греческих комедиографов.

Недаром биограф Теренция сообщает нам отзыв Юлия Цезаря об этом эллинофильствующем писателе:

Полу-Менандр, ты считаешься также великим поэтом,
И справедливо: ты любишь беседовать чистою речью.
Если б возможно лишь было прибавить комической силы
К мягким созданьям твоим, чтобы мог ты в почете сравняться
С греками и чтоб и в этом не ниже их также считаться!
Этого только и нет у тебя, и мне больно, Теренций!

Уже Цезарь отметил в стихотворном обращении к Теренцию его «чистую речь». О прекрасном литературном языке этого комедиографа говорит и Цицерон:

Также и ты, о Теренций, который отборною речью,
Переводя на латинский язык, выражаешь Менандра,
И среди общей тиши предлагаешь в театре народу,
Все выражая изящно, везде говоря сладкогласно!

Действительно, у Теренция герои говорят изящным литературным языком. В их речи нет грубых просторечных выражений, почти нет архаизмов, но в ней нет и той сочности, которая характерна для языка плавтовских персонажей.

В отношении композиции комедии Теренция близки к комедиям Менандра, но прологи Теренций строит лучше своего учителя: он не раскрывает в них заранее содержание пьес и благодаря этому держит зрителей в напряжении в течение всего театрального представления.

У современников Теренций пользовался меньшим успехом, чем Плавт, потому что его комедии и по вопросам, поставленным в них, и по форме были менее созвучны интересам и вкусам плебейских масс.

Теренция главным образом ценили в кругах образованных эллинофильствующих аристократов. Но позже, во времена Римской империи, комедии Теренция стали более популярны. Многие грамматиканы занялись изучением и толкованием их. До нас дошли комментарии к комедиям Теренция, составленные грамматиком Донатом (IV в. н. э.), который в процессе анализа часто сравнивает текст комедий Теренция с теми греческими комедиями, из которых римский комедиограф брал сюжеты и образы.

5. Теренций в последующей литературе. В средние века и в эпоху Возрождения Теренций был одним из самых популярных античных авторов. Язык его комедий считался образцом классического латинского литературного языка. Теренция изучали, переводили, и недаром до нас дошло так много списков комедий Теренция, и среди них древнейший список IV в. Этот список называется «Codex Vembinus», по имени обладателя его, кардинала Вембо, и хранится в настоящее время в Риме, в Ватиканской библиотеке.

Технику построения комедий Теренция, их изящный латинский язык использовали в своих церковных драмах средневековые драматурги. Так, монахиня Гросвита Гандерсгеймская (X в.) откровенно признается, что в своих церковных драмах использовала композицию, изящный язык комедий Теренция, их драматургическую технику, но в иных целях: античный комедиограф прославляет плотскую любовь, а она славит веру в бога.

Высоко ценили Теренция в XVIII в. теоретики так называемой «слезливой комедии». Они считали его своего рода зачинателем этого жанра.

С большим одобрением относился к Теренцию виднейший представитель немецкого просвещения Лессинг. Он посвятил ему ряд статей в своей знаменитой «Гамбургской драматургии» (статьи 71, 72, 97, 98, 99, 100).

VI. КОНЕЦ ДОКЛАССИЧЕСКОГО И НАЧАЛО КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА. ВРЕМЯ КРИЗИСА И ГИБЕЛИ РЕСПУБЛИКИ

середина II в. — до 30 г. I в. до н. э.

1. Социальная и политическая борьба. Начиная со второй половины II в. до н. э. в римском обществе проявляются острейшие классовые противоречия.

Беспощадно эксплуатируя захватываемых в непрерывных войнах рабов, верхушка общества организовывала богатейшие обширные имения — латифундии. Вследствие этого с неслыханной силой проявилось основное противоречие рабовладельческого общества — противоречие между рабами и рабовладельцами, выразившееся в грандиоз-

ных восстаниях рабов в Сицилии, Малой Азии, наконец, в Италии под предводительством Спартака (74—71 гг. до н. э.).

Не менее острыми были и противоречия в среде самих свободных граждан — противоречие между крупными и мелкими собственниками, особенно между владельцами богатейших поместий и крестьянством. Мелкие земельные собственники разорялись, продавали свои участки и уходили в города, становясь в большинстве люмпен-пролетариями.

Богатые землевладельцы, пользуясь правом сильного, захватывали даже землю, принадлежавшую всему обществу свободных граждан, так называемый *ager publicus*.

Во второй половине II в. до н. э. в Риме образовались две политические партии — оптиматов и популяров. Оптиматы были выразителями интересов сенатской знати и крупных земельных собственников.

Популяры отражали интересы демократических кругов города и деревни. Под влиянием массового демократического движения, особенно крестьянства, усилилась роль народных трибунов и, наоборот, несколько ослабла роль сената. Демократическое движение, руководимое Тиберием и Гаем Гракхами, пытавшимися восстановить крестьянское землевладение, окончилось неудачей.

Когда Рим стал мировой державой; его государственная форма — аристократическая республика — потребовала уже более широкой социальной основы. Нужна была иная форма власти. Борьба за политическую власть вызвала длительные, ожесточенные гражданские войны, в которых основную роль играло войско, теперь уже большей частью наемное, а не набранное из крестьянства, как это было раньше. Такое войско было послушным орудием в руках тех или иных полководцев, жаждавших встать у кормила государства. В 82 г. власть перешла в свои руки Сулла и установил кровавую диктатуру оптиматов. После падения режима Суллы создается в 60 г. первый триумvirат (Помпей, Юлий Цезарь и Красс), который был выражением военной диктатуры в государстве.

2. Литература периода гражданских войн. Этот период обостренной классовой и социальной борьбы, сопутствовавшей становлению Рима как мировой державы, нашел свое отражение в литературе, философии, красноречии. Так, историк П о л и б и й считал, что есть три формы правления: монархия, аристократия и демократия, но что самой



Рис. 24. Так называемый портрет первого консула Брута. Бронза. Ок. IV—III вв. до н. э.

совершенной формой государственной власти является власть в Риме, где все три формы правления находятся в гармоническом сочетании.

Философ Панеций утверждал, что мировое государство, а таким является, по его мнению, Рим, осуществляет целенаправленность мирового разума. Надо служить такому государству, всем жертвовать ради него. Таким образом, философия Панеция невольно оправдывала экспансию Рима, его внешнюю агрессивную политику. Эпоха гражданских войн дает нам образцы римской драмы и сатиры.

а) Претекстата. В римской литературе периода гражданских войн сказалось стремление писателей отказаться от мифологических сюжетов и приблизиться к изображению римской действительности. Драматург Акций (170 — ок. 85 г. до н. э.) ориентируется в своем творчестве только на греческих трагиков, но создает и трагедии с римскими историческими сюжетами (претекстаты): например, в трагедии «Брут» изображалось изгнание последнего римского царя Тарквиния Гордого и установление в Риме республики. Главный герой другой трагедии — консул Публий Деций Мус, пожертвовавший жизнью в битве с самнитами (312 г. до н. э.).

б) Тогата. В бурный век острой социальной борьбы и гражданских войн особого развития достигла римская комедия и близкий к ней жанр — ателлана. Комедия с римским сюжетом называлась тогата, по названию национальной одежды тоги¹.

В тогатах изображались крестьяне, ремесленники, их семейная жизнь, осмеивалась порча нравов, крушение семейной морали. Это отвечало требованиям времени, так как в связи с оторванностью некоторой части общества от производительного труда (люмпен-пролетариат жил за счет государства), с поляризацией общества на богатей и бедноту, с неустойчивым положением многих социальных групп Рима рушились нормы традиционной нравственности и семейной морали.

Тогата была доходчива для плебейских масс не только по тематике, но и по своей форме: язык был прост, в нем было много поговорок, народных пословиц, шуток, того юмора, что называется обычно «римским уксусом».

Но тогата не смогла подняться до уровня настоящей политической комедии, подобной комедиям Аристофана, так как в условиях Рима, где власть была в руках сената, нобилитета, острая критика существующего социального строя была невозможна. В жанре тогаты особенно проявили себя комедиографы Титиний, Атта и Африний. Ни одна из тогат не дошла полностью, да и фрагменты их очень незначительны.

Годы жизни Титиния неизвестны, но во всяком случае творческая деятельность его падает главным образом на первую половину I в. до н. э. Дошли названия его 15 комедий. Названия все латинские, большей частью они говорят или о происхождении героев, или об их профессии, например «Квинт», «Вар», «Валяльщики сукон»,

¹ Комедия с греческим сюжетом называлась паллиата — в связи с греческим названием плаща (pallium).

«Юристка» и т. д. Дошедшие до нас 155 стихов Титиния относятся к разным комедиям. На основании этих фрагментов можно сказать, что Титиний осмеивал в своих произведениях падение семейных нравов, пристрастие некоторых римлян ко всему греческому, подчеркивал роль труда в жизни человека.

Второй творец комедий — А т т а умер в 78 г.; год его рождения неизвестен. До нас дошло от его творчества лишь около 25 стихов. Известны заглавия 11 комедий. По свидетельству грамматика Диомеда, Атта изображал главным образом низшие слои населения, обитателей маленьких мастерских, лавчонок, посетителей харчевен, осмеивал роскошь и изнеженность римских богачей («Теплые воды»).

Но наибольшую известность как автор комедий тогаты заслужил А ф р а н и й. Его деятельность падает на вторую половину II в. до н. э.

Он создал много комедий, до нас дошло 43 названия его комедий и около 430 стихов — мелких фрагментов из разных комедий. Афраний критиковал в своих произведениях порчу нравов, расточительство. Видимо, он не останавливался и перед тем, чтобы осмеять в комедиях некоторые стороны служителей культа. Так, в комедии «А в г у р» он очень язвительно говорит об одном из представителей этой духовной коллегии.

Афраний стремился сделать стиль комедий изящным, и в этом ему немало помогло тщательное изучение творчества Менандра и Теренция. Его комедии были популярны и ставились еще, судя по свидетельству Светония, в I в. н. э.

в) А т е л л а н а. В Риме издавна существовал вид фольклорного драматического творчества — ателлана, комедия масок.

В конце II в. до н. э. римская народная ателлана получила литературную обработку, превратилась в определенный театральный жанр и стала ставиться после трагедий в качестве заключительной веселой пьески.

Литературную обработку ателланы провели П о м п о н и й и Н о в и й. Они в своих ателланах осмеяли и невежество, и суеверие, и падение нравов. В образе Паппа сатирически изображали честолюбие богачей, стремящихся подкупить избирателей и пролезть в местные органы власти. На эту тему — ателланы «П а п п — о б о й д е н н ы й», «И с к а т е л ь д о л ж н о с т и» и «Н а с л е д н и к - и с к а т е л ь». Они, вероятно, уже критически относились к мифологическим сюжетам и образом, о чем свидетельствуют такие названия ателлан, как «П о д с т а в н о й А г а м е м н о н», «Ф и н и к и я н к и», «М а р т о в с к и е к а л е н д ы», «Д о м а ш н и й л а р» и др.

Ателланы были очень популярны среди широких народных масс, но верхушка Рима косо смотрела на них, и ученые мужи, близкие к аристократическим кругам, как например Ц и ц е р о н (I в. до н. э.) и К в и н т и л и а н (I в. н. э.), презрительно относились к этому жанру плебейской литературы. Впоследствии, в эпоху империи, ателланы были запрещены, но они все же ставились и в некоторых из них даже делались выпады против императоров; так, известно, что император

Калигула сжег публично одного из актеров ателланы за его колкий выпад против императора.

Ателланы ставились и в эпоху христианства, — об этом свидетельствуют учителя церкви Тертуллиан и Арнобий, возмущавшиеся безнравственным, по их мнению, содержанием этих пьес. Ателлана уже в новое время нашла свое отражение в комедии dell'arte, в которой образы Арлекина и Бригеллы соответствуют римским маскам Макка и Букка, а образы Панталоне и Доктора — маскам Паппа и Доссена.

г) С а т и р а. В последний век Римской республики в связи с запросами времени окончательно оформился и стал особо актуальным жанр сатиры. Когда-то этот жанр был жанром фольклора, римляне называли его «сатура», т. е. смесь.

Сатура представляла собой синтез нескольких форм искусства. Отсюда и название этого вида фольклорного творчества. В ней был текст шуточного или сатирического характера. Она сопровождалась музыкой и танцами.

В конце II в. до н. э. сатура оформляется как литературный жанр, как сатира в нашем смысле слова. Заслуга в деле литературной обработки сатуры принадлежит поэту Луцилию (180—102 гг.). Он, правда, еще не называет свои обличительные стихи сатирами, считает их «разговорами» («sermones»), подчеркивая этим их диалогическую форму. Термин сатира создан уже после Луцилия, но его произведения, конечно, были сатирами. Он обличал в них честолюбие, погоню за богатством, грекоманию, различные суеверия. Иногда Луцилий смело выступал с прямым обличением видных политических деятелей. Так, из дошедших до нас фрагментов видно, что он осмеял политических противников Сципиона, консула Люция Аврелия Котту, Квинта Опимия и его сына Люция, всадника Кассия.

Луцилий создал 30 книг сатир, но до нас дошли из них лишь разрозненные фрагменты.

Поэт отразил в сатирах и свое литературное credo, он подчеркивал ненужность для современного ему общества таких жанров, как поэма и трагедия с их мифологическими сюжетами, ратовал за литературу, тесно связанную с реальной жизнью.

Язык сатиры Луцилия, близкий к разговорному, был доходчив и прост.

Основной ритм их — дактилический гекзаметр, который и стал обязательным для жанра римской сатиры.

VII. ЦИЦЕРОН

В обстановке социальной и политической борьбы конца II — начала I в. до н. э. значительное развитие получила проза: красноречие, историография, мемуарная и эпистолярная литература.

1. **Ораторское искусство.** Особенного успеха достигло ораторское искусство. Благодаря разнообразно разработанному стилю оно оказало влияние на все виды литературы, и прежде всего на прозу.

Развитию красноречия в Риме во многом способствовали блестящие образцы греческого ораторского искусства, которое со II в. до н. э. становится предметом тщательного изучения в специальных школах.

Со страстными речами выступали политические деятели, как, например, реформаторы братья Гракхи, особенно Гай Гракх, который был оратором исключительной силы. Увлекая народные массы даром слова, он в своих выступлениях пользовался и некоторыми театральными приемами.

Среди римских ораторов широко, например, был распространен такой прием, как показ рубцов от ран, полученных в борьбе за свободу.

В красноречии были известны два направления: азиатское и аттическое. Азиатский стиль отличался цветистым языком, пристрастием к афоризмам и к метрическому построению концов периода и его частей. Представителем этого направления был Гортенсий Гортал, старший современник Цицерона, консул 69 г. до н. э.

Для аттицизма же был характерен сжатый, простой язык, каким писали греческий оратор Лисий и историк Фукидид. Аттическому направлению в Риме следовали Юлий Цезарь, поэт Лициний Кальв, республиканец Марк Юний Брут, которому Цицерон посвятил свой трактат «Брут».

Сам же Цицерон выработал средний стиль, в котором сочетались особенности азиатского и аттического направления.

2. Биография, политическая и литературная деятельность Цицерона. Марк Туллий Цицерон, знаменитый оратор древности, олицетворяет наравне с Демосфеном высшую ступень ораторского искусства.

Цицерон жил с 106 до 43 г. до н. э. Он родился в Арпине, к юго-востоку от Рима, происходил из сословия всадников. Цицерон получил блестящее образование, изучал греческих поэтов, интересовался греческой литературой. В Риме он учился красноречию у знаменитых ораторов Антония и Красса, слушал и комментировал выступавшего на форуме известного трибуна Сульпиция, изучал теорию красноречия. Оратору необходимо было знать римское право, и Цицерон учился ему у популярного для того времени юриста Сцеволы. Зная хорошо греческий язык, Цицерон познакомился с греческой философией благодаря близости с эпикурейцем Федром, стоиком Диодором и главой новоакадемической школы Филоном. У него же он научился диалектике — искусству спора и аргументации.

Хотя Цицерон не придерживался определенной философской системы, но во многих своих произведениях он излагал взгляды, близкие к стоицизму. С этой точки зрения во второй части трактата «О государстве» он рассматривает лучшего государственного деятеля, который должен обладать всеми качествами высоконравственного человека. Только он мог бы оздоровить нравы и предотвратить гибель государства. Взгляды Цицерона на лучший государственный строй изложены в первой части этого трактата. Автор приходит к заключению, что лучший государственный строй существовал в Римской республике до реформы Гракхов, когда монархия осуществлялась в лице двух консулов, власть аристократии — в лице сената, а демократии — народного собрания.

Для лучшего государства Цицерон считает правильным установить древние законы, возродить «обычай предков» (трактат «О законах»).

Свой протест против тирании Цицерон выражает и в ряде произведений, в которых преобладают вопросы этики: таковы его трактаты «О дружбе», «Об обязанностях»; в последнем он порицает Цезаря, прямо называя его тираном. Он написал трактаты «О границах добра и зла», «Тускуланские беседы», «О природе богов». Цицерон не отвергает и не утверждает существования богов, признавая вместе с тем необходимость государственной религии; он решительно отвергает все чудеса и гадания (трактат «О гадании»).

Вопросы философии имели для Цицерона прикладной характер и рассматривались им в зависимости от практического их значения в области этики и политики. Считая всадников «опорой» всех сословий, Цицерон не имел определенной политической платформы. Он стремился сначала приобрести расположение народа, а затем перешел на сторону оптиматов и признавал государственной основой союз всадников с нобилитетом и сенатом.

Его политическую деятельность можно охарактеризовать словами брата его Квинта Цицерона: «Пусть у тебя будет уверенность, что сенат расценивает тебя по тому, как ты жил раньше, и смотрит на тебя как на защитника его авторитета, римские всадники и богатые люди на основании прошлой жизни твоей видят в тебе ревнителя порядка и спокойствия, большинство же, поскольку речи твои в судах и на сходках показали тебя популяром, пусть считают, что ты будешь действовать в его интересах»¹.

Первая дошедшая до нас речь (81 г. до н. э.) «В защиту Квинкция», о возвращении ему незаконно захваченного имущества, принесла Цицерону успех. В ней он придерживался азиатского стиля, в котором был известен его соперник Гортенсий. Еще большего успеха добился он своей речью «В защиту Росция Америкского». Защищая Росция, которого из корыстных целей родственники обвинили в убийстве родного отца, Цицерон выступил против насилий сулланского режима, разоблачая темные действия фаворита Суллы, Корнелия Хризогона, с помощью которого родственники хотели овладеть имуществом убитого. Цицерон выиграл этот процесс и своей оппозицией аристократии добился популярности в народе.

Из опасения репрессий со стороны Суллы Цицерон отправился в Афины и на остров Родос, якобы ввиду необходимости более глубоко изучить философию и ораторское искусство. Там он слушал ритора Аполлония Молона, оказавшего влияние на стиль Цицерона. С этого времени Цицерон стал придерживаться «среднего» стиля красноречия, занимавшего середину между азиатским и умеренным аттическим стилем.

Блестящее образование, ораторское дарование, удачное начало адвокатской деятельности открыли Цицерону доступ к государственным должностям. Реакция против аристократии после смерти Суллы в 78 г. оказала ему в этом содействие. Первую государственную долж-

¹ «О домогательстве консульства».

ность квестора в Западной Сицилии он занял в 76 г. до н. э. Снискав своими действиями доверие сицилийцев, Цицерон выступил в защиту их интересов против наместника Сицилии пропретора Верреса, который, пользуясь бесконтрольной властью, разграбил провинцию. Речи против Верреса имели политическое значение, так как по существу Цицерон выступал против олигархии оптиматов и одержал над ними победу, несмотря на то что судьи принадлежали к сенаторскому сословию и защитником Верреса был знаменитый Гортенсий.

В 66 г. до н. э. Цицерон был избран претором; он произносит речь «О назначении Гнея Помпея полководцем» (или «В защиту закона Манилия»). Цицерон поддерживал законопроект Манилия о предоставлении неограниченной власти для борьбы с Митридатом Гнею Помпею, которого он неумеренно восхваляет.

Речь эта, защищая интересы денежных людей и направленная против нобилитета, имела большой успех. Но этой речью заканчиваются выступления Цицерона против сената и оптиматов.

Между тем демократическая партия усиливала свои требования радикальных реформ (кассация долгов, наделение бедноты землей). Это встретило явную оппозицию со стороны Цицерона, который в своих речах резко выступал против аграрного законопроекта, внесенного молодым трибуном Руллом, о покупке земли в Италии и заселении ее бедными гражданами.

Когда в 63 г. до н. э. Цицерон был избран консулом, он восстановил сенаторов и всадников против аграрных реформ. Во второй аграрной речи Цицерон резко говорит о представителях демократии, называя их смутьянами и мятежниками, угрожая, что сделает их такими смиренными, что они сами будут удивлены. Выступая против интересов бедноты, Цицерон клеймит позором их предводителя Люция Сергия Катилину, вокруг которого группировались лица, пострадавшие от экономического кризиса и сенатского произвола. Катилина, так же как и Цицерон, выставил в 63 г. до н. э. свою кандидатуру в консулы, но, несмотря на все старания левого крыла демократической группы провести Катилину в консулы, ей это не удалось вследствие противодействия оптиматов. Катилина составил заговор, целью которого было вооруженное восстание и убийство Цицерона.

Планы заговорщиков стали известны Цицерону благодаря хорошо организованному шпионажу.

В своих четырех речах против Катилины Цицерон приписывает своему противнику всевозможные пороки и самые гнусные цели, такие, как желание поджечь Рим и уничтожить всех честных граждан.

Катилина покинул Рим с небольшим отрядом и, окруженный правительственными войсками, погиб в бою вблизи Пистории в 62 г. до н. э. Вожди радикального движения были арестованы и после незаконного суда над ними по приказанию Цицерона были задушены в тюрьме.

Заискивая перед сенатом, Цицерон в своих речах проводит лозунг союза сенаторов и всадников.

Реакционная часть сената одобрила действия Цицерона по подавлению заговора Катилины и даровала ему титул «отца отечества».



Рис. 25. Портрет Помпея. Мрамор. Сер. I в. до н. э.

Деятельность Катилины тенденциозно освещена римским историком Саллюстием. Между тем сам Цицерон в речи за Мурену (XXV) приводит следующее замечательное высказывание Катилины: «Только тот, кто сам несчастен, может быть верным заступником несчастных; не верьте, пострадавшие и обездоленные, обещаниям преуспевающих и счастливых... наименее робкий и наиболее пострадавший — вот кто должен быть призван вождем и знаменосцем угнетенных».

Жестокая расправа Цицерона со сторонниками Катилины вызвала неудовольствие популяров. С образованием первого триумvirата, куда входили Помпей, Цезарь и Красс, Цицерон по требованию народного трибуна Клодия вынужден был в 58 г. до н. э. отправиться в изгнание.

В 57 г. до н. э. Цицерон снова возвратился в Рим, но уже не имел прежнего политического влияния

и занимался главным образом литературной работой.

К этому времени относятся его речи в защиту народного трибуна Сестия, в защиту Милона. В это же время Цицероном был написан известный трактат «Об ораторе». В качестве проконсула в Киликии, в Малой Азии (51—50 гг. до н. э.), Цицерон приобрел популярность в войске, особенно благодаря победе над несколькими горными племенами. Солдаты провозгласили его императором (высшим военным начальником). По возвращении в Рим в конце 50 г. до н. э. Цицерон примкнул к Помпею, но после его поражения при Фарсале (48 г. до н. э.) он отказался от участия в борьбе и внешне помирился с Цезарем. Он занялся вопросами ораторского искусства, издав трактаты «Оратор», «Брут», и популяризацией греческой философии в области практической морали.

После убийства Цезаря Брутом (44 г. до н. э.) Цицерон снова вернулся в ряды активных деятелей, выступая на стороне сенатской партии, поддерживая Октавиана в борьбе против Антония. С большой резкостью и страстностью он написал 14 речей против Антония, которые, в подражание Демосфену, называются «Филиппиками». За них он был внесен в проскрипционный список и в 43 г. до н. э. убит.

Цицерон оставил сочинения по теории и истории красноречия, философские трактаты, 774 письма и 58 речей судебных и политических. Среди них, как выражение взглядов Цицерона на поэзию, особое место занимает речь в защиту греческого поэта Архия, присвоившего себе

римское гражданство. Возвеличив Архия как поэта, Цицерон признает гармоническое сочетание природного дарования и усидчивой, терпеливой работы.

Литературное наследство Цицерона не только дает ясное представление о его жизни и деятельности, часто не всегда принципиальной и полной компромиссов¹, но и рисует исторические картины бурной эпохи гражданской войны в Риме.

3. Язык и стиль речей Цицерона. Для политического и особенно судебного оратора важно было не столько правдиво осветить суть дела, сколько изложить его так, чтобы судьи и публика, окружавшая судебный трибунал, поверили в его истинность. Отношение публики к речи оратора считалось как бы голосом народа и не могло не оказать давления на решение судей. Поэтому исход дела зависел почти исключительно от искусства оратора. Речи Цицерона, хотя и были построены по схеме традиционной античной риторики, дают представление и о тех приемах, которыми он достигал успеха.

Цицерон сам отмечает в своих речах «обилие мыслей и слов», в большинстве случаев проистекавшее от желания оратора отвлечь внимание судей от невыгодных фактов, сосредоточить его только на полезных для успеха дела обстоятельствах, дать им необходимое освещение. В этом отношении для судебного процесса имел важное значение рассказ, который подтверждался тенденциозной аргументацией, часто извращением свидетельских показаний. В рассказ вплетались драматические эпизоды, образы, придающие речам художественную форму.

В речи против Верреса Цицерон рассказывает о казни римского гражданина Гавия, которого не имели права наказывать без суда. Его секли на площади розгами, а он, не издавая ни одного стона, только твердил: «Я римский гражданин!» Возмущаясь произволом, Цицерон восклицает: «О сладкое имя свободы! О исключительное право, связанное с нашим гражданством! О трибунская власть, которую так сильно желал римский плебс и которую наконец ему возвратили!» Эти патетические восклицания усиливали драматизм рассказа.

Таким приемом варьирования стиля Цицерон пользуется нередко. Патетический тон сменяется простым, серьезность изложения — шуткой, насмешкой.

Признавая, что «оратору следует преувеличить факт», Цицерон в своих речах считает закономерной *амплификацию* — прием преувеличения. Так, в речи против Катилины Цицерон утверждает, что Катилина собирался поджечь Рим с 12 сторон и, покровительствуя бандитам, уничтожить всех честных людей. Цицерон не чуждался и театральных приемов, которые вызывали у его противников обвинение в его неискренности, в ложной слезливости. Желая вызвать жалость к обвиняемому в речи в защиту Милона, он говорит сам, что «от слез не может говорить», а в другом случае (речь в защиту Флакка) он поднял на руки ребенка, сына Флакка, и со слезами просил судей пощадить отца.

¹ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. IV, с. 296 и след.

Применение этих приемов в соответствии с содержанием речей создает особый ораторский стиль. Живость его речи приобретает благодаря пользованию общенародным языком, отсутствию архаизмов и редкому употреблению греческих слов. Порой речь состоит из коротких простых предложений, порой они сменяются восклицаниями, риторическими вопросами и длинными периодами, в построении которых Цицерон следовал Демосфену. Они разделяются на части, обыкновенно имеющие метрическую форму и звучное окончание периода. Это создает впечатление ритмической прозы.

4. Риторические произведения. В теоретических трудах о красноречии Цицерон обобщил те принципы, правила и приемы, которым следовал в своей практической деятельности. Известны его трактаты «Об ораторе» (55 г.), «Брут» (46 г.) и «Оратор» (46 г.).

Произведение «Об ораторе» в трех книгах представляет собой диалог между двумя известными ораторами, предшественниками Цицерона — Лицинием Крассом и Марком Антонием, представителями сенатской партии. Свои взгляды Цицерон выражает устами Красса, считающего, что оратором может быть только разносторонне образованный человек. В таком ораторе Цицерон видит политического деятеля, спасителя государства в тревожное время гражданских войн.

В этом же трактате Цицерон касается построения и содержания речи, ее оформления. Видное место отводится языку, ритмичности и периодичности речи, ее произнесению, причем Цицерон ссылается на выступление актера, который мимикой, жестами добивается воздействия на душу слушателей.

В трактате «Брут», посвященном своему другу Бруту, Цицерон говорит об истории греческого и римского красноречия, останавливаясь более подробно на последнем. Содержание этого сочинения раскрывается в другом его наименовании — «О знаменитых ораторах». Большое значение этот трактат получил в эпоху Возрождения. Цель его — доказать превосходство римских ораторов перед греческими.

Цицерон считает, что недостаточно одной простоты греческого оратора Лисия, — эта простота должна быть дополнена возвышенностью и силой выражения Демосфена. Давая характеристику множеству ораторов, он считает себя выдающимся римским оратором.

Наконец в трактате «Оратор» Цицерон излагает свое мнение о применении различных стилей в зависимости от содержания речи с целью убедить слушателей, произвести впечатление изяществом и красотой речи, увлечь и взволновать возвышенностью. Большое внимание уделяется периодизации речи, подробно излагается теория ритма, особенно в концовках членов периода.

5. Цицерон о красоте в природе и искусстве. Сочинения Цицерона изобилуют рассуждениями на самые разнообразные темы поэтики, риторики, эстетики слова. Теория художественного слова у Цицерона проявляется не только в его специальных эстетических трактатах, но и в философских сочинениях, где ставятся вопросы о разной степени прекрасного, его соотношении с этическими категориями полезного и хорошего, о связи искусства с наслаждением и необходимостью.

Красота в представлении Цицерона часто имеет этический харак-

тер. В красоте (*pulchritudo*) есть нечто «достойное», «добродетельное», «нравственно-прекрасное». Красота, как и добродетель, полна порядка, меры, гармонии частей, умеренности, сдержанности, собранности, твердости, уравновешенности, спокойствия. Все эти качества, присущие красоте, а также неотделимость прекрасного и морального указывают на связь Цицерона с классической греческой эстетикой. Следует отметить, что Цицерон, тонко чувствующий, как выдающийся ритор, малейшие оттенки слова, пользуется для определения прекрасного целой градацией как будто бы близких, но вместе с тем чрезвычайно специфических терминов (так, «умеренность» выражается у него как *moderatio, temperantia, modestia, constantia*, а «красота» как *pulchritudo, venustas, festivitas, lepos*), которые должны переводиться по-русски, конечно же, не одним однозначным словом, а умело подобранными синонимами («умеренность» как сдержанность, собранность, скромность, твердость; «красота» как прекрасное, прелестное, милое, изящное).

Цицерон чрезвычайно высоко ставит красоту космоса и природу, являющиеся образцом для человеческого подражания. Однако никакое искусство не может состязаться с природой в изобретательности. Природа — это «наша общая мать», и все рожденное ею «совершенно в своем роде» и целесообразно по своему предназначению. Человек же превосходит все создания природы и становится совершенным духом, «абсолютным разумом», достигая добродетели.

Природа, таким образом, становится у Цицерона художницей (*artifex*), созидательницей так же, как она была у философов-стоиков чем-то «демиургическим», т. е. «творящим», «творческим огнем», «мастером всего», «ваятельницей».

Все в мире пронизано красотой и искусством, которые присутствуют в самой ничтожной из вещей и в самых величайших. Красота именно там, где неживая природа и живой мир обращены на пользу человеку и становятся предметом искусства. Жестокость поэтому никогда не сможет быть прекрасной, так как в ней нет ничего полезного и она самый страшный враг человеческой природы. «Зато самое прекрасное (*pulcherrimae res*) из всего, что существует на свете, — это мощь духа и какое-то необыкновенное его величие». Прекрасно быть воздержанным и полным умеренности (*temperantia*), так как при этом сохраняются здоровые суждения ума, а невоздержанность (*intemperantia*) и неуправляемые инстинкты ведут к губительному «разрыву с разумом». Природе и ее красоте также присущи соразмерность и гармония, своеобразное согласие или «симпатия» (*sympatheia*). Мир, по воле божественного провидения, «вечно украшен», а все части мироздания таковы, что не может быть «ничего лучшего и ничего более прекрасного». Однако природа ничего не создала «совершенным во всех отношениях», и каждому она дала свои достоинства вместе с каким-нибудь недостатком». Поэтому идеал прекрасного — недостижим, и великий художник Зевксис вынужден был обратиться к «живой красоте» нескольких девушек — создавая «совершенную женскую красоту».

Цицерон, выражая главным образом принципы классической греческой эстетики, был близок тем самым к стоикам и платоникам, что

особенно заметно в том случае, когда он утверждает некий «мысленный образ» (*cogitata species*), созерцаемый художником в глубине собственного духа и воплощаемый в его произведении.

Цицерон пишет: «Я утверждаю, что и ни в каком другом роде нет ничего столь прекрасного, что не уступало бы той высшей красоте, подобием которой является всякая сила, как слепок является подобием лица. Ее невозможно уловить зрением, слухом или иным чувством, и мы постигаем ее лишь размышлением (*cogitatione*) и разумом (*mente*)... Так и сам художник, изображая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог бы воспроизвести, но в уме у него обретался некий высший образ красоты, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук своих по его подобию» («Оратор», 2, 8). Здесь же Цицерон разъясняет, что еще Платон называл такие «мыслимые образы» предметов «идеями», утверждая их вечность в «мысли и разуме», между тем как все остальное рождается, гибнет, течет, исчезает (т а м же, 3, 10).

Мысль, ярко выраженная Цицероном и ставшая достоянием многих, а не узкого круга философов, получила в дальнейшем принципиально новое значение, чуждое классике и свойственное именно эллинистическо-римскому миру. Если раньше художник «подражал» и только копировал, то теперь он является носителем идеала и творит, как искусный мастер, демиург, следуя высшим идеям.

Цицерон, таким образом, намечает такую концепцию художественной формы, которая является вполне закономерным объединением классического платонизма и аристотелизма с эллинистической философией.

Цицерон решает также проблемы целесообразности и красоты. В классической эстетике Платона полезное ставилось не ниже красоты, если считать последнюю чисто эстетической категорией. Однако красота как вечная форма бытия, неотъемлемая от него самого, была уже не сравнима с пользой. У поздних философов-стоиков красота соответствовала хорошей сделанности предметов, и потому красота и польза, красота и целесообразность часто отождествлялись. Цицерон же пишет:

«Но так уже устроила с непостижимым совершенством сама природа: как во всем на свете, так и в человеческой речи наибольшая польза обыкновенно несет в себе и наибольшее величие и даже наибольшую красоту. Мы видим, что ради всеобщего благополучия и безопасности само мироздание устроено от природы именно так: небо округло, земля находится в середине и своею собственной силой держится в равновесии. Солнце обращается вокруг нее, постепенно возвышаясь вновь, луна, увеличиваясь и убавляясь, получает свет от Солнца, и по тем же пространствам движутся с разной скоростью и по разному пути пять светил. Все это настолько стройно, что при малейшем изменении не могло бы держаться вместе; настолько восхитительно, что и представить себе нельзя ничего более прекрасного. Взгляните теперь на вид и облик людей и животных: и вы найдете, что все без исключения части тела у них совершенно необходимы, а весь их облик создан как бы искусством, а не случайностью» («Об ораторе», 111, 45, 178 сл.). Далее Цицерон рисует строение деревьев и переходит к искусствам, кораблям с их «изысканным видом», колоннам, у которых «достоинство не уступит пользе»; крыше Капитолия, которой необходима, а не изыщество придало особый вид. Цицерон говорит о совершенстве речи, когда «за пользой и даже необходимостью в ней следует и приятность, и прелесть» (т а м же, 46, 189 сл.).

Цицерон отождествляет красоту и целесообразность не идеально, а чисто физически. Фронтон здания для него — произведение искусства, которое служит для стока дождевой воды, т. е. и в этом отождествлении есть нечто близкое стилю раннего эллинизма. Отсюда в концепции красоты и целесообразности у Цицерона можно найти черты стоического платонизма, т. е. тот эклектизм, который был близок римскому практицизму и утилитаризму.

6. Письма. Дошедшие до нас письма Цицерона относятся к последним 25 годам его жизни. Хотя полностью вся переписка не сохранилась, но она дает богатый исторический материал жизни конца республики, знакомит с видными политическими деятелями этого времени, не говоря уже о том, что в этой переписке перед нами выступает личность Цицерона как политика, как оратора, как человека со всеми его слабыми сторонами — его тщеславием и растерянностью, которую он проявил в изгнании.

Письма Цицерона изучались еще в древнем Риме и положили начало эпистолографии. Им следовал Плиний Младший.

В средние века, а особенно в эпоху Возрождения, интересовались риторическими и философскими сочинениями Цицерона, по последним знакомились с греческими философскими школами. Гуманисты особенно ценили стиль Цицерона.

Блестящий стилист, умеющий выражать малейшие оттенки мысли, Цицерон явился создателем того изящного литературного языка, который считался образцом латинской прозы. В эпоху Просвещения рационалистические философские взгляды Цицерона оказали влияние на Вольтера и Монтескье, написавшего трактат «Дух законов».

Политические деятели буржуазной французской революции XVIII в. Мирабо и Робеспьер пользовались ораторскими приемами Цицерона.

VIII. ЛУКРЕЦИЙ

1. Эпоха. Тит Лукреций Кар жил в первой половине I в. до н. э. Рим мучительно и драматически переходил от республиканского строя, переставшего удовлетворять нужды растущих завоеваний, к империи, которая, однако, была еще не в силах разрушить старую республику и проявлялась пока только в виде взаимной борьбы крупных честолюбцев, претендовавших на единоличную власть.

Многие начинали призывать к тихой и мирной жизни, вдали от всяких общественных и политических потрясений. Многие разуверялись в старинных религиозно-мифологических представлениях, поскольку они не обеспечивали мир на земле, а были наоборот, по их мнению, причиной неустройства человеческой жизни.

Развивалось просветительство с его иллюзиями о прекращении человеческих страданий в связи с устранением прежних религиозно-философских представлений. Думалось, что материалистическое учение сможет укрепить разбушевавшуюся социально-политическую стихию и приведет Рим в мирное состояние.

Тит Лукреций Кар, «свежий, смелый, поэтический властитель мир»¹, был самым крупным из тех поэтов-мыслителей, которые надеялись ликвидировать гражданскую смуту в Риме путем проповеди материализма и вообще просветительских идей. Надежды Лукреция оказались иллюзиями; но им было создано такое замечательное поэтическое произведение, которое затмило собой не только многие гениальные произведения римской литературы, но значение которого вышло далеко за пределы самого Рима и которое в течение многих веков, вплоть до настоящего времени, осталось неуязвимым произведением античной поэзии и философии.

2. Общий характер поэмы Лукреция. Лукреций написал поэму из шести книг под названием «О природе вещей» (или, может быть, просто «О природе», каковое наименование носили и многочисленные поэмы греческой натурфилософии). Поэма эта написана дактилическим гекзаметром — тоже по аналогии с греческими дидактическими поэмами. По-видимому, Лукреций не привел ее в окончательный вид, потому что много шероховатостей чувствуется и в середине поэмы, и самый конец отсутствует.

Формально поэма Лукреция представляет собой, как это неоднократно признает и сам Лукреций, стихотворное изложение философии Эпикура, жившего в Греции еще на рубеже IV—III вв. до н. э. К этому можно присоединить также и зависимость Лукреция от более ранних натурфилософов Греции. По существу же использование греческих натурфилософов меркнет у Лукреция перед силой его собственного поэтического дарования.

Сам Лукреций, правда, оценивает этот свой художественный стиль довольно скромно, думая, что пользуется им только для подслащивания своей речи, чтобы проводимое им трудное философское учение оказалось доступным большому количеству читателей.

Насколько философский материализм Лукреция представляется в настоящее время наивным и слишком общим, настолько поэтическое творчество Лукреция остается неуязвимым до сего дня, вызывая к себе еще и теперь глубокий интерес.

3. Содержание поэмы. Каждая из шести книг поэмы характеризуется некоторой общей тенденцией, которую не так трудно формулировать.

Первая книга поэмы имеет вступление, посвященное Венере (1—43) — прародительнице римского народа, с просьбой о водворении мира на земле. Формальное противоречие подобного вступления с материализмом Лукреция не относится к существу дела, потому что здесь мы находим только дань традиционному обращению поэтов к божеству в начале своих произведений и тотчас же после этого обращения Лукреций дает острую критику религии, изображая ее огромный вред в человеческой истории.

Основное содержание первой книги — это учение о первичных субстанциях сущего, именно об атомах и пустоте (265—634), и вытекающее отсюда учение о беспредельности материи и

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 169.

пространства, о бесконечности миров и, следовательно, о безграничности мира. А так как атомы нерушимы, то Лукреций выставляет еще один общий тезис: ничто не появляется из ничего, и ничего не исчезает в ничто, следовательно, воля богов, существование которых Лукреций не отрицает, никак не вмешивается в распорядок вселенной.

Вторая книга содержит ряд прежних идей. Боги никак не участвуют в мире; изображается культ Великой Матери и рисуются ее функции, но не для оправдания этого культа, а лишь как символ животворной природы (588—659). Тем не менее вторая книга является большим шагом вперед в развитии атомистического учения. Здесь изображаются свойства атомов и появление сложных тел из простых и разнородных атомов (660—699).

Особенное внимание привлекают начало и конец второй книги: вначале Лукреций рассуждает о мудрости и спокойствии человека, находящегося на берегу моря и не участвующего в морских бурях, во время которых тонут корабли; в заключение же у Лукреция знаменитое рассуждение о том, что движение в мире постепенно замедляется и что приближается «вечная смерть» мира (1105—1174).

Третья книга, как и первая, восхваляет Эпикура (1—30). В основном вся эта книга излагает доказательство материальности духа и души. Лукреций вкладывает в уста олицетворенной им природы наставление человеку о необходимости сохранять полное спокойствие духа и отгонять от себя всякие страхи и ужасы при мысли о смерти (31—829, 830—1094).

Четвертая книга посвящена тоже психологии, но с разработкой теории отдельных психических способностей. Сначала обсуждается вопрос о познании вещей при помощи тех образов, которые отделяются от вещей и воздействуют на органы чувств. Дальше рассматриваются отдельные ощущения: зрение, слух, вкус, обоняние, а также и умственные представления (230—826). Изложение у Лукреция и здесь не везде последовательное. От отдельных чувств Лукреций переходит к теории общих функций человеческого организма, рассуждая о голоде и жажде, о ходьбе и движении, сне и сновидениях и о любовных переживаниях (1037—1287).

Пятая книга, прославляющая Эпикура и отрицающая участие богов в мировой истории, посвящена вопросам о происхождении и развитии мира и о его теперешнем устройстве (1037—1287); особенное внимание уделяется развитию Земли, которая, по мнению Лукреция, постепенно идет к истожению, и периодам развития органических существ вместе с развитием человеческой культуры, начиная от дикого состояния людей до времен цивилизации (772—1457).

В шестой книге Лукреций объясняет при помощи своей атомистики различные явления в области отдельных наук, метеорологии, геологии и медицины (96—1286).

Подводя итог содержанию поэмы Лукреция, необходимо сказать, что, несмотря на отдельные отклонения в сторону, содержание развивается весьма последовательно и логично, переходя от общего к частному: в первой книге — самое общее учение об атомах и пустоте; во второй — о возникновении сложных физических тел из простых атомов;

в третьей — о таком же атомистическом возникновении и разрушении духа и души; в четвертой — частная психология; в пятой — история мира и человека; в шестой книге — рационалистическое объяснение отдельных областей природы и жизни.

4. **Мировоззрение Лукреция.** а) **Материализм** Лукреция — это первое, что бросается в глаза. Мир для Лукреция является объективным бытием, существующим вне человеческого сознания и независимо от него. Он не только объективен, но и вполне материален. А будучи материальным, он бесконечен во времени и пространстве, и его не создали никакие боги. Он управляется своими собственными законами и зависит только от самого себя.

б) Конкретным выражением этого материалистического учения является у Лукреция **атомизм**.

Тела разрушимы, но составляющие их атомы неразрушимы. Всякое возникновение и всякая гибель есть поэтому не что иное, как соединение и разделение атомов. Атом есть мельчайшая частица материи. настолько мелкая, что она уже не поддается дальнейшему дроблению. Атомы обладают только механическими свойствами: плотностью, тем или другим размером, той или другой фигурой и присущим им от природы вечным движением. Никакими другими свойствами атомы не обладают: ни зрительными, ни слуховыми, ни обонятельными, ни вкусовыми, ни осязательными.

По природе своей атомы падают сверху вниз. Но для образования из них сложных тел Лукреций вводит в понятие атома самопроизвольное отклонение, дающее возможность одним атомам объединяться с другими и тем образовывать сложные тела. Разнообразие форм атомов ограничено, так как иначе возникающие из них сложные тела не могли бы иметь своих постоянных качеств.

в) Проповедуемый у Лукреция атомизм ведет к научному объяснению мира и к исследованию царящих в нем законов вместо религиозно-мифологических представлений, которые расцениваются в лучшем случае как детская наивность, а в худшем случае как неразумие, ведущее не только к ошибкам и глупости, но также и к преступлениям. В этом отношении Лукреций ушел далеко вперед от Демокрита и Эпикура. В то время как у Эпикура наука допускается только в целях освобождения человека от мнимых страхов и ужасов, у Лукреция она имеет вполне самостоятельное значение как путь к установлению объективной картины мироздания. Также и критика мифологии и религии принимает у Лукреция гораздо более энергичный и боевой характер, чем у Эпикура.

Философия Лукреция отнюдь не является **полным атеизмом**. Лукреций только отрицает воздействие богов на мир и необходимость культа и мифа. Боги Лукреция состоят из тончайшей материи, а значит, и из соответствующих атомов. Они живут блаженной жизнью, не нуждаясь вообще ни в каких действиях и ни в каких волнениях, для них было бы унижительно создавать мир и заботиться обо всех его бесконечных мелочах. Имея в виду такую высокую трактовку бытия богов, нужно сказать, что они вовсе не являются у Лукреция случайным и внешним привеском его философии. Наоборот, это те идеалы, к которым стремится эпикуреец, мечтающий уйти

от всех треволнений жизни и жить собственным самонаслаждением. Поэтому когда Лукреций называет Эпикура богом, то это вовсе не какая-нибудь фантастическая метафора или гипербола; он действительно думал, что Эпикур достиг божественной мудрости и безмятежности, полной свободы от всякого общения с окружающим.

Лукреций вовсе не отрицает мифологии в абсолютном смысле, но понимает ее аллегорически. Это избавляет его от религиозного признания, но дает ему возможность находить в ней как красоту, так и некоторого рода рациональное зерно в смысле отражения природы и общества. Такова, например, живописная и вполне аллегорическая картина четырех времен года, или миф о Фазтоне как аллегория борьбы стихий, или миф о грешниках в Аиде как аллегория земных страданий человека (V, 737—747; 395—405; III, 978—1023).

Само собой разумеется, атомы Лукреция не имеют ничего общего с теперешней теорией атомов. Тем не менее нельзя относиться к атомизму Лукреция свысока. Создав свой атомизм и впадая в неизбежные для своего времени наивности, он все же руководствовался совершенно правильной научной идеей, а именно стремлением свести сложное на простое и в запутанных, загадочных явлениях природы и общества найти твердые и нерушимые закономерности.

г) Объясняя атомистически происхождение жизни мира, Лукреций становится особенно оригинальным, когда говорит о *развитии человеческого общества с первобытных времен до своей современности*. И здесь тоже он поступает совершенно научно, когда отвергает популярную в античности идею золотого века и постепенного разрушения жизни, заменяя это учением о прогрессе культуры и цивилизации и учением об активной борьбе человека за свое лучшее будущее. Тем не менее, ввиду противоречий отраженной у Лукреция исторической эпохи, он отнюдь не удержался на этой позиции общечеловеческого прогресса. Яркая картина прогресса пронизана у него вздохами о блаженстве доброго старого времени, когда и земля не была еще так истощена и человек получал от нее все необходимое без всяких усилий (II, 1131—1174).

Вообще Лукрецию свойственно весьма острое ощущение гибели слабой, беспомощной и дрожащей индивидуальности, раздавливаемой гигантскими колесами мировой машины атомизма, поэтому и все более светлые образы отравлены у него чувством катастрофизма, и даже «из недр красоты» у него «поднимается какая-то горечь, которая душит среди самых цветов» (IV, 1133).

д) Наконец, хотя Лукреций нигде не выражает своих социально-политических взглядов в виде какой-нибудь определенной системы или доктрины, тем не менее его настроенность против всякого насилия вполне очевидна. В замечательном отрывке мы находим проникновенную картину звериной борьбы человека за существование, картину бесконечной алчности, стремления к наживе, к богатству и славе и вообще мрачную картину человеческих пороков и преступлений, возникающих на основе социального неравенства и боязни человека перед смертью. Против знатности и власти (II, 37—54), социального насилия, против «гордых царей», против преступного искательства должностей

и власти, против изнурительного труда пахарей и виноградарей, а также и рудокопов, против пресыщенных богачей, роскоши, разврата, изысканности языка влюбленных, против насильнической войны, в защиту всеобщего мира — у Лукреция мы находим самые красноречивые слова и даже целые страстные воззвания. Относительно язв современного общества у Лукреция совершенно не было никаких иллюзий.

5. Противоречивые черты в мировоззрении Лукреция. Живя в эпоху римского социально-политического кризиса, Лукреций, однако, не смог всегда и во всем оставаться на своей прогрессивной позиции и часто допускал разного рода противоречия, которые нужно считать вполне естественными. Его мировоззрение отнюдь не является таким монолитным, каким оно может показаться с первого взгляда.

Лукреций призывает ради сохранения спокойствия духа уйти от всех общественных и политических дел, углубиться в собственное самозерцание и тем самым предоставить действительности существовать так, как она существует.

Теоретически проповедуя прогресс, Лукреций фактически часто поддается пессимизму; и в его эпикурействе активных элементов не больше, чем уныния и отчаяния.

Поэтому, несмотря на радикальный характер своей философии, Лукреций не мог быть идеологом какого-нибудь другого класса, кроме рабовладельческого, хотя он достаточно глубоко понимал все недостатки своего общества.

6. Художественный стиль поэмы. Чтобы уловить основные черты художественного стиля Лукреция, необходимо помнить о той наполненной гражданскими войнами эллинистически-римской эпохе, в которую Лукреций создавал свою поэму.

а) Первое, что бросается в глаза в проблеме стиля Лукреция, — это ярко выраженная монументальность стиля, доходящая иной раз до грандиозности. Из всех форм античной литературы Лукреций выбрал самую монументальную, а именно форму большой поэмы, состоящей из больших книг (или песен), причем каждая книга содержит больше тысячи самых внушительных и величественных дактилических гекзаметров. Вся поэма написана в архаическом стиле, с восхвалением Энния, которому Лукреций действительно во многом подражал, стремясь придать своей поэме высокий стиль. Самая передовая философская доктрина оказалась воплощенной у Лукреция в самую архаическую форму как в области лексики и морфологии, так и в области стихосложения. Свои великие проблемы происхождения мира и человека поэт выражал в больших и величественных картинах: первоначальное космическое движение всех атомов с какой-то необозримой высоты в какие-то необозримые глубины; возникновение сложных тел; рождение, юность и расцвет, а потом дряхление и смерть всего мира; превращение космоса в хаос и хаоса в космос — все это является грандиозной и величественной картиной, в которой научно-философская теория неотличима от художественного образа.

б) Второе, что следует отметить, — это необычайная динамика художественных образов. Она появляется не только в многочисленных космических картинах, но и в виде напряженных

образов человеческой и вообще всякой жизни на Земле. Так, весьма динамична грандиозная картина рождения, гибели миров, борьбы космических стихий (V, 234—508), картины природы. Динамикой и большой образностью, рассчитанной на потрясение читателя, отличается картина человеческих войн во времена после изобретения железа (V, 1308—1340).

в) Соединение грандиозности и динамики ярче всего выражается у Лукреция в образах животворной природы, которая является у поэта вечным источником всякой жизни и подлинным творцом всего существующего. Ни греческая натурфилософия, ни Платон и Аристотель, ни весь ранний эллинизм не понимали природу как творческое, созидательное начало для всего мира в целом. Под словом «природа» до Лукреция понимали большей частью те или другие свойства отдельной вещи, для нее существенные и даже несущественные. А раньше того, в период господства живой мифологии, природа и вовсе понималась как совокупность богов и демонов.

Лукреций сумел представить себе природу как творческую и зидительскую силу, как то, что приводит все вещи к их совершенству и зрелости. Природа у Лукреция сопровождается соответствующими эпитетами — «сотворительница» (I, 629, II, 1117; V, 1362 — *creatrix*), «направительница» (V, 77 — *gubernans*), «искусница» (V, 234 — *daedala rerum*). Даже вопрос о сохранении и движении атомов Лукреций излагает при помощи красивых и насыщенных картин всеобщей природы (I, 248—264).

г) Все указанные черты художественного стиля Лукреция сводятся к одному, а именно к стилю монолитной динамической монументальности. Однако дальнейшее изучение стиля Лукреция обнаруживает огромную пестроту, далекую от всякого монолита. Лукреций, как представитель эллинистически-римской литературы, выдвигает на первый план роль отдельного человеческого субъекта с большой дифференциацией его внутренних способностей, с его постоянным стремлением все пережить, все перевести на язык своих внутренних чувств и рассматривать объективный мир с этой интимнейшей личной точки зрения. Это и вносит в стиль Лукреция разную трактовку монументальности и ее динамики.

Во-первых, Лукрецию хочется максимально очеловечить изображаемую им грандиозную действительность, максимально приблизить ее к интимным человеческим переживаниям и превращать ее то в предмет пламенных восторгов, то в предмет для уныния, тоски и отчаяния, а то и в предмет сатиры, сарказма и ниспровержения. Обращение к Венере продиктовано чувством большого проникновения в недра творящей природы и жаждой социально-политического успокоения. Подробно рассказанная мифология Матери-Земли тоже вызвана горячей убежденностью в существовании единой творящей природы, которая не только рождает все существа, но их кормит и охраняет, что и подчеркнуто во вступлении к этой мифологии. Трагический миф о принесении в жертву богам Ифигении ее отцом Агамемноном тоже ни тот миф, который был бы здесь предметом наивной веры, ни тот миф, который бы имел для Лукреция только художественное значение. Это

боевой клич против религии и горячее, боевое нападение на ее кровавые культы (I, 84—101).

Во-вторых, Лукрецию хочется максимально очеловечить философскую отвлеченную теорию, сделав и ее также предметом если не какого-нибудь интимного переживания, то по крайней мере хотя бы предметом чувственной очевидности. Таково сравнение движения атомов с летанием пылинок в световом луче (II, 114—122).

Лукрецию хотелось показать, каким образом атомы одного и того же рода всегда обязательно различны и, будучи различными, все же стремятся друг к другу. Для этого Лукреций избрал такой образ: корова, у которой зарезали теленка, в нестерпимой тоске бродит повсюду, чтобы найти своего погибшего детеныша (II, 352—366). Механическое соединение и разъединение бездушных атомов Лукреций понимает психологически.

В-третьих, такими же человеческими чувствами проникнуты у Лукреция и часто встречающиеся у него картины природы. Лукреций особенно любит восход солнца. Описания солнечного восхода свидетельствуют об остроте глаза у поэта и о его живописно-четкой образности. Две монументальные картины грозы, молнии и грома, облаков и туч (IV, 134—142) отличаются мощной пластикой и бурно-динамическими движениями. Лукрецию здесь мыслятся какие-то борющиеся между собой гиганты, распространение мрака из подземного мира на всю природу и небо, а небо вот-вот должно разорваться от борьбы стихий и свалиться кусками на землю. Неистовое бешенство стихий и демонический вихрь стихийной войны представляются Лукрецию, когда он изображает разлив рек и наводнение (I, 271—276).

Но все эти бури и космические катастрофы чередуются у Лукреция с картинами мирной, красивой и удовлетворенной жизни, получающей иной раз даже идиллическую окраску. Такова картина оживления природы после дождя (I, 250—261). В картинах природы у Лукреция вполне заметна линия развития от монументальных и грандиозных форм к живописности и даже к безмятежно-идиллическим настроениям. Убывание динамики художественного образа особенно заметно в тех картинах природы и общества, которые в буквальном смысле слова можно назвать буколическими.

Настоящим апофеозом буколики является изображение у Лукреция тех прежних блаженных времен, когда сама земля в изобилии доставляла человеку все необходимое для жизни, когда люди проводили жизнь на лужайках, окруженные цветами и птичьим пением, когда с венками на головах они предавались беззаботной игре, пляскам, поэзии и смеху (IV, 1361—1404). Даже и дикое состояние первобытных людей представляется Лукрецию достаточно идиллическим. С любовью рисует он (в своем рассуждении об эхо) всю дикую, но, несомненно, для него симпатичную экзотику жизни сатиров, фавнов и нимф на лоне природы и игру Пана на своей знаменитой свирели (IV, 577—589). Созерцательная пассивность перерастает у Лукреция в полное уныние и отчаяние. Художественный образ такого человеческого уныния и отчаяния мы находим в том знаменитом месте поэмы, где сама природа, олицетворенная в виде мудрейшего живого существа, дает наставления страждущему

человеку и доказывает несостоятельность всех его сетований и недовольства жизнью. Возникающий при этом художественный образ человека представляет собой полную противоположность всякой монументальности и динамике. Это — жалкое, глупое, самонадеянное существо, жизнь которого полна ошибок, пороков и преступлений и которому надлежит быть уничтоженным целиком, раз и навсегда в бездне космических становлений (III, 931—961).

д) Пройдя все промежуточные звенья на пути развертывания своего художественного стиля от монументальности до ничтожной малости и от динамики до бессилия, Лукреций кончает всю свою поэму такой художественной картиной, в которой монументальность слилась с ничтожеством, а динамика — с бесконечной пассивностью. Это изображение чумы в Афинах в начале Пелопоннесской войны. Как всегда, у Лукреция это только пример для подтверждения атомизма, который здесь привлекается для объяснения болезней.

Правда, последние стихи поэмы не сохранились, но имеется основание думать, что изображение афинской чумы все же является последним крупным эпизодом поэмы (VI, 1138—1286).

Вот эта картина в нашем сжатом прозаическом изложении.

У людей поднимается огромная температура, наливаются глаза кровью, гортань изрыгает черную кровь, затекает шершавый язык. От человека исходит смердящий запах падали. Безысходная тоска соединяется с мучительными стонами. Мышцы охватываются судорогой, тело покрывается язвами, распалются внутренности человека нестерпимым огнем. Иные бросались в воду, чтобы охладить раскаленное тело. Многие низвергались вниз головой в колодцы. Люди бессильно корчились на своих ложах, а врачи, видя перед собой дико блуждающие взоры больных, что-то бормотали про себя и немели от страха. А люди, у которых уже путались мысли, хмурили свои брови, имея дикое и свирепое выражение лица, в ушах у них раздавался несмолкаемый шум, прерывалось дыхание, и тело покрывалось потом. С хриплым кашлем брызгала соленая слюна шафранового цвета. У несчастных тряслись руки и ноги, а после жара их охватывало холодом. С наступлением смерти разевался рот, заострялся нос, растягивалась кожа на лбу, впадали глаза и виски, твердели и холодели губы. Люди мучались по восьми или девяти дней, а если кто и выживал, то язвы по всему телу и черный понос все равно приводили больного к роковому концу. Болела голова, из ноздрей текла гнилая кровь, люди лишались рук, ног и других частей тела, а иной раз и зрения. Люди валялись на улицах, издавая такой смрад, что к ним не решались приближаться даже хищные звери и птицы. Родные покидали друг друга, спасаясь от болезней, но и это ни к чему не приводило. Умерших хоронили кое-как и вовсе не хоронили. Прекратились все работы на полях и в самом городе. Все было завалено трупами, не исключая и храмов, и часто один труп лежал на другом. Весь город был набит стекавшими отовсюду людьми; и все они погибали от грязи, смрада и скученности жилья. Везде пылали похоронные костры, из-за которых обреченные люди дрались, желая сжигать своих, а не чужих.

В этом бурном и мрачном финале атомизма Лукреция совместились художественные методы монументальности и методы изображения человеческой жизни во всем ее ничтожестве, бессилии и тупике.

Римская монументальность (или универсализм) сказалась здесь в том, что чума трактуется как закономерный результат космического движения и сцепления атомов. Чистый же римский индивидуализм доведен здесь до той крайности, которая уже в полном смысле слова может быть названа натурализмом.

Так как все это возведено к величайшим мировым законам, то это еще и трагизм, героями которого являются, однако, бессильные и бес-

помощные, жалкие и каждую минуту дрожащие за свое существование люди. Здесь — крайнее развитие художественного стиля Лукреция, дальше которого он не пошел и которое среди всей его стилиевой пестроты является наиболее сложным.

7. **Замечания о языке Лукреция.** Обычно язык Лукреция трактуется как архаический. Действительно, он пересыпан архаизмами, особенно в области мифологии. Однако необходимо сказать, что Лукреций отнюдь не пренебрегает также и неологизмами, стремится к использованию народных слов и выражений, часто пользуется языком повседневной разговорной речи, пускает в ход пословицы и поговорки, пытается выработать свою научную терминологию, хотя отнюдь не гонится за ее разработанностью (для одного понятия «атом» у него можно найти около полсотни разного рода терминов и описательных выражений), отнюдь не пренебрегает языком традиционного эпического стиля и даже риторики. И наконец, Лукреций применяет массу таких слов и выражений, которые свойственны только ему одному. Возвышенный и торжественный язык, доходящий до риторических похвальных речей, чередуется у Лукреция с образами и выражениями, полными сатиры и сарказма, крайнего натурализма, и с гораздо более спокойными описаниями, характеристиками, рассуждениями и доказательствами. К этому надо прибавить разнообразие использованных у Лукреция жанров и быстрый переход от одного способа выражения к другому.

В области языка здесь перед нами огромная пестрота и цветистость, соответствующие всякому послеклассическому стилю. Иначе и не могло быть в этот хаотический период перехода в Риме от мировой республики к мировой империи.

IX. ЛИРИЧЕСКАЯ И ЛИРО-ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ СЕРЕДИНА I В. ДО Н. Э.

1. **Неотерики.** Развитие римской литературы середины I века до н. э. ознаменовалось появлением в ней литературной школы. Поэты, принадлежавшие к этой школе, получили у современников несколько условное название *новые, неотерики* (греч. *neoterói*). Связанные общностью мировоззрения, единством эстетических нормативов и поэтико-стилевых установок, неотерики оказали значительное влияние на формирование римской лирики и оставили заметный след в художественной мысли античности.

Школа неотериков имела историческую основу в реальности Римской республики эпохи кризиса и распада. Литературным образцом для нее служила в основном александрийская поэзия и поэзия расцвета греческой классической лирики VII—VI вв. до н. э., литературную традицию на родной, римской почве составила, наряду с ателланой, мимом и опытами любовной поэзии, комедия паллиата.

Определяющим в художественном мирознании неотериков были неприятие окружающего мира, официального общества города-государства и интерес к человеку в мире его личных чувств и ощущений, поднятых тем не менее до высот истинно гражданской жизни. Этот

момент — гражданственность личных переживаний — составил в поэзии неотериков то новое, что существенно отличает их творчество от поэзии александринизма и греческой лирики раннеклассической поры, где личное отъединялось от общественного и противопоставлялось ему.

Поэзия личных чувств ввела в римскую литературу нового героя, потребовала освоения малых жанровых форм и усовершенствования стихотворного размера. Новым героем стали лирическое «я» автора или персонажи греческих мифов, избранные по принципу наибольшего внутреннего соответствия лирическому герою и вставленные в сюжет, где объектом повествования оказывалась сфера личных человеческих чувств и переживаний.

Соответственно жанровыми формами, наиболее излюбленными неотериками, оказались эпиграммы-инвективы; элегии, передающие личные человеческие чувства любовной печали, радости, заботы; свадебные песни (*эпиталамы*) с подчеркнутым ощущением земной пламенной страсти; небольшие эпические поэмы на мифологический сюжет (*эпиллии*), где сам мифологизм служил оправданием и — вместе — примером истинности духовных коллизий, затронутых автором; и, наконец, небольшие по объему и разнообразные по стиховому размеру произведения, выполняющие роль посвячительных надписей, дружеских и любовных посланий, стихотворений на случай. Освоение новых для римской литературы жанров привело к разработке новой стиховой и стилистической системы, свойственной неотерикам. Возникает особый интерес к введению греческой метрики в римский стих, к «учености» мифологических намеков, к воспроизведению полузабытых и редчайших мифологических сюжетов, к обманчивой точности «научных», географических, исторических, астрономических деталей, тяга к уменьшительной и увеличительной суффиксации, превосходным степеням прилагательных, нарушающим эстетику общепринятой нормы, уводящим от обыденности.

Признанным главой и теоретическим вождем неотериков был поэт и грамматик Публий Валерий Катон (ок. 100—20 гг. до н. э.), «даровитый наставник», «Сирена римлян», тот, кто, по словам его современника, поэта-неотерика Фурия Бибакула, «один лишь и читает и творит поэтов». Сохранились известия о филологических сочинениях Катона и стихотворных произведениях «Лидия» и «Диктинна».

Другой яркий талант той же школы, политик, оратор, поэт Г а й Л и ц и н и й К а л ь в (82—47 гг. до н. э.) вошел в античную литературу вместе с Катуллом, своим близким другом и единомышленником, как создатель жанра римской любовной элегии.

Наконец, к неотерикам принадлежал и М а р к Ф у р и й Б и б а к у л (род. ок. 80 г. до н. э.), тот знаменитый поэт, чьи эпиграммы, наряду с эпиграммами Кальва и Катулла, тревожили Юлия Цезаря. Ямбы Фурия Бибакула отличались резкостью, и древняя критика полагала его виднейшим представителем этого рода поэзии.

Произведения поэтов-неотериков дошли до нас лишь в разрозненных фрагментах или упоминаниях древних авторов. Единственное

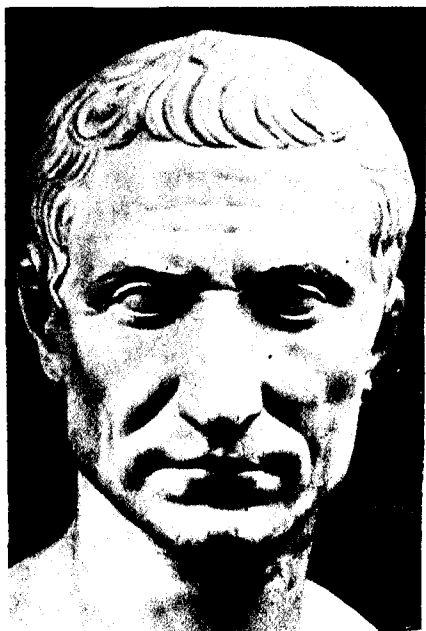


Рис. 26. Портрет Юлия Цезаря. Мрамор.

знаменитые ораторы-соперники Марк Туллий Цицерон и Квинт Гортенсий Гортал. Но особую роль в жизни Катулла сыграл круг молодых муниципалов, общественных деятелей, ораторов, поэтов и писателей, с которыми Катулл оказался связан тесными дружескими узами и мировоззрение которых решительно повлияло на становление его собственного поэтического видения мира. В этот дружеский круг входили поэты-неоретики Валерий Катон, Лициний Кальв, Гельвий Цинна, Корнифиций, блестящий оратор и общественный деятель Марк Целий Руф, историк Корнелий Непот.

Политическую позицию этой молодежи определяло требование муниципальной аристократии: расширение прав гражданства и участие в управлении государством. Ее политическим идеалом была древняя республика эпохи расцвета города-государства (IV—II вв. до н. э.); в политической же борьбе современности, борьбе между коррумпированным сенатом, все еще олицетворявшим собой традиции древней республики, и грядущей диктатурой Юлия Цезаря, молодые друзья Катулла занимали как бы промежуточное положение, до конца не примкнув ни к одной из борющихся сторон.

Метания муниципалов между двумя политическими группировками страны, исторически предопределенные и оправданные, вера в идеал и утопичность идеала явились основой мирознания поэта, обусловившей в дальнейшем и его жизненный путь и его поэтическое кредо.

В 57 г. до н. э., желая поправить свои материальные дела, Катулл

исключение составляет сохранившийся сборник стихов поэта-неотеорика Гая Валерия Катулла.

2. Катулл. а) Историко-биографические сведения. Замечательный римский поэт Гай Валерий Катулл (87 (84?) — 54 г. до н. э.) был родом из Вероны. Его довольно зажиточная семья принадлежала к местной муниципальной знати, связанной с виднейшими фамилиями Рима, и молодой человек, подобно многим своим соотечественникам и сверстникам, приехал искать счастье в столицу, где скоро оказался в центре политики и культуры.

Среди его знакомых были многие общественные деятели и люди, занимающие в Риме крупные государственные посты, в том числе Гай Юлий Цезарь, тесть Цезаря консул Луций Кальпурний Пизон Цезонин и зять Гней Помпей, а также покровитель поэта Лукреция Кара претор Гай Меммий Гемелл и

уезжает в свите знатнейшего и влиятельнейшего нобилия Рима, пропре-тора Меммия, в Вифинию, но через год возвращается в Рим, посетив по пути знаменитые города Малой Азии и остановившись в Троаде поклониться могиле брата. Поездка в свите Меммия не оправдала надежд Катулла, и поэт зло и жестоко высмеял в стихах (X, XXVIII, XLVII) своих «знатных покровителей», «друзей-нобилей».

Примерно на тот же хронологический период приходится цикл политических эпиграмм Катулла, направленных против Юлия Цезаря (XXIX, LIV, XCIII), Гнея Помпея (XXIX, CXIII) и видных цезарианцев, в том числе начальника саперной части войск Цезаря Мамурры (XII, XLIII, LVII, XCIV, CV, CXIV, CXV). Сила воздействия этих эпиграмм была столь велика, что Цезарь, по словам Светония («Жизнь двенадцати Цезарей», I, 73), признавал себя навеки опозоренным Катулловыми стихами о Мамурре.

Еще до своей поездки в Вифинию (возможно, в 61 г. до н. э.) Катулл сблизился с патрицианкой, женой сенатора, умной и красивой, не чуждой политики и любовных интриг, Клодией, сестрой знаменитого народного трибуна Клодия Пульхра, которую он и воспел в своих стихах под именем Лесбии. Вся история этой любви — счастье встреч, полнота разделенного чувства, измены, духовное опустошение и разрыв — в стихах поэта.

б) **Поэтическое наследие Катулла** невелико, всего лишь небольшая книжечка, содержащая сто шестнадцать стихотворных произведений. Книжечку предваряет посвянительное стихотворение, обращенное к Корнелию Непоту. Однако характер посвящения позволяет отнестись к нему только к части сборника, небольшим произведениям («безделкам»), и полагать, что весь сборник составлен не самим поэтом, но кем-то иным уже после его смерти и в основном по метрическому и жанровому признаку. Первыми помещены мелкие стихотворения (I—LX), написанные различными лирическими размерами, апробация которых в латинском стихосложении является заслугой Катулла. Середину занимают объемные произведения (LXI—LXVIII): две эпиграммы, поэма «Аттис», эпиллий на мифологическую тему «Свадьба Пелея и Фетиды» (гекзаметр) и перевод-переложение греческой поэмы Каллимаха «Локон Береники». Последняя же часть книжечки состоит в основном из эпиграмм, написанных традиционным элегическим дистихом (LXIX—CXVI).

Вместе с тем, следуя тому же жанровому признаку, в творческом наследии Катулла можно, несколько условно, выделить произведения малых форм, лирику, непосредственно поданную от авторского «я», и более обширные произведения лиро-эпического цикла.

в) **Произведения малых форм.** В произведениях малых форм: дружеских и любовных посланий, стихах на случай, политических и личностных эпиграммах-инвективах — образный мир героя Катулла, лирическое авторское «я» выступает обнаженно и отчетливо.

Мир этот строится в контрасте с художественным миром, принятым в общих своих чертах литературой эпохи расцвета римского полиса (III—II вв. до н. э., комедиографы Плавт, Теренций), вошедшим

в иные современные Катутлу этико-эстетические системы (ср. Лукреций) и подтвержденным в философских трактатах Цицерона.

Основу этого чуждого Катутлу мира составлял идеал человека-гражданина, «добропорядочного мужа», у которого личное отделено от общественного, противопоставлено общественному и ему подчинено. Человек связан чувством «меры»; его добродетель — в постоянстве, верности долгу, людям, обетам, в чистоте жизни, справедливости, благородстве мыслей и поступков, свойственном свободнорожденному. Жизненный путь «добропорядочного мужа» последовательно слагается из установленных этапов: «доблесть», проявленная в «подвигах», на службе отечеству, в боях и совете, влечет за собой всеобщую «хвалу» прочих добропорядочных мужей, воздающих гражданину «честь», приносит ему награду и славу в веках.

Республиканский идеал человека создается циклом политических эпиграмм-инвектив, рассчитанных на широкий общественный резонанс. Катутл рисует своих врагов отошедшими от принятого идеала и тем добивается их дискредитации и общественного звучания личной темы. Именно так построены стихотворные выпады против Цезаря и его приверженца Мамурры.

Вместе с тем в поэзии Катутла заключено собственное, далекое от общепринятого, представление поэта о мире и человеке, и суть этого представления — в единении личных и общественных начал в восприятии мира и во взглядах на мир. Утверждается особая ценность человеческой личности, и герой поэзии Катутла предстает и человеком и гражданином одновременно и в равной мере.

Утверждение нового идеала идет через отрицание ранее существовавшего. Лирический герой Катутла чужд обществу и миру, его окружающему. Республиканский Рим середины I в. до н. э. кажется герою дисгармоничным, несовершенным, далеким от того идеального состояния, в котором он некогда пребывал.

Ощущение неудовлетворенности от своей роли и роли своих друзей в обществе, сознание обиденности, мысль о несовершенстве самого общества вызывают в лирическом герое горечь, негодование, скорбь (X, XIII, XXVI, XXVIII, XLVII, LI).

В разладе с обществом города-государства человек поэзии Катутла подвергает переоценке этико-эстетические представления, важные для этого общества.

Так, прежде всего сугубо отрицательно решается вопрос о долге гражданина перед обществом и государством. Никакого стремления согласовывать свои поступки с интересами общества, подчинять желания благу граждан полиса, жертвовать личным ради общественного и государственного у героя Катутла нет. Напротив, лирический герой всячески подчеркивает свою отрешенность от общественных, государственных дел, свою скандальную свободу от них, свой досуг (X, LI).

Внеобщественные устремления героя Катутла, его неприятие окружающего мира связано с религиозным свободомыслием поэта. Разрыв с обществом, неопределенность положения, страх перед грядущим ведут героя Катутла от римской общегражданской «ортодоксальной» религии к суеверию. В свою очередь видимый интерес героя к экзотике

восточных культов Сераписа, Астарты, Кибелы, ставших к тому времени известными в Риме, продиктован его желанием утвердить и продемонстрировать свою внутреннюю свободу от общества, выйти за рамки представлений и верований, свойственных римскому полису. Обращение же к римскому культу обусловлено не религиозным настроем, а в известной мере традицией.

Герой поэзии Катулла противопоставлен официальному обществу Рима; однако само противопоставление героя обществу, достигнутое в миропонимании Катулла, возможно лишь при условии признания за человеческой личностью особой ценности и права на обособление. Именно этот смысл имеет, видимо, тема «соизмеримости» человека и божества, звучащая в ряде стихотворений Катулла (LI, LXX, LXXII).

В LI стихотворении, вольном, как мы сказали бы теперь, переводе оды Сафо, читаем¹ (1—8):

Верю, счастьем тот божеству подобен,
Тот, грешно ль сказать, божества счастливей,
Кто с тобой сидит и в глаза глядится,
Слушая сладкий
Смех из милых уст. Он меня, беднягу,
Свел совсем с ума. Лишь тебя завижу,
Лесбия, владеть я бессилен сердцем,
Рта не раскрою.

Поэт усилил мысль Сафо: собеседник Лесбии не только равен «богу», как это было у Сафо, но и «превосходит богов» — лишнее доказательство тому, сколь близок художественный образ поэту-переводчику и важен для раскрытия умонстроения его лирического героя. Отход от общества города-государства, осознание исключительной ценности своего «я» должны были как будто неминуемо привести нового героя, человека поэзии Катулла, к крайнему и последовательному индивидуализму. Этого не случилось. В силу многовековой традиции римское республиканское представление о человеке и мире лишь трансформировалось, но не распалось вовсе. И юноша Катулла, отрицающий официальный Город, ищет опору и поддержку у духовно близких ему людей, таких же «неприемлющих», как и он сам. Друзья лирического героя образуют некий искусственно созданный мир — подобие общества, где господствует свой этико-эстетический кодекс, свое миропонимание. В этом обществе герой Катулла находит приложение своим творческим силам, полноту личной и общественной жизни, и круг его деятельности личной и общественной определяется словами «дружба», «поэзия», «любовь», «красота».

г) Мир лирического героя поэзии Катулла.
Дружба. В этико-эстетической теории Цицерона и практике предшествующих художественных систем римской литературы представление об истинной дружбе связывалось с идеалом «добропорядочного мужа». Момент личной приязни не был исключен вовсе, но подавлялся чувством ответственности перед обществом и государством. В дружеских посланиях Катулла утверждается несколько иной принцип дружеского общения: усилен и как бы утрирован момент личной дружеской

¹ Здесь и далее стихи Катулла в переводе А. Пиотровского.

приязни, перенесенной в быт, в мелочи житейских отношений (XIV, IX, L). Вместе с тем суть античного института дружбы в мироосознании героя сохранена; в трудный час от своих друзей лирический герой поэзии Катулла ждет того же, что и мыслитель трактатов Цицерона: взаимопомощи и поддержки. Различие состоит лишь в том, что свое общественное служение друзья Катулла осуществляют не среди граждан полиса, а среди «граждан» своего мира и общества, иллюзорного идеального мира друзей, любовников, поэтов. В этом мире герой Катулла, обладающий всеми свойствами «добропорядочного мужа», неукоснительно следует по установленным жизненным ступеням идеала: совершает «подвиги» дружбы, добивается похвалы сотоварищей, обретает славу в веках (XXX, CII, L, LXXVII, LXXIII, LV, LXVIII).

Дружба придает силы герою Катулла, и измена друга воспринимается им как величайшее бедствие, зло мира (LXXIII):

Нет, не надейся приязнь заслужить и признательность друга.

Благочестивой любви лучше в награду не жди!

Неблагодарность царит, и добро не приносит сторицы,

Только доуку оно с горькой обидой родит.

Так и со мною. Врагом моим злейшим и самым жестоким

Тот оказался, кому другом и братом я был.

Поэзия. Согласно традиционным воззрениям, господствующим в современном Катулле Риме, занятие поэзией не являлось формой общественно полезной гражданской деятельности. Обособляя своего героя от мира города-государства, Катулл рисует его поэтом, проводящим жизнь в досуге, наполненном дружеским общением, шуткой, вином, игрой в поэзию (L).

Это — внешняя сторона жизни героя, как будто утверждающая и оправдывающая ортодоксальные представления римлян. Однако в иной своей, внутренней жизни, скрытой от посторонних глаз, в обществе близких ему по духу людей лирический герой Катулла воспринимает поэтическое творчество как величайший труд, как подвиг (I, XIV, XXII), за которым следует хвала, признание сограждан его идеального мира, слава в веках (XXXV, I, XCV, XXXVI, XLIV). Поэзия — жизнь лирического героя, путь его гражданского самопроявления, в котором личное слито с общественным и неотделимо от него.

Цикл дружеских посланий Катулла о поэзии и поэтическом творчестве содержит также элементы литературной полемики, вне всякого соблюдения чувства меры.

Любовь — один из основных мотивов поэзии Катулла. В предшествующей римской литературе чувство любви рассматривалось как страсть, противостоящая гражданским добродетелям и вредная обществу, или как долг, привычка супружества. Для героев Катулла любовь означает слияние гражданских устремлений с велением сердца, жизнь для другого человека и в другом. Радость чувственной любви присутствует во всей лирике Катулла, однако любовь, к которой стремится его лирический герой, — это идеальная любовь, совмещающая чувственные радости и близость духовного общения, верность, нежность и долг. Свою любовь герой осознает как подвиг (LXXVI), который ему, «добропорядочному мужу», идеальному гражданину

своего общества, надлежит совершить на жизненном пути, получая в награду «милость» (LXXVI) любимой и хвалу друзей. Верная, постоянная любовь для героев Катулла — залог прочности бытия, и потому счастье взаимной любви воспринимается как вершина мыслимого блаженства (CVII, 7—8):

Кто из людей счастливей меня? Чего еще мог бы
Я пожелать на земле? Сердце полно до краев!

а утрата ее означает жизненный крах. Разрыв с любимой, изменившей и изменившейся, прощание с ней рождает в сердце поэта слова, изумительные в сплетении отчаяния, резкой грубости, боли, нежности, шемящей грусти (XI, 1—4, 13—24):

Фурий ласковый и Аврелий верный!
Вы — друзья Катулла, хотя бы к Инду
Я ушел, где море бросает волны
На берег гулкий.
Все, что рок пошлет, пережить со мною
Вы готовы. Что же, передайте милой
На прощанье слов от меня немного,
Злых и последних.

Только о моей пусть любви забудет!
По ее вине иссушилось сердце,
Как степной цветок, проходящим плугом
Тронутый насмерть.

Теряя свою Лесбию, поэт переживает состояние, которое назвал «душой на распутье» или «раздвоением души» (*mens diducta*) и наиболее полно выразил в знаменитом двустии (LXXXV):

Да! Ненавижу и все же люблю. Как возможно, ты спросишь?
Не объясню я, но так чувствую, смертно томясь.

«Раздвоение души» — это горечь утраты идеала и тоска от сознания того, что жить без утраченного невозможно, и бессилие, неумение вернуть потерянное. «Раздвоение души» в поэзии Катулла — состояние человека, лишившегося большой любви и вместе с ней смысла жизни.

Сверхмерность чувства героя присутствует в большинстве стихотворений любовного цикла, рождая ощущение внутреннего надрыва, иллюзорности, непрочности мира и бытия (CIV):

Как, неужели ты веришь, чтоб мог я позорящим словом
Ту оскорбить, что милей жизни и глаз для меня?
Нет, не могу! Если б мог, не любил так проклято и страшно...

Красота, и прежде всего красота женская, — особая тема произведений Катулла. Целостное видение мира, преодолевшее видение по взаимоисключающим и противостоящим частям, дает поэту возможность воспринимать красоту в деталях, объединенных, скрепленных единым стержнем и тем обретающих монолитность. Именно так следует воспринимать LXXXVI стихотворение Катулла¹:

¹ Для точности эстетического анализа стихотворение приводится в прозаическом переводе И. В. Шталь.

Квинтия для многих — красива, для меня — бела, высока, стройна. Признаю: по частям она такова [но] я против того, что красива в целом. Ведь несколько привлекательности, ни крошки соли в этом огромном теле. Красива Лесбия, которая так прекрасна в целом, что одна похитила у всех все прелести.

За «целым» стоят конкретные компоненты, формирующие идеал красоты: бела, стройна, высока. Но красота не красота, когда она распадается на отдельные части и не осязательна в единстве. Звеньями, скрепляющими идеал красоты, в этико-эстетических представлениях лирического героя, впервые в римской литературе становятся понятия «привлекательность», «утонченность», «изящество», «соль».

Судьями женской красоты в поэзии Катулла выступают «добропорядочные мужи» Катулла, лирический герой и его друзья. Идеал красоты XLIII и LXXXVI стихотворений — это их идеал, и они, а не общество отвергнутого ими Города — единственные его ценители.

д) Крупные произведения лиро-эпического цикла. Специфика мировосприятия Катулла определяет художественную направленность и его крупных лиро-эпических произведений, хотя скованность жанровых традиций играет в их образном воплощении значительную роль. В эпиграмах (LXI, LXII), особенно в первой из них, в пожелания уважительной супружеской любви вплетается мотив откровенных чувственных радостей. В стихотворном обращении к Манлию (LXVIII) слиты в традиционной для поэта трактовке мотивы дружбы, любви, поэзии. В двух эпиграмах — «Свадьба Пелея и Фетиды» и «Локон Береники» — мифологическое содержание, но и там встречаются все те же борения чувств, любовь, ненависть, предательство и верность.

Эпиллий «Свадьба Пелея и Фетиды» построен с некоторой композиционной усложненностью, как рассказ в рассказе. Действие совершается в те далекие времена, когда справедливость не покидала мир и боги разделяли радости смертных. На свадьбе героя Пелея, отца Ахилла, и нимфы Фетиды гости видят покрывало с изображенной на нем сценой разлуки Ариадны, дочери критского царя Миноса, и героя Тезея, победителя Минотавра. Любовь Ариадны помогла Тезею в борьбе с Минотавром, ее нить вывела его из лабиринта. Доверившись любовным клятвам, Ариадна бежала с Тезеем из родного дома. На пустынном морском острове Тезей, повинувшись богу Дионису, возжелавшему брака с Ариадной, покинул Ариадну спящей. Пробудившись, Ариадна видит кругом безбрежную гладь моря, а вдали — парус уходящего корабля Тезея.

Горе Ариадны, как изваяние вакханки, застывшей на морском берегу, под стать страданиям юного поэта от измены его Лесбии: волны «великих сомнений бороздят» душу Ариадны, душа ее на «распутье», ни забыть прошлое, ни преодолеть настоящее она не может. Неверность любовным клятвам, даже свершенная по наущению божества, в понимании Катулла, — величайшее преступление, и вероломный Тезей платит за горе Ариадны не меньшим горем: забыв сменить темный парус на светлый, знак благополучного возвращения и победы, он становится невольной причиной смерти отца.

Рассказ об Ариадне, мечущейся на острове в смертельной тоске, —

это тонкий и искусный анализ чувств героини, переход из одного душевного состояния в другое, столкновения и борения страстей.

В поэме «Локон Береники» царица приносит обет обрезать прядь волос, если царь, ее супруг, вернется с войны невредим. Обет выполнен, и боги вознесли локон на небо и поместили его среди созвездий. Береника, отважная царица, доставившая трон своему супругу, в рассказе, вложенном в уста самого Локона, — слабая женщина, упоенная любовью, страшась войны и разлук.

Среди крупных произведений Катулла особенно интересен «Аттис», поэтический рассказ о юноше, покинувшем во внутренней неудовлетворенности устоявшуюся жизнь в родном краю и приехавшем за море, чтобы сделаться жрецом богини Кибелы. В священном неистовстве он оскоряет себя, а потом горько сожалеет о совершенном. Однако богиня насылает на него своего льва, который гонит Аттиса в лесную чащу, и там несчастный навек остается служителем Кибелы.

Образ Аттиса, жреца Кибелы, толковали по-разному. В Аттисе видели прообраз самого поэта, томящегося в любовных сетях Лесбии и не имеющего силы эти сети разорвать, указывали на увлеченность Катулла темной мистикой восточного культа и даже находили в поэме отзвуки революционного движения масс, призванного всколыхнуть Рим.

При частичной допустимости каждого из этих толкований следует заметить, что в Аттисе Катулла заложены все те же основные принципы художественного строения образа, характерные и для малых его произведений и для произведений лиро-эпического цикла. Герой не приемлет общества, уходит от него, чтобы обрести или создать новый для себя мир. Но мир этот рушится, к прошлому возврата нет, новое не радует. Поэма завершается словами надежды, поданными как заклятие:

О богиня! О Кивева, диндименских гор госпожа!
Пусть пребуду в отдалении от твоих чудовищных тайн!
Пусть других пленит твой ужас! твой соблазн безумит других!

е) Художественные открытия поэзии Гая Валерия Катулла. В пределах художественного мироосмысления Гая Валерия Катулла совершаются по крайней мере три величайших для римской литературы события: явление качественно нового героя, сочетающего в себе человека и гражданина; познание и исследование частной, личной жизни индивида, его быта, его общественных отношений; открытие сложного мира человеческих чувств в их противоречии, единении и борьбе.

Тематическое, композиционное и стилевое воплощение эти открытия обретают в поэтике александризма, традициях римской любовной поэзии и фольклора, в тональности и метрике первых греческих лириков.

Тонкая ирония сплетается в поэзии Катулла с подлинной страстью (II—III), и изысканность образа лишь выигрывает на фоне нарочитой грубости и фольклорного заклятия (XLII).

Считая с любимой поцелуй, юноша Катулла не забывает александрийской «учености» мифологических и географических намеков, сооб-

щающих его чувству исключительность, удаленность от повседневности (VII); а боль поруганной любви входит в стих Катулла изощренностью стилистических фигур, кольцом эпанфоры, гиперболой, параллелизмом (LVIII, LX).

Отказ от умеренности, возведенной в эстетический принцип, порождает в лексике поэта пристрастие к превосходным степеням прилагательных и наречий, к увеличительной и уменьшительной суффиксации, находящей опору в народной латыни, к подбору эпитетов с крайними оттенками значений (IX, XIV).

С поэзией Катулла, многообразием чувств героев, в римскую литературу упорядоченно вошли все метры греческой лирики, и некоторые из них [чистый ямбический триметр, большой асклепиадов стих ($\text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} || \text{—} \text{—} | \text{—}$)] назван по

имени эллинистического поэта Асклепиада Самосского, галлиямб ($\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} // \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$) (им написан Аттис)]

были в латинском стихе, по-видимому, применены впервые. Поэты последующих поколений античности видели в Катулле своего предшественника, величайшего ямбографа и элегика. Катулла читала вся античность; в средние века он был известен на родине, в Вероне, где и сохранился список его стихов; позднее им интересовался Петрарка. Из стихов Катулла во многом вышла французская Пляеда. В России влияние Катулла испытал Батюшков; стихи Катулла читал и переводил Пушкин, интерпретировал Блок.

Х. ОБЩИЙ ОБЗОР КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРИОДА ПРИНЦИПАТА

1. **Принципат.** В течение целого столетия история Рима была заполнена сплошной гражданской смутой. Случилось то, что гораздо раньше и в меньших размерах происходило в Греции. Когда-то маленький полис, непрерывно росший и в области производительных сил, и тех потребностей, которые при этом тоже возрастали, уже давно перешел к завоеваниям, к добыванию огромного количества рабов, к передаче необходимого для страны производства рабским массам и тем самым к разорению мелкого свободного производителя, к обезземеливанию крестьянства, к возникновению люмпен-пролетариата, к обогащению общественной верхушки и к необходимости сдерживать недовольные слои населения при помощи военной силы и единовластия. Принципат (*princeps* — первый) был естественной формой власти и означал уже переход от республики к империи. Обезземеленное, безработное свободное население шло теперь в армию какого-либо вождя. Аристократия и финансово-административное сословие всадников пошли теперь на службу принцепсу и превратились в его чиновный аппарат, а всякая оппозиция со стороны республиканских остатков, как аристократических, так и демократических, подавлялась огнем и железом.

Так возникла Римская империя — принципат, который на первых порах возглавил Октавиан Август, сумевший к 30 г. до н. э. победить всех своих противников, менее удачливых военных вождей.

В короткое время Август захватил все главнейшие руководящие посты прежнего республиканского государства, оставляя, таким образом, видимость республики, на самом же деле становясь единоличным владыкой.

2. Писатели эпохи принципата.

С водворением единоличной власти Августа прекратилась вековая гражданская смута в Риме, и вместе с тем затихли и те бурные политические страсти, которыми отличалась литература периода кризиса республики.

Однако это «умиротворение» отнюдь не было абсолютным, и оппозиция против Августа все же продолжала существовать, как не замолкла она и против возрастающего в Риме цезаризма.

Весьма внушительным в римской литературе периода ее классики было то официальное направление, в центре которого был кружок Гая Цильния Мецената, куда входили Варий Руф, Вергилий, Проперций. Самым крупным поэтом здесь был Вергилий, завоевавший своими произведениями мировую известность.

Среди тех, кто старался забыть свое республиканское прошлое, были талантливейшие восхвалители нового режима.

Здесь «блестит» имя знаменитого Горация, который, впрочем, тоже входил в кружок Мецената, но отличался добродушным свободомыслием, безопасным для политики Августа.

Следует отметить другой литературный кружок — Корвина Мессалы, куда входили Овидий, Тибулл и другие элегики. Овидию, как и Вергилию, тоже предстояла мировая слава в веках.

Этот краткий список главнейших писателей эпохи Августа должен быть дополнен еще двумя именами. Огромной славой пользовался историк Тит Ливий, тоже примыкавший к официальному направлению своим изложением героической истории римского народа в том возвышенном духе, в котором хотел ее реставрировать Август. Азиний Поллион, наоборот, примыкал к легальной оппозиции и славился как оратор, драматург и историк.



Рис. 27. Статуя Августа из Прима Пор-та. Ок. 20 г. до н. э.

XI. ВЕРГИЛИЙ

1. Жизнь и произведения. Публий Вергилий Марон родился в 70 г. до н. э. в Северной Италии, в деревне Анды, около Мантуи. Образование получил в Кремоне и в Риме. Однако уже в 42 г. он вернулся домой, так как не был расположен к городской жизни, а любил простую жизнь в глухой провинции. В 41—40 гг. его имение было конфисковано цезарианцами, которым после битвы при Филиппах была предоставлена возможность вознаградить себя земельными наделами в Италии. Будучи изгнан из своего родного поместья, он при содействии Мецената получил имение в Кампании и дом в Риме. Его отношение к империи Августа глубокое и искреннее, и он от души воспекает своего покровителя в первой эклоге из сборника «Буколики». Этим «Буколикам» предшествуют ранние стихотворения, вошедшие в сборник «Catalepta» («Безделушки»), в котором находим разнородные миниатюры эпикурейского, идиллического, литературно-критического и эпистолярно-бытового характера. В ранней молодости Вергилий действительно был близок не только к неотерикам, но и к эпикурейским философам Сирону и Филодему. Авторство как всего сборника, так и отдельных его стихотворений часто Вергилию не приписывалось.

Мировую славу составили Вергилию другие, уже безусловно принадлежащие ему произведения: «Буколики» («Пастушеские стихотворения»), или «Эклоги» («Избранные стихотворения»), а затем «Георгики» («Земледельческие стихотворения») и особенно «Энеида». «Буколики» писались в 42—39 гг., «Георгики» — в 37—30 гг. и «Энеида» — в 29—19 гг. Умер Вергилий в 19 г. до н. э. после путешествия по Греции, куда он поехал для собирания материалов.

Источники рисуют Вергилия скромным, лишенным всякого честолюбия человеком, душевно преданным сельской жизни и вполне искренним горячим сторонником империи Августа. Император Август, прекративший смуту в Риме и мечтавший о возрождении исконной простой римской добродетели и, кроме того, не терпевший никаких политических группировок, которые могли бы быть для него опасными, имел в лице Вергилия как раз такого подходящего человека, любившего прежде всего сельское хозяйство и поэтическое творчество и далеко стоявшего от всякой политической борьбы.

Его скромность настолько была популярна, что в дальнейшем его имя стали писать не «Вергилий», а «Виргилий», производя его от латинского слова *virgo*, что значит «девушка» (эта этимология, конечно, результат вымысла).

2. «Буколики», или «Эклоги». а) Как показывает само название сборника, это пастушеская поэзия. Сборник содержит 10 эклог, которые можно классифицировать следующим образом. Прежде всего, мы имеем эклоги собственно буколические, а затем эклоги аллегорически-буколические. Первые изображают поэтические состязания пастухов двустихиями (III), четверостихиями (VII) и целыми песнями (VIII). Аллегорически-буколические эклоги (I, IV, IX, X) иносказательно выражают важные общественно-политические явления и философские идеи: мирная и счастливая жизнь благодетельствован-



Рис. 28. Каменя Августа. Апофеоз Августа и воздвижение трофейного столба. Сардоникс. Нач. I в. н. э.

ного «юным богом» Титира (I), космогония в устах пьяного Силена (IX), «пророчество» о рождении младенца для спасения мира (IV).

б) Художественный стиль. Несмотря на большую зависимость от Феокрита, стихи которого Вергилий иной раз причудливо комбинирует, он создает свой собственный стиль. То, что пастухи Вергилия переживают любовное томление и занимаются поэзией или музыкой, весьма похоже на Феокрита. Но само отношение Вергилия к изображенным у него пастухам совсем иное. Пастухи Феокрита мало индивидуализированы, все говорят по-городскому, и Феокрит рисует их скорее снисходительно и даже критически или, во всяком случае, иронически. Пастухи Вергилия представлены как самые настоящие пастухи, никакой иронии в отношении их характеров и занятий у Вергилия незаметно; хотя его пастухи тоже говорят высокопоэтическим языком и говорят учено, все же чувствуется, что для Вергилия это настоящий реализм, что именно таких людей он реально видел и сам разделял их чувства и надежды.

Таким образом, с точки зрения сюжета эклоги Вергилия являются изображением пастушеской жизни, с точки же зрения идейного смысла — это пропаганда идеологии мелкого землевладения или идеализация сельских работ и простой деревенской поэзии. Из сочетания такого рода сюжета с таким идейным содержанием рождается и художественный стиль эклог, который тоже представлен достаточно разнообразно.

в) Отметим прежде всего стиль в собственном смысле

л е б у к о л и ч е с к и й, который можно наблюдать почти в каждой эклоге, но особенно в эклогах II, III, V, VII, VIII. В эклоге II — любовное томление в окружении густого леса, фиалок, маков, нарциссов, анисового цвета, корицы, лавра, вакциний, айвы, каштанов, мирта, мальвы, лилий. Поют цикады, ящерицы прячутся от зноя в траву. Много овец и козлят, и нет недостатка в парном молоке. Мелькают образы затихшего и зеркально-неподвижного моря, знойного дня и заходящего солнца. В эклоге III фигурируют буковые кубки, на которых вырезаны лозы, плющ, человеческие лица. В эклоге V — пёсня о смерти мифического пастуха Дафниса среди нежных цветов и улыбочивой природы, среди благодарных и восторженных его почитателей. Ни в одной из указанных эклог, включая VII и VIII, нет ни одного намека ни на политику, ни на философию. Здесь просто изображены пастухи с их любовными чувствами, с их поэтическими состязаниями, в окружении нежной, обильной и цветущей природы.

г) Однако нарисованный Вергилием безмятежный идиллический покой вдаль от литературных споров и городской жизни все же отличается разными литературно-общественными тенденциями. Так, в начале эклоги VI мы находим посвящение проконсулу цизальпинской Галлии Альфену Вару, оказавшему содействие Вергилию в период аграрных смут. Этого Вара, говорит поэт, воспевают и вся природа. Эклога X посвящена другу поэта, элегическому лирику и гражданскому деятелю Корнелию Галлу. Здесь изображается неудовлетворенная любовь этого Галла, грустящего тоже среди нежной, пахучей и цветущей природы. Эта любовь интересует Сильвана, Пана и даже самого Аполлона. Галл упоминается еще и в эклоге VI вместе с Гесиодом. В эклоге III сочувственно вспоминаются Азиний Поллион и его литературное творчество и несочувственно — два бездарных поэта, Бавий и Мевий. Азинию Поллиону посвящена и эклога IV.

д) Среди идиллических настроений Вергилия появляются и мифологические мотивы. В эклоге IX подвыпивший Силен, которого сдерживают цветочные узы Сатиров, поет в пещере о возникновении мира из традиционных античных элементов — земли, воды, воздуха и огня, о появлении твердой земли, лесов, зверей в лесах, солнца и дождей.

Эклоги вообще пересыпаны разными мифическими образами — наяд, нимф, муз, Галатеи, Вакха, Орфея, Юпитера, Аполлона и др.

Особого упоминания заслуживает мифологическая утопия, развиваемая в эклоге IV. Здесь Вергилий говорит, что он хочет повествовать о более важных делах. Он изображает рождение некоего чудесного младенца, который принесет с собой мир на всю землю: земля будет сама доставлять все необходимое для человека, прекратятся все войны, не только среди людей, но и взаимное пожирание среди зверей, погибнут все ядовитые змеи и ядовитые растения, и вообще возродится новый золотой век на Земле. Эта эклога вызвала очень много споров, так как всем хотелось установить, о каком младенце идет речь у Вергилия. Делались разные предположения о разных известных людях, появлявшихся на свет в момент создания «Буколик». С развитием христианства, когда устанавливались его предвоз-

вестники в языческом мире, появилась мысль и о том, что Вергилий здесь пророчествует о рождении Христа. На рубеже старой и новой эры в античном мире вообще ходило много разных сказаний и пророчеств о наступлении золотого века; это вполне понятно в связи с общим кризисом рабовладельческой формации и вытекающими отсюда надеждами на новое устройство мира. Вергилий, живя в атмосфере подобного рода разочарований и надежд, внес свои идиллические настроения также и в изображение этого ожидаемого земногорая.

е) Наконец, «Буколики» не чужды и политического элемента, который, правда, во всем произведении проскальзывает только два раза, да и то в плане чисто личной и бытовой заинтересованности автора. Так, в эклоге I пастух Титир, получивший свою усадьбу обратно после конфискации, с благоговением вспоминает того «бога», который устроил ему это возвращение и вернул к спокойной жизни. Другой же изображенный здесь пастух, Мелибей, с тяжелым настроением должен покинуть свой участок, отобранный у него солдатами. Здесь, конечно, имеется в виду протекция, оказанная Вергилию Августом. Отобразившиеся в поэте имеются в виду и в эклоге IX. В «Буколиках» несомненна идеология мелкого или среднего землевладельца, далекого от всякой политики и с трудом переносящего ее опасности и тревоги.

ж) Отметим большой прогресс стихотворной техники «Буколик». Вергилий уже в этом раннем произведении вполне является классиком римской поэзии. Более подробный анализ произведения обнаруживает обильную терминологию в области ботаники и зоологии, ясную синтаксическую структуру, некоторую изысканность и риторичность, однако всегда изящную мягкость и задушевность изображения природы, простоту и реалистическую настроенность автора при обрисовке своих персонажей, отсутствие длиннот, краткость характеристик и неподдельную искренность и теплоту художественных образов. Всем этим Вергилий резко отличается от той александрийской учености, которая свойственна произведениям подобного рода в эпоху эллинизма.

з) Четыре основных источника «Буколик» Вергилием переработаны до полной неузнаваемости. Из первого источника — Феокрита — взято идиллическое настроение. Второй источник — неотерики — дали Вергилию чувство изящной малой формы. Третий источник — эпикурейство. Но у Вергилия нет и намека на какую-нибудь антирелигиозность, у него исключается вообще всякое просветительство. Наконец, учено-дидактическая поэзия эллинизма, обильно представленная у Вергилия, совершенно лишена той сухости и формализма, которыми она отличалась в Греции. Все эти четыре греческих источника, кроме того, проникнуты у Вергилия римскими настроениями, связаны с идеологией мелкого или среднего землевладения и отличаются задушевной идеализацией простой сельской жизни.

3. «Георгики». «Георгики» значит «Земледельческие стихотворения». Не удивительно, что после пастушеской поэзии Вергилий обратился к поэзии сельского хозяйства. Это опять-таки вполне соответствовало как его собственным задушевым симпатиям, так и политике Августа, пытавшегося восстановить и оздоровить мелкое и среднее

хозяйство деревни, разоренное после стольких десятилетий гражданской войны.

С большой теплотой, искренностью и задушевностью поэт рисует нам разнообразные картины сельского хозяйства. Эта дидактическая поэма состоит из четырех книг, по несколько сот стихов каждая, из которых первая посвящена земледелию, вторая — садоводству, третья — скотоводству и четвертая — пчеловодству.

а) С ю ж е т «Георгик» прост и ясен.

В I книге, после обращения к Меценату и Октавиану и призывания сельских богов Цереры, Либера (Вакха), фавнов, дриад, Нептуна, Пана Минервы, Сильвана, Вергилий говорит о вспахивании и удобрении земли и вообще о необходимых предпосылках урожая, о земледельческих орудиях, о семенах, о временах года в связи с полевыми работами, об осенней погоде и о погоде вообще. В конце I книги он говорит о смерти Цезаря и воздает хвалу Августу (466—514).

Во II книге, посвященной садоводству, излагается вопрос о размножении деревьев, а также об их разновидностях в связи с характером почвы. Особенно подробно говорится об уходе за виноградом. Сюда примыкают и наставления, обращенные к Меценату, восхваление Италии, описание весны и картины счастливой жизни земледельца (458—540).

В III книге после длинного вступления, посвященного богам, Октавиану, Меценату и самому себе, автор касается вопросов разведения крупного рогатого скота и лошадей и говорит об уходе за этими животными, а в дальнейшем — о мелком рогатом скоте (об овцах и козах) и о болезнях среди скота. В книге также имеется два вставных эпизода — о бое быков и о жизни пастухов на юге и на севере.

В IV книге после обычного обращения к Меценату и размышлений о собственном творчестве находим рассуждение о пчеловодстве: о жизни пчел и их разведении, об их свойствах и об их болезнях. К этим рассуждениям о пчеловодстве примыкают мифы об Аристее, а также об Орфее и Эвридике (315—558). В конце подводится итог всем «Георгикам».

б) И д е й н ы й с м ы с л поэмы «Георгики» настолько прост, что совершенно не требует никакого комментария. Это — все та же идеология мелкого и уютного сельского хозяйства, которое поэт любит со всей искренностью. Частые упоминания Октавиана Августа могли бы даже и отсутствовать, — до такой степени понятно, что эта идеология Вергилия была вполне в духе социально-политических мероприятий Августа, переселявшего городской люмпен-пролетариат в деревню для работы на земле. Вергилий одухотворял эту политику и от души стремился к восстановлению разоренной вековыми войнами Италии. Он высказывается против непрекращающихся войн (490—514), идеализируя сельскую жизнь.

в) Х у д о ж е с т в е н н ы й с т и л ь «Георгик» отличается совмещением самых прозаических, практических и даже научных советов по сельскому хозяйству с очень благодушным тоном, который превращает все труды по сельскому хозяйству в нечто красивое и приятное. При описании плодородности земли Вергилий рассказывает о том, что производят разные земли. Давая советы о посадке разных растений в

разной последовательности, он снабжает названия этих растений поэтическими эпитетами. А если земледельца и ожидают какие-нибудь трудности, то это устроил сам же Юпитер для блага земледельца. Работающие на земле, вдали от городской суеты и излишней роскоши жизни, вдали от войн и политики, сами не понимают своего счастья. Блаженны те люди, которым земля дает все, что им надо, которые имеют дело с козами, свиньями, коровами, собирают землянику, соревнуются в метании дротиков, собирают виноград, наблюдают полное молоко вымя коров, отдыхающих на траве. Как мило, когда хозяин зимним вечером шиплет лучину и распевает песенки, а хозяйка занимается тканьем, или когда оба они варят виноградный сок и литьевой снимают пену с кипящей жидкости. Эту добродушную, но в то же время и вдохновенную идеализацию и прямо-таки поэтизацию сельской жизни находим, например, в книге II; Вергилий перечисляет многочисленные сорта винограда и поэтически их воспекает.

Вергилий любит богатую, цветущую и производящую природу Италии. Изобильные маслины, воинственные кони и белые стада, неизменная весна, ежегодно дважды приплод скота и дважды плодоносящие растения, отсутствие хищных зверей, укрепленные города, многочисленные озера и моря, обильные залежи серебра, золота и меди, родина крепкой молодежи и великих героев — это картина преисполненной благами Италии.

В частности, поэт вдохновляется природой и особенно картиной роскошной весны, с ее плодоносными дождями, размножением потомства среди зверей и птиц, первым произрастанием полезных насаждений с общим воскрешением жизни повсюду. Обращает на себя внимание также весьма драматическое изображение боя быков из-за телки. Тоже насыщенным и драматическим характером отличаются картины жизни пастухов — африканских и скифских.

Вообще природа у Вергилия рисуется в «Георгиках» весьма сочными красками, в которых много драматизма, не говоря уже о поэтичности в детализации описаний. Здесь уже чувствуется будущий автор «Энеиды». Картина богатой Италии у Вергилия, конечно, противоречит тому разоренному состоянию этой страны, к которому она пришла в результате затянувшегося социально-политического кризиса.

Заметным элементом художественного стиля «Георгик» является мифология. Она выражается постоянным упоминанием многочисленных богов и демонов, но особенно ярко представлена в конце книги IV в мифе об Аристе и Орфее.

У сына Апполона и нимфы Кирены, Аристея, демона скотоводства и земледелия, погибли от внезапной болезни пчелы, которых он очень любил. Он обращается за помощью к своей матери, а та направляет его к оборотню Протею. Протей рассказывает ему о том, как от преследования Аристея бежала в море жена Орфея, Эвридика, как она была при этом ужалена ядовитой змеей и умерла. Орфей своим пением принудил подземных богов вернуть ему Эвридику, но та исчезла, когда на нее оглянулся Орфей. Тоскующего Орфея растерзали вакханки, а нимфы наслали мор на пчел Аристея. По совету Кирены Аристей после этого принес обильные умиловительные жертвы нимфам и получил пчел

обратно. Этот миф, занимающий у Вергилия около двух с половиной сотен стихов, рассказанный для углубления рассуждений по пчеловодству, имеет, конечно, вполне самостоятельное значение. Он тоже представляет собой смешение большой учености, изобилуя редкими именами и названиями, и проникновенной лирики в изображении чувств Аристея, Орфея и Килены. Описание путешествия Аристея в глубину реки Пеней для свидания с матерью отличается пластикой (воды Пеней расступились перед ним и образовали свод для его свободного спуска), а тоска Орфея и его растерзание изображены без деталей. Обратничество Протея вполне напоминает картину его превращений в песне IV «Одиссеи».

г) Источники «Георгики». Это прежде всего Гесиод, с которым Вергилия роднит здесь дидактизм, но резко отличает добродушная идеализация сельской жизни, которую находим вместо тех тяжелых картин, которые рисуются в «Трудах и днях». Но больше всего Вергилий заимствовал у эллинистических авторов.

«История животных» Аристотеля, «История растений» и «Причины» Феофраста, «Небесные явления» Арата, «Гермес» Эратосфена, «О зверях» Никандра Колофонского, «О земледелии» Катона Старшего, «О земледелии» и «О пчелах» Гигина, «О деревенской жизни» Варрона Реатинского — это те произведения, которые Вергилий использовал в поэме.

В поэтическом отношении несомненно влияние Энния, Лукреция, Катутла, Варрона Атацинского, не говоря уже о Гомере и Гесиоде.

Все эти мелкие поэтические заимствования тонут в общем художественном стиле «Георгики», таком же самостоятельном, своеобразном и задушевном, как и «Буколики».

4. «Энеида». Мировую славу доставило Вергилию особенно его третье большое произведение — героическая поэма «Энеида». Как показывает само название этого произведения, здесь находим поэму, посвященную Энею. Эней был сыном Анхиса и Венеры, Анхис же — двоюродный брат троянского царя Приама. В «Илиаде» Эней выступает много раз в качестве виднейшего троянского вождя, первого после Гектора. Уже там он пользуется неизменным расположением к себе богов, а в «Илиаде» (XX, 306 и сл.) говорится о последующем царствовании его и его потомков над троянцами. В «Энеиде» Вергилий изображает прибытие Энея со своими спутниками после падения Трои в Италию для последующего за этим основания римского государства. Вся эта мифология, однако, не дана в «Энеиде» полностью, так как основание Рима отнесено к будущему и о нем даются только пророчества. Созданные Вергилием двенадцать песен поэмы несут следы неполной доработки (так, например, некоторые стихотворные строки остались неоконченными). Имеется целый ряд противоречий и по содержанию. Вергилий не хотел в таком виде издавать свою поэму и перед смертью велел ее сжечь. Но по распоряжению Августа, инициатора этой поэмы, она все же была издана после смерти ее автора.

а) Сюжет поэмы состоит из двух частей: первые шесть песен поэмы посвящены странствованиям Энея от Трои до Италии, а вторые шесть — войнам Энея в Италии с местными племенами. Верги-

лий очень во многом подражал Гомеру, так что первую половину «Энеиды» вполне можно назвать подражанием «Одиссее», вторую же — «Илиаде».

Песнь I после краткого вступления рассказывает о преследовании Энея Юноной и о морской буре, в результате которой он со своими спутниками прибывает в Карфаген, т. е. к Северной Африке. Венера просит Юпитера помочь Энею утвердиться в Италии, и тот ей это обещает. В Карфагене Энея ободряет сама Венера, явившаяся ему в виде охотницы. Меркурий побуждает карфагенян любезно принять Энея. Эней является перед Дидоной, царицей Карфагена, и та устраивает торжественный пир в честь прибывших.

Песнь II посвящена рассказам Энея на пиру у Дидоны о гибели Трои. Эней подробно повествует о коварстве греков, которые не могли в течение 10 лет взять Троию и в конце концов прибегли к небывалой хитрости с деревянным конем. Троя была сожжена греческими воинами, вышедшими ночью из нутра деревянного коня (1—199). Песнь изобилует множеством драматических эпизодов. Лаокоон, жрец Нептуна в Трое, возражавший против допущения деревянного коня в город и сам бросивший в него копье, погиб вместе со своими двумя сыновьями от укуса двух змей, вышедших из моря (199—233). Недавно погибший Гектор является во сне Энею и просит сопротивляться. И только когда уже горел царский дворец и Пирр, сын Ахилла, зверски умертвил беззащитного старца Приама, царя Трои, около жертвенника во дворце, Эней прекращает борьбу, да и то после увещевания Венеры и после специального чудесного знамения. Вместе со своими пенатами и спутниками, вместе с женой Креусой и сыном Асканием (Креуса тут же исчезает), неся на своей спине престарелого отца Анхиса, Эней наконец выбирается из горящего города и прячется на соседней горе Иде.

Песнь III — продолжение рассказа Энея о его странствовании. Эней попадает во Фракию, на Делос, на Крит, на Строфадские острова; но под влиянием разных устрашающих событий он нигде не мог найти для себя пристанища. Только на мысе Акции были устроены игры в честь Аполлона, и только в Эпире он был трогательно встречен Андромархой, вышедшей теперь замуж за Гелена, другого сына Приама. Разные обстоятельства мешают Энею утвердиться в Италии, хотя он благополучно минует Сциллу и Харибду, а также циклопов. В Сицилии умирает Анхис.

Песнь IV посвящена знаменитому роману Дидоны и Энея. Дидона, восхищенная подвигами Энея, стремится вступить с ним в брак, в чем ей помогает Юнона. Энею же предстоит великое будущее в Италии, куда его направляю сами боги, и он не может остаться у Дидоны. Когда флот Энея отплывает от берегов Африки, Дидона, с проклятиями Энею и предвещая будущие войны Рима с Карфагеном, бросается в пылающий костер и пронзает себя мечом, который подарил ей Эней.

В песни V Эней вторично прибывает в Сицилию, где устраиваются игры в честь умершего Анхиса. Однако Юнона не прекращает своих козней в отношении Энея и через Ириду побуждает троянских женщин поджечь его флот; по молитве Энея к Юпитеру этот пожар прекращается. Основав в Сицилии город Сегесту, Эней направляется в Италию.

Песнь VI изображает прибытие Энея в Италию, встречу его с пророчицей Сивиллой в храме Аполлона в Кумах и получение от нее совета для спуска в подземный мир, чтобы узнать там от Анхиса пророчество о своем будущем (1—263). Руководимый Сивиллой Эней спускается в подземный мир, который изображен у Вергилия очень подробно. Их встречают сначала разные чудовища, потом Харон, страшный перевозчик через реку Ахеронт, потом им приходится усыпить Цербера и встретить неисчислимое множество теней, и между прочим теней хорошо известных умерших. В Тартаре, самом глубоком месте подземного царства, испытывают вечные мучения знаменитые мифологические грешники вроде дерзких Титанов, бунтовщиков Алоадов, безбожника Салмоней, распутных наглецов Тития и Иксиона и другие. Минуя дворец Плутона, Эней и Сивилла попадают в Элисиум, т. е. в область, где блаженно проводят свою жизнь праведники и где Эней встречает Анхиса, показывающего всех будущих потомков его и дающего советы относительно войн в Италии. После этого — возвращение Энея на поверхность земли.

Вторая часть «Энеиды» изображает войны Энея в Италии за свое утверждение там ради основания будущего римского государства.

В песни VII Эней, вступивший в Лациум, получает согласие царя этой страны Латина на брак с его дочерью Лавинией. Однако Юнона, постоянная противница Энея, расстраивает этот брак и восстанавливает против Латина другое италийское племя, рутулов, с их вождем Турном. Латин уходит от власти, а из-за козней Юноны происходит разрыв между Энеем и жителями Лациума, на сторону которых переходят еще 14 других италийских племен.

В песни VIII Турн заключает союз с Диомедом, греческим царем в Италии, а Эней — с Евандром, греком из Аркадии, основавшим город, которому суждено было стать впоследствии Римом. Сын Евандра Паллант вместе с Энеем просит помощи у этрусков, восставших против своего царя Мезенция. По просьбе Венеры ее супруг Вулкан изготавливает для Энея блестящее вооружение и щит высокохудожественной работы с картинами будущей истории Рима.

Песнь IX — описание войны. Рутулы под водительством Турна врываются в троянский лагерь, чтобы сжечь корабли, но Юпитер превращает эти корабли в морских нимф. Очень важен эпизод с двумя троянскими воинами — друзьями Нисом и Евриалом, которые храбро защищают вход в троянский лагерь, но гибнут после разведки, сделанной ими в лагере рутулов. После этого Турн снова врывается в троянский лагерь и после жестокой битвы невредимым возвращается домой (176—502).

В песни X — новый жестокий бой между врагами, уже с участием Энея, который до этого времени находился у этрусков. Бой не в силах прекратить даже Юпитер. Турн сопротивляется высадке Энея на берег и убивает Палланта. Турна защищает его покровительница Юнона. Но Эней убивает Мезенция и его сына.

В песни XI — погребение убитых троянцев, совещание и ссора Латина и Турна. В результате воинственный Турн берет верх над Латинном, предлагавшим перемирие с троянцами. Далее — выступление

амазонки Камиллы на стороне рутулов, которое кончается ее гибелью и отступлением рутулов (445—915).

Песнь XII в основном посвящена единоборству Энея и Турна, которое изображается в торжественных тонах, с разными замедлениями и отступлениями. Юнона прекращает преследовать Энея, и Турн погибает от руки последнего.

«Энеида» не была закончена Вергилием, в ней нет изображения тех событий, которые последовали за войной троянцев и рутулов: примирения и объединения латинян с троянцами, откуда и началась история Рима; женитьбы Энея на Лавинии; появления у них сына Иула (который, по другим сведениям, отождествлялся с прежним сыном Энея, Асканием); появления в потомстве Иула братьев Ромула и Рема, от которых пошли первые римские цари.

б) Исторической основой появления «Энеиды» был грандиозный рост Римской республики и в дальнейшем Римской империи, рост, повелительно требовавший для себя как исторического, так и идеологического обоснования. Но одних исторических фактов в подобных случаях бывает мало. Тут всегда на помощь приходит мифология, роль которой в том и заключается, чтобы обычную историю превращать в чудо. Таким мифологическим обоснованием всей римской истории и явилась та концепция, которую использовал Вергилий в своей поэме. Он не был ее изобретателем, а только некоторого рода реформатором, а главное, ее талантливейшим выразителем. Мотив прибытия Энея в Италию встречается еще у греческого лирика VI в. до н. э. Стесихора. Греческие же историки Гелланик (V в.), Тимей (III в.) и Дионисий Галикарнасский (I в. до н. э.) развили целую легенду о связи Рима с троянскими переселенцами, прибывшими в Италию с Энеем. Римские эпические писатели и историки тоже не отставали в этом отношении от греков, и почти каждый из них отдавал ту или иную дань этой легенде (Невий, Энний, Катон Старший, Варрон, Тит Ливий). Получалось так, что Римское государство основано представителями одного из самых почтенных народов древности, а именно троянцами, т. е. фригийцами; при этом Август, как усыновленный Юлием Цезарем, восходил к Иулу, сыну Энея. А уж относительно Энея весь античный мир никогда не сомневался, что он был сыном Анхиса и самой Венеры. Так Рим обосновывал свое могущество. И мифология здесь пришлась как нельзя кстати, поскольку впечатление от грандиозной мировой империи подавляло умы и не хотело мириться с низким и, так сказать, «провинциальным» происхождением Рима.

Отсюда вытекает и весь идейный смысл «Энеиды». Вергилий хотел в самой торжественной форме прославить империю Августа; и Август действительно выходит у него наследником древних римских царей и имеет своей прародительницей Венеру. В «Энеиде» (VI) Анхис показывает пришедшему к нему в подземный мир Энею всех славных потомков, которые будут управлять Римом, царей и общественно-политических деятелей. И заканчивает он свою речь словами, в которых противопоставляет греческому искусству и науке чисто римское искусство, военное, политическое и юридическое (847—854, Б р ю с о в):

Выкуют тоньше другие пусть оживленные меди,
Верю еще, изведут живые из мрамора лики,
Будут в судах говорить прекрасней, движения неба
Циркулем определяют, назовут восходящие звезды.
Ты же народами править властительно, римлянин, помни!
Се — твои будут искусства: условия накладывать мира,
Ниспроверженных шадить и ниспровергать горделивых!

Эти слова, как и многое другое у Вергилия, свидетельствуют о том, что «Энеида» является не просто похвалой Августу и обоснованием его империи, но и произведением патриотическим и глубоко национальным. Конечно, не существует никакого патриотизма без всякой социально-политической идеологии; и эта идеология в данном случае есть прославление империи Августа. Тем не менее прославление это дается в «Энеиде» в настолько обобщенном виде, что относится уже ко всей римской истории и ко всему римскому народу. По мысли Вергилия, Август является только самым ярким представителем и выразителем всего римского народа.

Заметим, что с формальной точки зрения идея троянского происхождения Рима находится в полном противоречии с италийской идеей. По одной версии, римские цари происходят от Энея и, следовательно, от Венеры, а по другой версии, они — от Марса и Реи Сильвии. Прибавим к этому, что в самой «Энеиде» чисто италийский патриотизм представлен чрезвычайно выразительно. Сила, могущество, храбрость, закаленность в боях, преданность родине у италийцев резко противопоставлены в предсмертной речи Нумана фригийской изнеженности, склонности к эстетическим удовольствиям, вялости и лени. Сам Юпитер и в песни I и в песни XII намеревается создать римское государство на основе смещения италийцев и троянцев, но с явным превосходством италийцев, так как ни нравов и обычаев, ни языка, ни имени троянцев римский народ не воспримет, а воспримет, по словам Юпитера, только их кровь. (Грубость и закаленность италийцев удачно демонстрируются, например, тем, что итализированный грек Евандр укладывает Энея спать на сухих листьях и медвежьей шкуре.) Следовательно, в окончательном виде идеология Вергилия производит римских царей тоже от Марса и Реи Сильвии, но понимает эту последнюю уже как потомка Энея, а не как исконную италийку (вслед за Невием и Эннием, делавшими Рею Сильвию даже не отдаленным потомком Энея, но прямо его дочерью). Тем самым Вергилий хочет объединить здоровую, крепкую, но грубую италийскую народность во главе с Марсом с благородным, утонченным и культурным троянским миром во главе с Венерой.

в) Художественная действительность «Энеиды» Вергилия отличается чисто римскими и даже подчеркнуто римскими чертами. Римская поэзия отличается стилем монументальности в соединении с огромной детализацией, доходящей до натурализма. Однако того и другого было достаточно в античной литературе и до Вергилия. Черты монументальности мы находим у Гомера, Эсхила и Софокла, у римских эпиков и Лукреция, равно как и аффективная психология представлена у них достаточно. Но в Риме и особенно у Вергилия эти черты художественного стиля доведены до такого развития,

которое переводит их в новое качество. Монументальность доведена до изображения мировой римской державы, а индивидуализм воплощен здесь в крайне зрелую и даже перезрелую психологию, рисующую не только титанические подвиги, но колебания и неуверенность, доходящие до глубоких конфликтов, накала страстей и предчувствия катастроф. Этот сложный эллинистически-римский стиль Вергилия можно наблюдать как на художественной действительности его поэм, включая вещи, людей, богов и судьбу, так и на форме изображения этой действительности, включая эпос, лирику, драму и ораторское искусство в их неимоверном переплетении.

г) Укажем на изображение в е щ е й у Вергилия. Эти вещи показаны роскошными и рассчитаны на то, чтобы произвести глубокое впечатление. В песне XII изображается, как перед поединком Энея и Турна царь Латин едет в четвероколенной колеснице и его чело окружено 12 золотыми лучами. Турн прибывает на белой паре и потрясает двумя широкими копьями. Эней сверкает звездным щитом и небесным оружием.

О работе Гефеста (Вулкана) у Гомера читаем только упоминание о молоте с наковальной, шипцах, мехах и одежде рабочего и говорится о сильной спине, груди и его жилистых руках. У Вергилия изображается грандиозная и страшная подземная фабрика, поражающая своим громом, блеском и своими космическими произведениями вроде громов, перунов, туч, дождей, ветров и пр. В то время как на щите Ахилла у Гомера картины астрономического и бытового характера, на щите Энея у Вергилия (VIII, 617—731) изображена вся грандиозная история Рима, показаны ее величайшие деятели и мировое могущество Рима, причем все это сверкает и светится, а все вооружение Энея сравнивается с тем, как сизая туча загорается от солнечных лучей. Монументальность и красочность изображения здесь налицо.

П р и р о д а у Вергилия тоже носит на себе черты римской поэзии. Здесь к грандиозности часто примешивается очень большая детализация, сопровождаемая подробным анализом разнообразных психологических переживаний. Стоит прочесть хотя бы изображение бури на море в песни I (50—156).

В противоположность этому, мирная тишина ночной поры, и тоже с разными деталями, изображена в песни IV (522—527).

Евандр, идя вместе с Энеем около будущего Рима, показывает своему спутнику рощи, реки, скот; вообще рисуется мирная идиллическая обстановка (VIII). Особенное внимание обращает на себя идиллическая природа Элисиума в подземном мире (VI, 640—665). Здесь эфир и поля облекаются пурпурным светом. Люди там и сям возлежат на траве и пируют. В лесу — благоухающие лавры. Здесь свое солнце и свои звезды. Многие проводят время в играх и состязаниях на лоне природы. На лугах пасутся кони. Однако мрачным ужасом оваят образ пещеры Сивиллы (VI), а также грязной и бурной подземной реки Ахеронт и окруженного огненной рекой подземного города в Тартаре с тройной стеной, адамантовыми столбами и железной башней до неба (VI, 558—568). Подобного рода картины почти всегда даны в контексте изображения могущественных героев, основателей Рима.

д) Люди в их взаимоотношении с богами — этот главный предмет художественной действительности у Гомера — у Вергилия всегда изображены в положениях, полных драматизма. Эней недаром часто называется здесь «благочестивым» или «отцом». Он всецело находится в руках богов и творит не свою волю, но волю рока. У Гомера боги тоже постоянно воздействуют на жизнь людей. Но это не мешает гомеровским героям принимать собственные решения, часто совпадающие с волей богов, а часто и противоречащие им. У Вергилия же все лежит ниц перед богами; а сложная психология героев, если она изображается, всегда в разладе с богами. Исторические картины Рима на щите, изготовленные Вулканом, доставляют Энею удовольствие, но, по Вергилию, самих событий он не знает (VIII, 730). Эней уходит из Трои в направлении, которое ему совершенно неизвестно. Он попадает к Дидоне, не имея никаких намерений встретиться с карфагенской царицей. Он прибывает в Италию — неизвестно для чего. Только Анхис в подземном мире рассказывает ему о его роли, но и эта роль отнюдь не делает его счастливым. Ему хотелось остаться в Трое; а когда он попал к Дидоне, то ему хотелось бы остаться у Дидоны; когда он попал к Латину, то ему хотелось остаться у Латина и жениться на Лавинии. Однако самим роком предопределено, чтобы он был основателем Рима, и ему остается только запрашивать оракулы, возносить моления и совершать жертвоприношения. Эней против собственной воли подчиняется богам и року.

Поэт одновременно показывает, насколько в его времена была утрачена простая и непосредственная религиозная вера. Он насильственно на каждом шагу заставляет своего читателя признавать эту веру и видеть ее идеальные образцы.

Дидона, другой главный герой «Энеиды», при всей своей противоположности Энею, опять повторяет религиозную концепцию Вергилия. Это женщина властная и сильная, чувствующая свой долг перед покойным мужем; она ослеплена героической судьбой Энея и испытывает глубокую любовь к нему, так что уже по этому одному раздражается внутренним и притом жесточайшим конфликтом. Такого внутреннего конфликта античная литература не знала до Еврипида и Аполлония Родосского. Но Вергилий еще больше углубил и обострил этот конфликт. Когда Эней покидает Дидону, она, полная любви к нему и в то же время проклиная его, бросается в огонь и тут же пронзает себя мечом. Вергилий сочувствует переживаниям Дидоны, но как бы хочет сказать, что вот-де к чему приводит непокорность богам.

Турн — еще одно подтверждение религиозно-психологической концепции Вергилия. Как вождь и воин и даже как оратор он отличается неугомонным характером. Ему назначено роком уничтожить пришедших в Италию троянцев. Он любит Лавинию и из-за нее вступает в войну. Следовательно, его личные чувства совпадают с предназначением рока. Он вызывает к себе неизменную симпатию. Но вот мы читаем о нежелании Турна бороться с троянцами и о воздействии на него фурии Аллекто (VII, 419—470). Эта фурия является к Турну в виде старой пророчицы, но скоро обнаруживает свое подлинное лицо:

Змийа, таким ее лик предстал; горящий вращая
Взор, пока промедлял тот и большее молвить пытался,
Та оттолкнула его, из волос воздвигла двух змиев,
Хлопнула плетью и так свирепой прибавила пастью...

С грозной речью она бросает в Турна факел и пронзает ему грудь светочем, который дышит черным пламенем. Тот охвачен безмерным ужасом, обливается потом, мечется на своей постели, ищет меч и начинает гореть бешенством войны. Даже герои, преданные божествам и року, все равно испытывают с их стороны насилие.

Природная душевная мягкость заставила Вергилия найти симпатичные черты и у другого врага троянцев, старика Латина. Мягкое и человеколюбивое отношение у Вергилия одинаково к обеим борющимся сторонам. Он с большой скорбью рисует смерть Приама от руки мальчишки Пирра. Положительные и отрицательные герои (Мезенций, Синон, Дранк) представлены и с греческой и с италийской стороны, и все творят волю рока. Боги у Вергилия изображены в более спокойном виде. Римская дисциплина требовала, чтобы Юпитер был не столь безвластным и неуверенным, как у Гомера. В «Энеиде» он является единственным распорядителем людских судеб, в то время как другие боги в этом отношении с ним несравнимы. В песни I Венера обращается к Юпитеру как к абсолютному владыке, а он ей торжественно заявляет: «Мои неизменны решения» (260). Действительно, рисуемая картина будущих судеб Рима и столкновения целых народов предопределена им до мельчайших подробностей. Венера обращается к нему со словами (X, 17 и сл.): «О, вековечная мощь и людей и событий, отец мой! Кроме тебя, нам кого умолять?» Всемогущим властителем, но в то же время благородным и милостивым он оказывается в разговоре даже с всегдашней бунтовщицей Юноной, которая ничего не смеет ему возразить (XII). В противоположность более мягкой и миролюбивой Венере, Юнона изображена беспокойной, зловредной. Стоит только прочитать о том, как Юпитер пытается примирить Венеру и Юнону (X), чтобы убедиться в сравнительно покладистом характере Венеры. Демонична, зверски беспощадна Молва, сеющая раздор среди людей и не различающая добра и зла (IV).

В безупречном виде изображаются Аполлон, Меркурий, Марс и Нептун. Высшие божества у Вергилия изображены более или менее возвышенно, в нарушение традиционного политеизма. Кроме того, они (в противоположность Гомеру) весьма дисциплинированны и отнюдь не действуют на свой риск и страх. Всем управляет Юпитер, и все боги разделены, так сказать, на некоторого рода сословия. У каждого своя функция и своя специальность. Им свойственна чисто римская субординация, и, например, Нептун, бог моря, негодует на то, что не он, а какое-то там мелкое божество Эол должен умирять ветры.

Вмешательство богов, демонов и умерших в жизнь живых людей не только наполняет собой всю «Энеиду», но почти всегда отличается чрезвычайно драматическим, насильственным характером. Кроме того, все эти явления богов, предсказания и знамения почти всегда имеют в «Энеиде» не какой-нибудь узко-бытовой или хотя бы просто военный

характер, но они всегда историчны в смысле содействия основной цели всей «Энеиды» — изобразить грядущее могущество Рима. Вступающие в сражение боги во время пожара Трои ведут себя буйно. Среди огня, дыма, среди хаоса камней и разрушения домов Нептун потрясает стены города и весь город в самом его основании. Юнона, опоясавшись мечом и занимая Скейские ворота, яростно кричит, призывая греков. Афина Паллада, озаренная нимбом и устрашая всех своей Горгоной, восседает на крепостных стенах Трои. Сам Юпитер возбуждает войска (II, 608—618). Во время пожара Трои Энею является во сне призрак незадолго до того убитого Ахиллом Гектора. Гектор после надругательства над ним Ахилла не только печален, он черен от пыли, окровавлен, его опухшие ноги опутаны ремнями, борода его в грязи, а волосы склеились от крови, на нем зияют раны. С глубоким стенанием он велит Энею выходить из Трои, поручая ему святыни Трои (II, 270—297).

Когда Эней появляется во Фракии и хочет ради жертвоприношения вырвать из земли растение, он видит на стволах растения черную кровь и слышит скорбный голос из глубины холма. То была кровь Полидора (сына Приама), убитого фракийским царем Полиместором (III, 19—48).

Рок против брака Энея и Дидоны, и вот, когда Дидона приносит жертвы, чернеет священная вода, приносимое вино превращается в кровь, из храма ее умершего мужа слышится его голос, на башнях стонет одинокий филин. У Гомера Зевс посылает Гермеса к Кирке с повелением отпустить Одиссея, и та отпускает его только с некоторым ворчанием. У Вергилия Юпитер тоже посылает Меркурия к Энею с напоминанием об отъезде (IV). После этого разыгрывается трагическая история с Дидоной. А когда Эней, сев на корабль, мирно заснул, Меркурий является ему во сне во второй раз. Меркурий торопит Энея и говорит о возможных кознях Дидоны (IV, 553—569).

У Гомера Одиссей спускается в Аид, чтобы узнать свою судьбу. У Вергилия Эней спускается в Аид, чтобы узнать судьбу тысячелетнего Рима. В разговоре с Энеем Сивилла представлена совершенно иступленной (VI, 33—102):

Когда так говорила

Перед дверями, ее вдруг облик, единый ланит цвет
И в беспорядке власы — изменились;
И в иступлении диком вздымается сердце; и мнится,
Выше она, говорит не как люди, овеена волей
Близкого бога уже (46—51).

В более мирном виде является Энею Тиберин, бог реки Тибра, среди зарослей тополя, покрытый лазурной кисеей и с тростником на голове, но вешает он опять о создании нового царства (VIII, 31—65).

На Крите Энею являются пенаты и объявляют, что именно Италия является древней родиной троянцев и что туда он должен направиться для воссоздания троянского могущества (III). Венера дает знамение Энею о войне опять-таки среди грозных явлений (VIII, 524—529):

Ибо нежданно эфир задрожал, сверкнуло сиянье
С громом и звоном, и все внезапно сокрылось от взора,

И тирренской трубы раздалось завыванье в эфире.
Смотрят, опять и опять раздается грохот огромный.
Видят, как среди туч, там, где ясное небо, оружие
Рдеет в лазурной дали и гремит, друг о друга бряцая.

Особенно часто вмешательство богов в дела людей в песнях IX—XII, где изображается война; Вергилий везде хочет изобразить нечто чудесное или необычное. Если Гомер все сверхъестественное хочет сделать вполне естественным, обыкновенным, то у Вергилия как раз наоборот. У Гомера Афина Паллада, чтобы скрыть Одиссея от феаков, окутывает его густым облаком, но это происходит вечером (Од., VII). У Вергилия же Эней и Ахат окутываются облаком среди бела дня, так что чудесность этого явления только подчеркивается. Когда люди изображаются у Вергилия вне всякой мифологии, они тоже отличаются у него повышенной страстностью, часто доходящей до колебаний и неуверенности, до неразрешимых конфликтов. Любовь Дидоны и Энея загорается в пещере, где они прячутся от страшной бури и внезапно возникших горных потоков (IV). Эней полон колебаний. При всяком затруднении он молится богам, приносит жертвы и запрашивает оракулов. В решительную минуту победы над Турном, когда этот последний в трогательных словах умоляет его о пощаде, он колеблется, убивать ли его или оставить в живых; и только пояс Палланта с бляхами, замеченный им на Турне, заставил его покончить со своим противником (XII, 931—959).

Главными действующими героями «Энеиды» являются, строго говоря, Юнона и Венера. Но они тоже постоянно меняют решения, колеблются, а вражда их лишена принципиальности и часто делается мелочной. Трогательна несчастная Креуса, исчезнувшая супруга Энея, которая и после ухода из жизни все еще заботится и о самом Энее и об их мальчике Аскании (II, 772—789). Трогательна и Андромаха, тоже пережившая бесконечные бедствия и все еще тоскующая о своем Гекторе, даже после выхода замуж за Гелена (III). Хватает за сердце просьба Палинура о его погребении, поскольку он остается непогребенным в чужой стране (VI). У матери Евриала, узнавшей о смерти своего сына, холодеют ноги, выпадают спицы из рук, роняется пряжа; в безумии, с растерзанными волосами, она убегает к войскам и стонами и причитаниями наполняет небо (IX, 475—499). Евандр почти без чувств падает на тело своего погибшего сына Палланта и тоже неистово стонет и причитает страстно и беспомощно (XI). В противоположность этому, возвышенными, простыми чертами изображены троянцы Нис и Евриал, два преданных друг другу солдата; они гибнут в результате взаимной преданности (IX, 168—458).

Прибегает к самоубийству не только Дидона, но и жена Латина, Амата, потрясенная поражением своих сородичей (XII). Не прошел Вергилий и мимо простой жизни обыкновенных тружеников, которая, очевидно, тоже была ему хорошо известна (VIII, 407—415).

е) Ж а н р ы в «Энеиде» весьма разнообразны, это и было нормой для эллинистически-римской поэзии. Прежде всего это, конечно, э п о с, т. е. героическая поэма, источниками для которой были Гомер, а

также римские поэты Невий и Энний вместе с римскими анналистами. У Гомера Вергилий заимствует массу отдельных слов, выражений и целых эпизодов, отличаясь от его простоты огромной психологической сложностью и нервностью.

Эпический жанр проявляется у Вергилия также и в виде множества эпиллиев, в чем нельзя не видеть некоторого влияния неотериков. Почти каждая песнь «Энеиды» представляет собой законченный эпиллий. Но и тут социально-политическая идеология раз и навсегда отделила Вергилия от беззаботных малых форм у неотериков, писавших часто в стиле искусства для искусства.

Ярко представлена у Вергилия также и л и р и к а, образцы которой видны в плачах Евандра и матери Евриала. Но что особенно резко отличает эпос Вергилия от прочих эпосов — это постоянный, острый д р а м а т и з м, трагический пафос которого иногда достигает степени трагедии.

Что касается прозаических источников, то несомненным является в «Энеиде» влияние с т о и ц и з м а (стоическое повиновение Энея року). «Энеида» далее переполнена р и т о р и к о й (масса речей, из которых многие составлены весьма искусно и требуют специального анализа). Не чужд Вергилий, как мы видели, также и о п и с а н и я м, которые тоже весьма далеки у него от спокойного и уравновешенного эпоса и пересыпаны драматическими и риторическими элементами. Описания эти относятся и к природе, и к наружности человека, и к его поведению, и к его оружию, и к многочисленным сражениям. Риторика, как и вообще разнообразная эллинистическая ученость Вергилия, свидетельствует о длительном изучении поэтом многочисленных прозаических материалов. Свою поездку в Грецию он предпринял тоже ради изучения разных материалов для своей поэмы. Все указанные жанры отнюдь не представлены у Вергилия в изолированном виде, — это цельный и неповторимый художественный стиль, который часто только по форме эпичен, а по существу нельзя даже и сказать, какой из указанных жанров превалирует в такой, например, картине, как взятие Трои, в таком, например, романе, как у Дидоны и Энея, и в таком, например, поединке, как между Энеем и Турном. Э т о э л л и н и с т и ч е с к и - р и м с к а я п е с т р о т а, сопровождаемая к тому же типично эллинистической ученостью.

ж) Художественный стиль «Энеиды», вытекающий из этого многообразия жанров, тоже чрезвычайно далек от простоты классики и преисполнен многочисленных и противоречивых элементов, производящих на читателя неизгладимое впечатление.

Все своеобразие художественного стиля Вергилия в том, что у него мифологизм неотличим от историзма. Историей наполнено у Вергилия решительно все. Происхождение Рима, его растущая мощь и возникший в конце концов принципат — это те идеи, которым подчинен почти всякий художественный прием у него, даже такой, например, как описание или речь.

Однако этот историзм не следует понимать как только объективную идеологию или как только объективную картину истории Рима. Все эти

приемы объективного изображения глубоко и страстно пережиты Вергилием; его эмоции часто достигают восторженного состояния. Поэтому психологизм, и притом психологизм потрясающего характера является тоже одним из самых существенных принципов художественного стиля поэмы.

Построение художественных образов в «Энеиде» отличается большой рациональной и организационной мощью, которая здесь и не могла не быть, поскольку вся поэма есть прославление мощной мировой империи. В психологизме Вергилия нет ничего хилого, неуравновешенного. Все истерические характеры (Сивилла, Дидона) сложно психологичны, но являются сильными по своей организованности и логической последовательности в поступках. На этом строится у Вергилия и вся положительная идеологическая сторона его художественного стиля. Этот стиль преследует чисто воспитательные цели, поскольку вся поэма только и писалась для проповеди древних аскетических идеалов, для реставрации строгой старины в этот век разврата, для реставрации древней и суровой религии со всеми ее чудесами и знамениями, оракулами, ее общественной и личной моралью. Вергилий в своей поэтике — один из крупнейших античных моралистов. Его морализм преисполнен самого искреннего и самого задушевного осуждения войны и любви к простой и мирной сельской жизни. У Вергилия решительно все герои не только страдают от войны, но и гибнут от нее, кроме разве только Энея. Однако и Эней дает наставление своему сыну (XII, 435 и сл.):

Доблести, отрок, учись у меня и трудам неустанным,
Счастью — увы! — у других.

Анхис говорит Энею (VI, 832—835):

К распрям подобным, о дети, душами не приучайтесь,
Не обращайтесь вы мощь роковую на родины сердце.
Ты раньше всех, ты оставь свой род выводящий с Олимпа,
Вырони меч из рук ты, кто кровь моя!

Не только Турн просит Энея о пощаде, но и Дранк с такими словами обращается к Турну (XI, 362—367):

В брани спасения нет, и все мы требуем мира,
Турн, у тебя и чтоб мир скрепить нерушимым залогом.
Первым я сам, кого ты за врага считаешь, и с этим
Спорить не буду, с мольбой прихожу. Над своими ты сжался!
Гордость брось и уйди пораженный. Довольно видали
Мы, разбитые, тризны и огромных сел разоренье.

Человеком мягкой души, сердечных и мирных настроений Вергилий является, таким образом, не только в «Буколиках» и «Георгиках», но и в «Энеиде», и здесь-то, пожалуй, больше всего. Один из неверных взглядов относительно художественного стиля «Энеиды» заключается в том, что она есть произведение надуманное и фантастическое, далекое от жизни, переполненное мифологией, в которую сам поэт не верит. Поэтому якобы художественный стиль «Энеиды» противоположен всякому реализму. Но реализм есть понятие историческое, и античный реализм, как и всякий реализм вообще, достаточно специфичен. В гла-

зах строителей и современников восходящей Римской империи художественный стиль «Энеиды», несомненно, реалистичен. Верили Вергилий в свою мифологию или нет? Разумеется, о какой-нибудь наивной и буквальной мифологической вере в этот век высокой цивилизации не может быть и речи. Однако это не значит, что мифология у Вергилия есть сплошная фантастика. Мифология вводится в этой поэме исключительно в целях обобщений и обоснований римской истории. По Вергилию, Римская империя возникла в результате непреложных законов истории. Всю эту непреложность он выразил при помощи вторжения мифических сил в историю, поскольку обосновать эту непреложность каким-нибудь другим путем античный мир был вообще не в состоянии. Таким образом, художественный стиль «Энеиды» есть самый настоящий реализм периода восходящей Римской империи.

К этому необходимо прибавить еще и то, что боги и демоны у Вергилия в конце концов сами зависят от судьбы, или рока (слова Юпитера в песне X, 104—115).

Наконец, все те кошмарные видения и истерия, которых так много в «Энеиде», тоже представляют собой отражение кровавой и бесчеловечной действительности последнего столетия Римской республики с его проскрипциями, массовым уничтожением ни в чем не повинных граждан, беспринципной борьбой политических и военных вождей.

Можно было бы привести немало текстов из римской историографии, рисующих последнее столетие Римской республики в еще более нервных и кошмарных тонах, чем это мы находим в «Энеиде».

В том же смысле необходимо говорить и о народности «Энеиды». Народность — тоже понятие историческое. В том строго определенном и ограниченном смысле, в каком можно говорить о реализме «Энеиды», надо говорить и о ее народности. «Энеида» — произведение античного классицизма, сложного, ученого и перегруженного психологической детализацией. Но этот классицизм есть отражение такого же сложного и запутанного периода античной истории.

«Энеиду» никак нельзя ставить на одну плоскость с поэмами так называемого «ложноклассицизма» новой литературы.

Наконец, в полном соответствии со всеми отмеченными чертами художественного стиля «Энеиды» находится и его внешняя сторона.

Стиль «Энеиды» отличается сжато-напряженным характером, который замечен почти в каждой строке поэмы: то это сам художественный образ, пылкий и сдержанный одновременно, то это какое-нибудь краткое, но острое и меткое словесное выражение. Подобного рода многочисленные выражения стали поговорками уже в первые столетия после появления поэмы, вошли в мировую литературу и остаются такими в литературном обиходе до настоящего дня. То этот крепкий художественно выразительный стих поэмы виртуозно использует в смысловых целях долготы там, где мы ожидали бы краткий слог, или ставит в конце стиха односложное слово и тем его резко подчеркивает; встречаются многочисленные аллитерации и словесная звукопись, о которой имеет представление только тот, кто читал «Энеиду» в подлиннике. Такая напряженность и максимальная сжатость, лапидарность стилистических приемов характерны для «Энеиды».

5. Историческое значение Вергилия. Несмотря на наличие разного рода критиков и порицателей Вергилия, можно сказать, что в истории мировой литературы путь Вергилия был как бы его триумфальным шествием. Проперций еще при жизни Вергилия сказал:

Прочь тут, римские все вы писатели, прочь, вы и греки:
Большее нечто растет и «Илиады» самой.

(Ф е т.)

Уже древняя литература полна преклонения перед Вергилием. Ему подражают эпические поэты (например, Силий Италик, Валерий Флакк), Овидий в своих «Героинях», драматург Сенека, историки Тит Ливий и Тацит. В позднейшее время родился целый жанр в литературе, представители которого составляли стихотворения на любые темы из отдельных выражений и частей стихов Вергилия. Этого приема не избежали даже трагики, даже христианские писатели при составлении своих религиозных произведений. Уже при Августе Вергилий стал предметом изучения в школах, а известный теоретик ораторского искусства Квинтилиан хвалил обычай начинать чтение поэтов с Гомера и Вергилия. Вергилий рано стал популярным также и в широких массах населения Римской империи. Отдельные стихи Вергилия довольно часто можно было находить написанными на домашней утвари, на стенах, на произведениях искусства, на вывесках. Ими пользовались и как эпитафиями, и как эпитафиями; а на темы его произведений создавалась роспись стен внутри домов. По стихам Вергилия гадали, превращая его сочинения в какие-то священные книги. Некоторые римские императоры аргументировали свое притязание на власть ссылками на разные стихи Вергилия. Его переводили и на греческий язык. Не было недостатка и в научных комментариях на произведения Вергилия (таковы, например, огромные комментарии Доната и Сервия).

С наступлением христианства Вергилий несколько не потерял своего значения, а скорее даже стал еще более популярным. Эклогу IV с ее пророчеством о наступлении нового мира в связи с рождением какого-то чудесного младенца в средние века понимали как пророчество о пришествии Христа. Вергилий много раз трактуется как волшебник и чародей, как охранитель городов и целых народов, входит в круг рыцарских сказаний и придворной поэзии. Данте говорит о себе в «Божественной комедии» как о руководимом Вергилием в путешествии по Аду и Чистилищу. Сказочные предания о Вергилии особенно расцветают в течение XII—XV вв.

С наступлением нового времени образ пророка и чародея Вергилия начинает уходить в прошлое, но зато Вергилий становится предметом постоянного подражания у крупнейших представителей эпоса (Ариосто, Т. Тассо, Камознс, Мильтон). Крупнейший французский филолог XVI в. Скалигер и виднейший властитель дум в Европе XVIII в. Вольтер ставили Вергилия безусловно выше Гомера. И только с Лессинга начинается критическое отношение к Вергилию, которое в дальнейшем усиливается. Русские революционные демократы Белинский, Черны-

шевский и Добролюбов расценивали Вергилия как поэта, лишенного гомеровской естественности, как поэта чересчур искусственного и в этом смысле ненародного. Такое развенчание Вергилия, однако, не означало его полного отрицания, а, наоборот, только ставило оценку Вергилия на правильный исторический путь.

Советская оценка Вергилия — тоже строго историческая. Не может быть никакого абстрактного сравнения Вергилия с Гомером, поскольку каждый из них велик в разном смысле, для разных веков и с разных точек зрения. Только такая историческая оценка и самих этих произведений, и их мировой роли в состоянии устранить все те односторонности понимания, которые были в прошлом, и создать правильное представление о них для настоящего времени.

ХII. ГОРАЦИЙ

1. Биография. Младшим современником Вергилия был Квинт Гораций Флакк, выдающийся поэт эпохи Августа.

Гораций родился в 65 г. до н. э. в Везувии, на юге Италии. Отец его был вольноотпущенником, владел небольшим имением. Он дал своему сыну хорошее образование. Сначала Гораций учился в Риме в школе, где изучал Гомера и древних римских поэтов, а потом уехал в Афины. Там Гораций занимался греческой поэзией и философией — «истину-правду искал».

Интерес к вопросам этики, свойственный современникам Горация, усилился у римлян еще со времен Цицерона. Философия понималась ими как наука о нравах. Однако в этих вопросах Гораций не придерживался строго определенной философской школы. Для него характерно пестрое, непоследовательное сочетание взглядов и требований разнообразных философских систем. В эпоху Августа эклектизм был распространен, существовала даже эклектическая школа Секстия из Александрии. Последние годы республики и утверждавшегося принципата, когда образованные слои римского общества понимали эпикурейскую этику как призыв к неограниченному наслаждению, способствовали появлению у Горация взглядов, близких к эпикуреизму, от которых он до самого конца не отказывается. К этому присоединилось несомненное влияние на него поэмы Лукреция «О природе вещей», следы которого можно найти в сатире I, 5, оде I, 4, послании I, 12 и др. Вместе с тем впоследствии у него рождаются симпатии к стоицизму. Это учение также пользовалось успехом. В нем отражался идеал мудреца, в котором современники Горация, идеализировавшие прошлое, видели древнего римлянина с присущими ему добродетелями: любовью к родине, благочестием, мужеством.

Когда после убийства Цезаря в Афины прибыл Брут, Гораций примкнул к нему и получил звание военного трибуна. Поражением Брута при Филиппах (42 г. до н. э.) и разгромом республиканской партии закончился период юношеских увлечений Горация: рушились мечты о римской свободе, впереди была новая жизнь. «С подрезанными крыльями» он вернулся в Рим в результате амнистии. Имение было конфис-

ковано, средств к существованию не было, и бывший предводитель легиона вступил в коллегию квесторских писцов, на обязанности которых лежала переписка законов, протоколов и других государственных документов. К этому времени (30-е годы) относится начало его литературной деятельности. «Отважная бедность», как он сам заявляет, побудила его писать стихи. Свои первые стихотворения Гораций называет «Эподы»¹. Одновременно он занялся писанием сатир.

Эти первые литературные опыты Горация привлекли к нему внимание Вергилия, увидевшего в нем талантливое поэта. Вергилий познакомил его с Мecenатом, который, осуществляя политику Августа, направлял творчество поэтов.

Вступление Горация в литературный кружок Мecenата изменило его жизненный путь. Он стал близок к своему высокому покровителю, подарившему поэту Сабинское имение.

Тяжелые испытания гражданской войны не создали из Горация бойца. Они вызывали в нем желание уйти от политической борьбы. Так же как и многим его современникам, Горацию импонировали те мероприятия, которые Август предпринимал в связи с установлением внутреннего мира и которыми он гордился при перечислении своих заслуг как государственного деятеля.

Постепенно Гораций становится «Августовым певцом», как назвал его Пушкин. Но по временам он тяготился своей зависимостью от власти имущих и, по свидетельству историка Светония, даже отказался от почетного для него предложения должности секретаря при Августе. Светоний приводит письмо Августа, в котором последний жалуется на то, что Гораций гнушается дружбой с ним и не посвящает ему своих произведений: «Не боишься ли ты, что твоя дружба со мной не навлекла бы на тебя позор в потомстве?» (Гораций в ответ пишет послание 1-е книги II.)

Большую часть своей жизни Гораций проводил в Сабинском имении. Он умер в 8 г. до н. э., оставив сравнительно небольшую книгу стихотворений, доставивших ему бессмертную славу.

Литературное наследие Горация состоит из эподов, двух сборников сатир, четырех книг од, юбилейного гимна и двух книг посланий.

2. «Эподы» были изданы Горацием в 31—30 гг. до н. э. Он, так же как и Архилох (греческий поэт VII в. до н. э.), большей частью писал ямбами. Позднее, в письмах I книги, Гораций заявляет, что он следовал Архилоху, ограничивая вместе с тем свою зависимость от греческого предшественника:

Архилоха размер лишь и страстность

Брал я, не темы, не слова, что травили Ликамба (I, 19).

Сборник эподов состоит из 17 стихотворений, написанных на близкие поэту темы из современной ему действительности. Содержание эподов отличается разнообразием, но среди них можно выделить группу стихотворений политического направления.

¹ Эпод (греч. epodos) — часть лирического стихотворения; двустишие, в котором второй стих короче первого; заключение песни, припев.

Эпод 1 был написан позднее других, однако занимает в сборнике первое место, как посвящение Меценату и как выражение отношения поэта к вельможе, в котором он видит своего защитника и покровителя.

Несбыточные мечтания, возрождающие «золотой век» и нашедшие отражение в эподе 16, увлекают Горация на далекие острова «блаженных», куда он призывает римских граждан и где можно забыть о раздорах, губящих Рим. Его ужасает страшная перспектива гибели римского государства от руки варваров, которые не пощадят даже древних святых. К этому приведут вызывающие растерянность поэта непрекращающиеся гражданские войны, о которых он в страстном тоне пишет в эподе 7. Поведение озверелых людей, заливающих землю кровью, не может сравниться даже с дикой злобой львов и волков.

В эподе 9, прославляющем битву при Акциуме, поэт называет Октавиана Цезарем, сочувствует ему в трудностях и делает выпад против побежденного Антония, поработанного царицей Клеопатрой и ради нее забывшего свой долг. Годы тяжелых испытаний, страх перед будущим заставили Горация по-иному оценить политическую обстановку. Он видит в лице Октавиана государственного деятеля, который способен создать в стране спокойствие.

Есть эподы, выражающие отношение к литературным противникам и свидетельствующие об участии Горация в литературной борьбе еще в начале творческого пути. Они написаны в резких тонах. В эподе 6, не называя своего противника, Гораций говорит, что готов защищаться от укусов собаки. Называя себя «другом пастухов», возможно, он имеет в виду Вергилия, если принять во внимание, что «Буколики» появились в 39 г., а эподы Гораций писал по 30 г., когда он был другом Вергилия и членом кружка Мецената. В эподе 10 противником Горация является Мевий, порицавший и Вергилия. Поэт шлет своему литературному врагу проклятия и пожелания гибели от кораблекрушения. Этот эпод является пародией на обычные стихи с пожеланием счастливого пути человеку, отправляющемуся в опасное путешествие. В других стихотворениях Гораций касается некоторых явлений общественной жизни. Эподами 5 и 17 он отвечает на постановления о запрещении колдовства. В резких тонах он нападает на отвратительную колдунью Канидию. Он не проходит мимо морального падения женщин (8, 12), критикует высокомерие выскочки из рабов, занявшего положение военного трибуна (4). Эти эподы имеют социальную направленность.

Прославлению сельской жизни на лоне природы — любимой теме поэта — Гораций посвящает эпод 2. В этом стихотворении он использует пародию. Серьезность изложения всех прелестей деревни контрастирует с неожиданной концовкой — все это лишь лицемерные высказывания жадного ростовщика Альфия.

Указанные ямбические стихотворения по своему содержанию близки к сатирам. В них Гораций нередко прибегает к приему, характерному для его сатир, — мысли автора высказывают лица, участвующие в диалоге или монологе.

Эподы, темой которых является призыв к наслаждению, как говорят некоторые исследователи, расчистили поэту путь к одам и явились

прелюдией тех произведений, в которых он так искусно применял формы классической греческой лирики.

3. «Сатиры». Гораций выпустил две книги сатир — первую около 35—34 г. и вторую около 30 г. Самые ранние произведения Горация — сатиры первой книги. Они не были написаны для опубликования. Только около 35 г. Гораций объединил 10 стихотворений в одну книгу, посвятив ее Мecenату. Имя Мecenата есть в первом стихотворении, он выступает в середине — в 6-й сатире, последняя же сатира играет роль эпилога, где опять упоминается Мecenат в окружении достойных его людей. Повседневные явления, незаметные факты служат материалом для бесед автора с читателями. Недаром же эти беседы он называет «ползающими на земле» (Посл. II, 1, 250). Беседы неизбежно предполагает диалог.

К концу республики стали выступать стоические проповедники, остроумно говорившие в форме диатриб о пороках своего времени. *Диатриба* — это обсуждение в легком, разговорном тоне одного философского, в большинстве случаев этического тезиса. Анекдоты, цитаты, сравнения, антитезы — наиболее употребительные приемы диатрибы. В сатирах Горация, написанных гекзаметром, диалог ведется с воображаемым противником. Игра вопросов и ответов, риторические вопросы, сентенции, притчи, кажущееся отсутствие плана, отклонения, вставки напоминают импровизацию, создают впечатление безыскусственности. Элементы диатрибы проникают в сатиру, проза здесь перемежается с поэзией, язык собеседников индивидуализирован. Как своеобразный, оригинальный жанр, сатира оформляется в творчестве Луцилия, которого Гораций называет «изобретателем» сатиры. Гораций, живший в эпоху Августа, не мог выражать свое недовольство открыто и резко. Даже в самой острой своей сатире — 2-й, книги I, он далек от резкости Луцилия. Резкость Луцилия Гораций смягчает остроумием, остроумие и шутка переплетаются у него гармонически. Он не ненавидит, а поучает.

Среди 10 стихотворений первой книги две сатиры — 4-я и 10-я — занимают особое место: они написаны на литературные темы. Первая трактует о направленности сатиры, вторая — о требованиях к форме поэтического произведения. 10-я сатира начинается словами: «Да! Я, конечно, сказал, что стихи у Луцилия грубы». Это ответ почитателям Луцилия, сторонникам республики, враждебно настроенным к Октавиану. Называя себя последователем Луцилия, Гораций вместе с тем критикует его. Поэт нового времени, Гораций вырабатывает свои эстетические требования. Разницу между собой и Луцилием он объясняет именно новыми временами и, следовательно, иными задачами. Если бы Луцилий жил во времена Горация, он согласился бы с этими требованиями и сам бы их придерживался, говорит он. Сочувствуя Луцилию в его полемических приемах, заключающих насмешки, «полные соли», веселость, тонкость, остроту, Гораций с горечью замечает, что теперь даже незначительная картина встречает недовольство.

Главный недостаток Луцилия — несовершенство формы произведения. Гораций упрекает его в многословии, неясности, недостаточно тщательной отделке. Краткость языка, умение пользоваться слогом то

важным, то игривым, не пренебрегать шуткой — это требования Горация не только к старым поэтам, но и к представителям александрийского направления (I, 10, 20—28). Уверенность в правоте своих взглядов Гораций черпает в одобрении его творчества многими «просвещенными друзьями» (I, 10, 88), среди которых первое место принадлежит Вергилию и Мекенату.

В других сатирах I книги автор рассказывает о различных эпизодах жизни: о путешествии в Брундизий (5), о встрече с назойливым спутником (9) и т. д., затрагивает социально-этические проблемы: зависть, жадность и расточительность, колдовство, моральное падение, честолюбие, отсутствие тождества между благородством характера и благородством происхождения.

Повседневные явления и факты частной жизни служат поэту материалом для бесед автора с читателем. В них Гораций выступает философом-моралистом, проповедующим «примиренческое отношение к человеческим недостаткам и слабостям»¹.

Гораций далек от осуждения политических порядков, понимая недопустимость критики в то время, когда власть в государстве олицетворял один человек, и неуместность ее, когда исполнение гражданского долга уступило место у римлян стремлению к беспечному существованию.

Если в ранней сатире 7 книги I, в заключительном обращении Персия к Бруту, убийце Цезаря, Гораций допускает смелый каламбур, в котором есть и ирония по отношению к прежнему кумиру и проявление своей независимости, то в более поздних сатирах Гораций мало-помалу подчиняется влиянию Мекената (3; 5; 6; 9; 10), которого он величает «мой Мекенат».

Сатиры второй книги, состоящей из 8 произведений, характеризуют дальнейшую эволюцию взглядов Горация.

Между появлением первой книги и окончанием второй прошло всего пять лет, но за это время определились отношения между Горацием и Мекенатом, а следовательно, определилось его отношение к политике Октавиана.

Вторую книгу Гораций прямо начинает с сатиры, в которой он с удовлетворением отмечает, что к его творчеству одобрительно относится Цезарь (Август).

В соответствии с политикой Октавиана поэт прославляет доброе старое время.

В стоицизме, больше чем в другом философском направлении, поэт мог найти основание для его пропаганды.

Он проповедует довольство малым, умение жить без излишеств², признавая только то, что сообразно с природой (II, 3). Исходя из принципов стоической философии, Гораций осуждает стремление к богат-

¹ Чернышевский Н. Г. Поли. собр. соч., т. IV, с. 508—509.

² В этой сатире есть косвенный намек на злоупотребление триумфиров. Офелл арендует в качестве колона у ветерана землю, ранее принадлежавшую Офеллу. Но поэт не возмущается этим фактом и делает вывод о необходимости примирения с действительностью.

ству, так как, по его мнению, с ростом его увеличиваются заботы, растет скупость¹.

Он выступает против стяжательства, алчности, мотовства, против ростовщичества. В очень остроумной форме Гораций осуждает погоню за наследством (II, 5). Тиресий советует Одиссею, ограбленному женихами, брать пример с искателей наследства, оказывающих усиленное внимание старухами и старикам. Такой же критике, как и в I книге, подвергается богатый выскочка, пригласивший Мецената и комического поэта Фундания на неудачно закончившийся пир (II, 8).

Появившаяся склонность к стоицизму не мешает, однако, поэту подвергать насмешкам стоические парадоксы. В диалогической форме он высмеивает парадокс, что все люди, за исключением стоиков, сумасшедшие (II, 3).

В сатире 7 дается критика стоического учения устами раба Дава, который нахватался отдельных мыслей философов-стоиков и доказывает, что господин остается рабом своих страстей.

Прославляя те положительные качества, которые Октавиан стремился привить административными мерами: религиозность, воздержание, старинные нравственные устои, — Гораций в сатирах II книги проявляет стремление отстоять свою независимость. Деревня — это то место, куда он рвется всей душой от сутолоки, суетного тщеславия городской жизни, которую он развенчал в известной басне о городской и сельской мыши (II, 6). Только деревня может дать полный покой; там Гораций мог чувствовать себя в безопасности от власти имущих, заставлявших его служить себе (II, 7).

4. «Оды». Еще в эпоху у Горация наметился путь к стихотворениям, которые он назвал «Песни» («Carmina»). Под этим названием он издал в 23 г. сборник лирических стихотворений в трех книгах. Они были написаны между 31 и 23 гг. до н. э. Ими он хотел закончить свою поэтическую деятельность. Но по просьбе Августа он описал еще военные подвиги его пасынков Тиберия и Друза и, присоединив к этим стихотворениям и другие, издал последнюю, четвертую книгу в 13 г. до н. э.

Лирические стихотворения Горация уже в античности стали называться *одами*, и такое название они сохранили до нашего времени.

Восхищаясь греческой поэзией, Гораций ставит себе в заслугу, что он перенес на римскую почву греческую лирику — искусство Алкея, Сафо, Анакреонта.

Правда, до Горация неотерики и главным образом Катулл пользовались метрическими размерами эолийских поэтов, Гораций же обогатил римскую поэзию, применяя в различных вариациях строфы алкеевскую, сапфическую, асклепиадову.

Первый сборник состоит из 38 стихотворений. Первые шесть од третьей книги получили название «римских од», так как в них прославляются Рим и политика Августа.

¹ Марк в полемике с вульгарными экономистами иронически замечает: «Гораций, следовательно, ничего не понимает в философии собирания сокровищ... Господин Сениор понимает это дело лучше...» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 13, с. 115).

Сборник открывается стихотворением, посвященным Мecenату. Люди проявляют склонность к различным занятиям, говорит Гораций, но поэзия стоит выше всего, и истинное его призвание — быть лирическим поэтом. К мысли о высокой миссии поэта он возвращается в одах 7 и 13 книги II, 8 — книги IV. Почти все оды Горация имеют обращение — это не что иное, как своего рода посвящение различным современникам поэта или вымышленным лицам.

Как ни стремился Гораций осуществить эпикурейский принцип «Проживи незаметно», это ему не всегда удавалось. Уже в первых одах есть отклики на политическую жизнь римского общества.

В оде 14 книги I Гораций пользуется заимствованным из Алкея образом корабля с разорванными бурей парусами, лишённого управления, аллегорически представляющего судьбу находящегося в опасности государства. Гораций пишет, обращаясь к республике:

О корабль, вот опять в море несет тебя
Бурный вал. Удержись! В гавани якорь свой
Брось! Ужель ты не видишь,
Что твой борт потерял уже
Весла, — бурей твоя мачта надломлена, —
Снасти страшно трещат, — скрепы все сорваны...
(I, 14, 1—6, Семенов - Тянь-Шанский.)

В оде 15 книги I накануне битвы при Акциуме поэт устами Нерее предсказывает гибель Антония. Гораций снова возвращается к этой исторической битве и в оде 37 книги I подчеркивает значение победы Октавиана над Клеопатрой как победы Рима над Востоком.

Когда Октавиан в 27 г. получил титул «Август» («Возвеличенный») и власть его — религиозную санкцию¹, Гораций на это откликнулся своими одами, в которых прославляются новые боги, покровительствующие роду Юлиев (Аполлон, Венера, Меркурий), и обожествляются предки Августа и сам Август (книги I, II).

Внутреннее успокоение, умиротворение человека связано с принципами стоической философии. С этой точки зрения, деньги и власть — ничто, только «малым жить легко» (II, 16).

Требование «золотой середины», которое Гораций развертывает в оде к Лицинию (II, 10), есть отражение философии умеренных стоиков. Оно отвечало духу времени как оправдание изменчивости счастья.

Тот, кто золотой середине верен,
Мудро избежит и убогой кровли,
И того, в других что питает зависть, —
Дивных чертогов.
Чаще треплет вихрь великаны-сосны,
Тяжелей обвал всех высоких башен.
И громады гор привлекают чаще
Молний удары.

(II, 10, 5—12.)

«Хранить старайся духа спокойствие», — начинает Гораций оду 3 книги II. Это важно в горе и радости, так как «всех ждет один конец — подземное царство».

¹ Октавиан стал называться: Император, Цезарь, Август, сын божественного.

Повторяющаяся тема о неизбежности смерти связана у Горация с призывом к наслаждениям быстротечной жизни, к радостям любви. У Горация читаем:

Увы, о Постум, Постум! летучие
Года уходят, и благочестие
Морщин ни старости грозящей
Не отдалит, ни всеильной смерти...

(II, 14, 1—4, Корш.)

Тема любви варьируется Горацием на все лады. Талиарху он говорит:

О том, что ждет нас, брось размышления,
Прими, как прибыль, день, нам дарованный
Судьбой, и не чуждайся, друг мой,
Ни хороводов, ни ласк любовных.
(I, 9, 13—16, Семенов-Тянь-Шанский.)

Левконое советует:

...Будь же мудра: вина цеди, долгой надежды нить
Кратким сроком урежь. Мы говорим — годы-завистники
Мчатся. Пользуйся днем, меньше всего веря грядущему.

(I, 11, 6—8, Шервинский.)

Перипетии непостоянной любви поэт рисует в высокохудожественной форме диалога в стихотворении III, 9. В одах Горация проходят Лидии, Хлои, Гликеры. В таких стихотворениях Гораций выступает как повеса, который воспекает вино и чувственные наслаждения, без заботы о будущем, о завтрашнем дне. Но в любви Горация нет той силы страсти, которая отличает творчество других лирических поэтов. Любовь его неглубокая, героини малоконкретны. Можно усомниться в действительном существовании их, обращения же объясняются особой литературной формой, принятой в лирике и создающей известную интимность.

В упоминавшейся выше третьей книге стихотворений Гораций, зрелый поэт, выступает как пропагандист религиозных и моральных реформ Августа. Пристав к тихому берегу, не мечтая об истинной свободе, поэт воспекает своего повелителя, оправдывая новые идеалы лозунгами стоической морали.

Первые шесть од третьей книги представляют единое целое. Поэт задался целью внушить молодому поколению те черты, которыми должен отличаться доблестный римлянин.

Уже с самого начала Гораций предупреждает, что он настраивает лиру на новый лад: он будет петь новые песни, не только выдержанные в одном размере (алкеева строфа), но и требующие благоговейного молчания.

Поэт начинает с основного своего требования — золотой середины. Он пропагандирует довольство малым, умеренность, закаляющую человека. Она же является залогом достойного поведения на войне, залогом бессмертной римской добродетели. Такая же идея проводится в

оде 2-й. Ода 3-я — продолжение предшествующих мыслей: справедливый муж защищает правое дело, он не боится казней, он смело борется с тираном, который привык приказывать одним лишь выражением лица.

Ода 4-я продолжает прославление Августа. Власть его — власть разумная. Его, как и поэта, вдохновляют Камены и внушают ему мудрые решения. Могущество Августа сопоставляется с властью Юпитера, законно наказывающего непокорных. Чем же Август дорог поэту? Об этом трактует ода 5-я: он покорит врагов — британцев и парфян — и искупит прежний позор римлян. Позор не в одном поражении, это только следствие испорченности нравов. Говоря об этом в оде 6-й, Гораций противопоставляет современному обществу образ жизни предков, достойный всякого подражания.

Таким образом, художественными средствами Гораций утверждает принципат, обожествляет Августа, т. е. преследует ту же цель, что Вергилий в «Энеиде».

В книге IV од, состоящей из 15 стихотворений, проводятся те же мысли о бессмертии поэзии и прославлении Августа и его пасынков Тиберия и Друза. Торжественность, гармоничность отдельных частей каждой оды характеризуют Горация как вполне сложившегося поэта.

5. Стиль од. Следуя греческим образцам эолийских поэтов, используя их метрику и строфику (алкеева, сапфическая строфы), Гораций не является слепым подражателем. У него есть немало параллелей с произведениями греческих поэтов, но их мотивы и цитаты служат как бы лейтмотивом или эпиграфом к той теме, которую поэт развивает самостоятельно. Недаром он сравнивает себя с пчелкой, которая перерабатывает в себе собранный ею цветочный сок (IV, 2). Свой метод работы он описывает сам как выбор отдельных черт и мотивов, которые вплетаются далее в его произведения. Он создает в римской поэзии новую лирику с многообразием стиховых форм, и в этом искусстве нет ему равных.

Оды Горация считаются по праву его лучшими произведениями. Безупречность формы при сжатой выразительности языка — результат тщательной кропотливой работы — черта, заимствованная им у неотериков. Его художественные приемы, выбор лексики варьируются в зависимости от темы и идеи стихотворения.

Стиль римских од и стихотворений книги IV, посвященных пасынкам Августа Тиберию и Друзу, написанных в дифирамбической манере, отличается от других стихотворений почти такой же торжественностью, как у Пиндара, оценка творчества которого им выразительно дана в 4 оде II-й книги. Наряду с этим среди од можно указать изящные миниатюры (I, 5), или эскизы, новеллы (III, 7; III, 9; IV, 7), в которых переплетаются простота и замысловатость. Художественность его лирических произведений заключается в цельности, ясности мысли. Сравнения, метафоры, антитезы, симметрии начальных и конечных строк строфы, звукопись служат единой цели — раскрытию замысла поэта.

Гораций, по собственному признанию, писал для знатоков, игнорируя массу и отзываясь о ней презрительно. Не широкий круг

читателей делает Гораций судьей своего творчества, а тех людей, компетентных в поэзии, которые группировались вокруг Мекената.

Поэт сам подводит итог своему творчеству, считая его достойным бессмертной славы. Он пишет:

Я, чадо бедных, тот, кого дружески
Ты, Мекенат, к себе, в свой чертог зовешь,
Я смерти непричастен, — волны
Стикса меня поглотить не могут.

(II, 20, 5—8, Ц е р е т е л и.)

В известной оде (III, 30), начинающейся словами «Eхegi monumentum» и обращенной к музе трагической поэзии Мельпомене, читаем:

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся.
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд

Нескончаемых лет — время бегущее.
Нет, не весь я умру, лучшая часть меня
Избежит похорон...

(III, 30, 1—7, Ш е р в и н с к и й.)

6. Юбилейный гимн. В римских одах Гораций зарекомендовал себя как «Августов певец». Поэтому после появления первого сборника од Август поручил ему написать юбилейный гимн «Вековую песнь» в связи с организацией в 17 г. всенародного праздника, которое сопровождалось жертвоприношением богам и в котором принимали участие знатные люди Рима. В этом торжественном гимне в честь Аполлона и Дианы Гораций обращается к богам с мольбой о славе, об укреплении мощи и процветания Рима и божественного Августа.

7. «Послания». В конце 20 г. появилась первая книга «Посланий» Горация, а вторая — между 19 и 14 гг. до н. э. Хотя поэтические письма до него и были в творчестве Луцилия и Катуллы, но только Гораций дал законченное художественное оформление эпистолярного жанра в поэзии.

Первая книга посланий написана на разнообразные темы философского характера, близкие к сатирам. Они, так же как и сатиры, написаны гекзаметром. Не все они являются действительными письмами — в некоторых случаях автор пользуется такой формой для передачи своих настроений (I, 14; I, 20). Наибольшая близость к сатирам заключается в послании 7 книги I. В нем Гораций возвращается к излюбленной теме — прославлению сельской жизни, подкрепляя свои мысли, как и в сатирах, примерами.

Тон посланий отличается большей серьезностью. Это поэт объясняет своим возрастом и, следовательно, другими потребностями. В произведениях нового жанра больше философских рассуждений о смысле жизни, свободной от всяких страстей и излишеств. Сохраняя в основном склонность к эпикуреизму (I, 4; I, 6), поэт во многих случаях оправдывает свои положения стоическими принципами (I, 16). Он заяв-

ляет, что не придерживается никакой определенной философской школы: «Всюду я гостем примчусь, куда б ни загнала погода».

В посланиях Гораций в большей мере, чем в других произведениях, избегает вопросов религии, политики и вводит читателя в свой внутренний мир. В заключительном 20-м послании книги I он даже сообщает о себе биографические сведения и дает читателю представление о своей внешности.

Покой, свобода духа, преодоление неразумных желаний — основные мысли посланий книги I. Свою задачу Гораций видит в том, чтобы передать эту истину людям своего круга и научить их жить правильно, сообразно с обстановкой его времени.

Большой интерес в историко-литературном отношении представляет вторая книга «Посланий», состоящая из трех писем: «К Августу», «К Флору» и «Послание к Пизонам», известное в литературе под названием «Об искусстве поэзии».

В послании «К Флору» Гораций не останавливается подробно на эстетических проблемах, он жалуется на непостоянство вкусов читателей, на хвастливых поэтов, признающих только свой талант.

Свои взгляды на поэзию Гораций подробно излагает в двух посланиях: к Августу и к Пизонам. Послание к Августу, по свидетельству биографа Горация Светония, было вызвано желанием императора получить произведение, посвященное ему талантливым поэтом. В этом послании Гораций подчеркивает культурное и моральное значение поэзии, которая формирует и наставляет человека, утешает, приносит исцеление. Главное же в этом послании — полемика с архаистами, сильным и многочисленным противником. Гораций находит их стиль жестким. Но если Луцилий виновен в недостаточно тщательной отделке произведений, то вина Плавта глубже: он, помимо этого, не заботится о выдержанности персонажей. У него нет тонкой обрисовки характера, а есть буффонада, карикатура, напоминающая ателлану. Гораций выступает против грубого комизма, к которому проявляют интерес даже образованные зрители.

Отношение Горация к Плавту и Луцилию объясняется другими временами и другими эстетическими требованиями. Политические сатиры Луцилия были направлены против высших слоев общества. Луцилий, по собственному признанию, писал их «для народа». Плавту и Луцилию было чуждо стремление Горация угодить вкусу «просвещенных друзей».

Желая найти в Августе союзника в борьбе с архаистами, Гораций указывает, что преклонение перед стариной есть особая форма легального протеста против всего современного.

8. «Послание к Пизонам» («Об искусстве поэзии»), обращенное к аристократическому семейству, близкому к литературе, является памятником римской литературной критики и эстетических принципов классицизма.

Взгляды на поэзию одного из величайших поэтов древности представляют большой историко-литературный интерес. Французский классицист Буало в своей «Поэтике» (*L'art poétique*) следует Горацию шаг за шагом даже в вызывающей споры композиции.

а) **О значении поэзии.** Признавая за поэзией божественное происхождение, Гораций говорит о мифическом доисторическом времени, когда Орфей, поэт и божественный истолкователь воли богов, заставил людей прекратить убийства и изменить образ жизни. В историческое время на формирование поэзии оказала влияние философия.

б) **О таланте и искусстве.** Вопрос взаимоотношения таланта и искусства (умения) волновал не одного Горация. Аристотель утверждал, что «поэзия составляет удел или богато одаренного природой, или склонного к помешательству человека. Первые способны перевоплощаться, вторые приходят в экстаз» (Аристотель. «Поэтика», гл. 17).

Гораций не является сторонником этой теории, ставящей поэта на одну ступень с предсказателем, которому в состоянии экзальтации дается божественное внушение. Карикатура на такого поэта дана в конце послания. Одного таланта недостаточно. Его нужно дополнить мастерством и умением.

в) **О единстве содержания и формы.** Нужно уметь по силам выбрать материал из мифологии, истории, — при этом исключается слепое подражание. Краткость содержания в соединении с ясностью — одно из важнейших требований Горация. Осуждая неуместное влечение эпизодов, поэт отстаивает необходимость красоты, связанной с изяществом формы и стройностью композиции. Учиться этому следует у греческих поэтов.

Без серьезной работы над формой произведения в искусстве нельзя добиться совершенства. Выражение Горация «Пусть на девятый год (произведение) будет издано» стало крылатым. Необходим упорный труд, тщательная отделка произведения, чтобы чувствовалась в нем малейшая неточность. Гораций метафорически уподобляет поэта скульптору, убирающему на статуе всякую шероховатость, которую можно почувствовать проводимым по мрамору пальцем.

г) **О языке.** Говоря об отживающих и вновь появляющихся словах, сравнивая их с умирающей природой и человеческой жизнью, Гораций предупреждает, что введение новых слов требует осторожности, тщательного выбора, при этом рекомендует пользоваться греческим источником с небольшими отклонениями.

д) **О роли критики.** Очень важно мнение авторитетного судьи-критика, который беспристрастно проанализирует произведение с точки зрения стиля, языка и несовершенные по форме произведения возвратит автору для исправления. Независимый от автора критик, смело указывающий на недостатки, — истинный, неподкупный друг.

е) **О трагедии.** Задача поэта — радовать, наставлять и волновать — должна проявляться во всех жанрах, но с особенной силой в трагедии. Говоря о каждом жанре в отдельности, Гораций больше всего останавливается на трагедии, возмущается испорченными вкусами публики, интересующейся только зрелищами, и поднимает голос в защиту классической трагедии. В ее возрождении он видит возможность возрождения древних нравов.

Горация больше привлекают мифологические сюжеты с сохранением традиционной характеристики героев. Характер героя должен

быть неизменным от начала трагедии до конца. Поведение и язык персонажей варьируются в зависимости от возраста, происхождения, социального положения, занятий. Хор является блюстителем справедливости, мира, порядка, умеренности. Помимо хора, могут участвовать только три актера. Действие развивается в пяти актах и заканчивается развязкой без участия бога.

Гораций ставит вопрос о причинах несовершенства трагедий и дает краткий обзор истории драмы. Он касается также и сатирической драмы, язык которой должен быть веселым и вместе с тем пристойным. Взгляды Горация, несомненно, являются результатом обобщения его творческой деятельности.

9. Гораций — теоретик римского классицизма. Прежде всего, сам собой возникает вопрос о сравнении теории поэзии в «Послании к Пизонам» Горация и в «Поэтике» Аристотеля. Это сравнение может быть сформулировано с достаточной ясностью и простотой. Несомненно, Гораций отличается от Аристотеля, во-первых, своим дидактизмом и, во-вторых, некоего рода субъективизмом. Аристотеля интересуют формы поэзии сами по себе. Гораций же, наоборот, входит в содержание творческого процесса. Кроме чистых форм, его интересует состояние художественного сознания. При этом он не психолог, а дидактик-моралист, он наставляет и дает советы. В то время как у Аристотеля только намек на наставление пишущим трагедию, Гораций посвящает этому сотни стихов.

Необходимо также отдать себе полный отчет в классицизме Горация и в его античной специфике.

Среди основных эстетических принципов Горация, характерных для классицизма, следует отметить четкое единство, простоту и слияние с целым. Простота и единство — основная форма произведения искусства. Гораций всячески высмеивает разноречивость в стиле. Он представляет его в виде чудовища с прекрасной женской головкой, с лошадиной шеей, с телом, разукрашенным пестрыми перьями, и, наконец, с рыбьим хвостом (1—4). Это все равно что дельфин в лесу или кабан в водах (30), или нос на сторону при красивых глазах и волосах (36—37), или важная матрона среди безобразных сатиров (231—232). Все должно быть на месте. Кто избрал предмет по силам, у того и речь польется сама собой, и строй ее будет ясен, а вся главная сила и прелесть этого строя в том, чтобы в известный момент сказать только то, что в этот момент и должно сказать (40—45). Длинно и убедительно Гораций советует не путаться в подробностях и прямо выходить к цели (138). «Ничего слишком», мог бы сказать Гораций, подражая одному из семи мудрецов. Музыка должна быть: но не очень страстная и виртуозная (211—219). Сатирическое представление должно быть, но не очень распушенное (225—241). Свобода в языке должна быть, но — скромная (51) и т. д.

По содержанию поэзия основывается на приобретенных здравых знаниях и на правдивом отображении человеческих нравов (309—321). Гораций — поклонник обычая. Не то чтобы он был обязательно за старину или обязательно за новшество. Но зато ему свойствен чисто эстетический консерватизм — придерживаться точности и здравости изображения, и эстетическая свобода — не мешать естественному

развитию жизни. Быть может, один образ из тех весьма многочисленных, которые употреблены в «Поэтике», наиболее характерен для этой стороны мироощущения Горация. Он говорит о том, как леса меняют листву с течением годов, опадают прежние листья, как стареют и исчезают слова и как, подобно юношам, они цветут и крепнут (60—63). Дела смертных погибают, говорит Гораций, и тем более не вечно живут значения и приятность речей их. Много возродится из слов, какие уже отжили; много, если потребует обычай, погибнет из тех, какие нынче в почете. Этот образ прекрасно рисует античный стиль общего мироощущения и внутреннее спокойствие, как бы безразличие античного эстетического восприятия. Гораций несколько не против нового. Однако он требует, чтобы новое было выдержано до конца «таким, каким появляется вначале, — верным себе» (125—127). Согласованность во всем — прежде всего. Согласованными должны быть слова героев с их личностью и характерами, с их возрастом и социальным положением. Согласованность должна тем более наблюдаться при изображении традиционных типов (119—124).

Движимый тем же настроением, Гораций требует во всем приличия. Нельзя давать на сцене безобразные и отвратительные действия. Это пусть лучше будет рассказано вестниками (183 и след.). Краткость не должна переходить в туманность, возвышенное — в напыщенное, осторожность — в трусость (25—27).

Все эти черты горациевой «Поэтики» — учение о единстве, простоте и цельности, о здоровой верности себе и изображаемому предмету, о приличии, об отсутствии излишества и крайностей — рисуют пока только еще самое поэтическое произведение. Но Гораций много уделяет места и самому поэту-художнику. Он требует от поэта большой тщательности в работе. «До ногтя» нужно исправлять свое стихотворение, меняя его «по десять раз» (294). Девять лет пусть лежит оно под спудом, прежде чем будет опубликовано (288—289). Лучше его уничтожить совсем, чем оставлять неисправленным (439—441). Всякое лишнее украшение, всякая неясность в стиле и двусмысленность выражения должны быть немедленно исправлены. Поэт — воплощение разумности. Темы он берет только посильные, свободу он допускает только «скромно» (51). Гораций жестоко высмеивал «свободного» поэта, предоставляя ему также свободу и умереть, когда он попадет в яму (466). Всякий поэт связан темой, связан с содержанием своей поэзии, связан правилами, и учеба его ничуть не меньше имеет значения, чем природное дарование. Горацию принадлежит знаменитый постулат о совмещении того и другого.

Наконец, отсюда же вытекает и цель поэтического творчества — приносить пользу и услаждать, говорить сразу и приятное и полезное для жизни (334—335). Поэт будет поучать недлинно, неутомительно, так, чтобы можно было легко воспринимать и запоминать его советы. Он будет говорить разумно и только о естественном, отбрасывая все необычное, невозможное, трудно воспринимаемое. Тогда он и научит людей и усладит их.

Вдумываясь во все эти советы Горация, нетрудно сформулировать и их общую тенденцию. Ясно, что она заключается в учении о коорди-

нированной раздельности и рациональной индивидуальности. Стиля, как в сравнении со всем прочим, что не есть стиль, так и внутри его самого. Все эти наставления о единстве, ясности, простоте, непротиворечивости, равно как и учение об усовершенствовании поэта, — сводятся именно к этому. Все должно быть просто, раздельно, законченно, рационально оформлено — и в поэтическом произведении, и в самом поэте, т. е. все должно быть подчинено законам классицизма. Классицизм Горация, однако, не есть греческий классицизм, он ярко отличается от классицизма Аристотеля. Горация надо считать представителем именно римского, а не греческого классицизма. С последним у него родство (как и со всей античностью) — в бесстрастном любовании объективной данностью искусства. Но тут же и огромное расхождение: как представитель эллинистически-римской культуры он хочет не только осязать, но и усваивать внутреннюю ощутимость бытия. И этот общеантичный строй, упорядоченность, ясную самораздельность предмета он хочет видеть в самом сознании художника, во внутреннем содержании поэтического произведения.

Следует сказать также о внешней стороне послания Горация. Оно изящно и разнообразно, как и сам Гораций вообще. Что бы ни говорить о внутреннем содержании этого произведения, с внешне художественной точки зрения оно и сейчас доставляет особого рода тонкое наслаждение, чувство изящества и вместе с тем некоторой внутренней ограниченности. Искусство Горация — это классическое изящество, где всегда минимум выражения и максимум выразительности.

Общеизвестен прием Горация употреблять сентенции в начале и в конце отдельных частей своего произведения. В начале отдела они звучат как эффектные вступительные аккорды, в середине и конце — как изящные музыкальные заключительные фразы. Например, недостаточно, чтобы поэтические произведения были прекрасны, пусть они будут усладительны (99), — стих, помещенный у Горация на границе между рассуждением о введении трогательных эпизодов в трагедию и рассуждением о соответствии дикции настроениям героя. Словами «Дела смертных погибнут» (68) он кончает отдел о неологизмах. Хорошо звучит сентенция «Начала и источник писательства — здравый ум» (309) в начале отдела о философском образовании поэта. Слова «Поэты хотят приносить пользу или услаждать» (333) великолепно открывают своей простотой и самоочевидностью целое рассуждение о нужных и ненужных качествах писателя.

Или обратим внимание на другой прием Горация — начинать новый отдел без всякого перехода и связи и только в его конце показывать, для какой цели взята эта новая тема и как она связана с предыдущим. Так заговорил Гораций, например, о сатирической драме (220—250), об истории греческой драмы после указания на недостаточное внимание римских поэтов к форме своих произведений (275—288). И только потом, когда он вновь возвращается к римским поэтам (285), уже для их похвалы за оригинальные римские сюжеты, становится ясным, зачем шла вся эта речь о греках.

Гораций любит оживлять свою речь вопросами. То он в виде вопроса говорит о нелепости противоестественных сочетаний в поэти-

ческом образе (20—23); то он энергично вопрошает, поэт ли он, если он ничего не может и не знает (86—88); то он восклицает с тоном вопроса о невозможности требовать вкуса от грубых сельских жителей (212—213); то он обращается к самому себе с вопрошанием о поэтическом своеволлии (265—267) и т. д.

В стихах же 326—330 Гораций дает целую сценку урока арифметики у сообразительного и расчетливого мальчишки. Дидактизм не помешал Горацию дать интересную и разнообразную смесь разных советов, наблюдений, обобщений и сентенций. Самый переход от первой части послания ко второй, т. е. от поэзии к поэту, представляет собой живую ироническую картину поэта, который ради своей поэзии не стрижет ногтей, не ходит в баню. Поэтому в послании Горация соблюдены та римская живость, то поэтическое разнообразие, которое вполне аннулируют скуку риторического схематизма. Много разных наставлений дает Гораций, но это не мешает ему в конце нарисовать поэта, очутившегося под влиянием своего вдохновения в яме, и достаточно над ним поиздеваться. Если и действительно Гораций использовал схему учебников риторики (он мог к тому же использовать ее приблизительно, хотя бы только в качестве руководящей нити), то все же это не мешает «Поэтике» быть посланием, написанным свободно и изящно, непринужденно, и вместе с тем служить выразительным образцом римского классицизма.

ХІІІ. ТИБУЛЛ И ПРОПЕРЦИЙ

1. Тибулл. Талантливым римским поэтом-элегиком I в. до н. э. был Тибулл. Он родился в богатой семье всадника около 55 г. до н. э., а умер в 19 г. до н. э., в один год с Вергилием.

Поэт входил в литературный кружок Корвина Мессалы, а не в кружок Мецената, пропагандировавшего идеологию нового режима, режима принципата. Кружок Корвина Мессалы в противоположность кружку Мецената не преклонялся перед цезаризмом и, наоборот, даже выражал скрытую оппозицию ему.

До нас дошел сборник, в котором содержались стихи нескольких поэтов. Две первые книги этого сборника, кроме того, еще одна элегия и одна эпиграмма принадлежат Тибуллу.

В первой книге пять элегий посвящены Тибуллом его возлюбленной, которую звали, по словам Апулея, Планией, что значит «ясная», но поэт переводит это имя на греческий язык и называет свою милую Делией.

В первой и десятой элегиях поэт говорит о своей мечте жить в деревне на лоне природы, в деревне, где царят простота и добрые старые нравы. Тибулл скорбит, что в его время всюду властвуют деньги, ведутся войны и причина войн тоже деньги — жажда наживы.

Желтое золото пусть другой собирает и копит,
Сотнями держит пускай югеры тучных земель.
Вечным трудом боевым грозит ему недруга близость,
Сны отгоняет от глаз грохот военной трубы:

Ну, а меня пусть бедность ведет по медлительной
жизни,
Лишь бы пылал мой очаг неугасимым огнем.

(I, 1, 1—6, Остроумов.)

Осуждая войну, Тибулл на лоне природы готов взяться за сельский труд:

Не постыдился бы я приняться порой за мотыгу
Или мечом подогнать тихо бредущих волов.
Не поленился бы, нет, позабытого маткой козленка
Или ягненка домой перенести на груди.
(Т а м же, 29—32.)

В конце первой элегии Тибулл снова проклинает войны, из-за которых льются слезы людские.

В десятой элегии Тибулл снова говорит с ненавистью о войне, считает золото, страсть к наживе ее причинами, и воспевае мир:

Кто же тот первый, скажи, кто меч ужасающий создал?
Как он был дик и жесток в гневе железном своем!
С ним человеческий род узнал войну и убийства,
К смерти зловещий был путь самый короткий открыт.
Иль тот бедняк неповинен ни в чем? Обратили мы сами
Людям во зло этот меч — пугало диких зверей?
Золота это соблазн и вина... (I, 10, 1—7.)

В этой же десятой элегии, как и в первой, Тибулл снова воспевае мир.

Нынче же мир да питает поля! Ведь мир этот ясный
Первый на пашню быков в согнутых ярмах привел;
Мир возрастил нам лозу и припрятал сок виноградный
С тем, чтоб отцовский сосуд сына вином напоил;
Мир наступил, и блестят мотыга и плуг, а доспехи
Мрачные диких бойцов в темном ржавеют углу.
(Т а м же, 45—50.)

Тибулл мечтает о мирной жизни на лоне природы, о счастливой жизни со своей возлюбленной Делией (I, 1, 57—64).

Вторая книга элегий Тибулла была написана в период между 25 и 19 гг. В этой книге шесть элегий. В трех из них поэт говорит о своей любви к какой-то женщине, которую он называет Немезидой, связывая, видимо, это имя с именем богини мщения Немезиды. Он с болью в сердце пишет о том, что его возлюбленная требует денег, одни стихи ей не нужны. У кого есть деньги, тому доступна любовь, — для него не страшна стража у ворот дома возлюбленной, перед ним даже собака и та молчит. Тибулл негодует, что его Немезидой обладает бывший раб, ранее не раз продававшийся с торгов. Поэт покорно говорит Немезиде, что готов ради нее бороздить поля, даже носить кандалы, терпеть побои, только бы знать, что он любим ею. Эти элегии трогают силой чувства, выраженного в них, искренностью любовных переживаний и связанных с ними страданий.

Во второй книге элегий, кроме трех, посвященных Немезиде, остальные три элегии не связаны с темой любви. Тибулл прославляет

деревенскую жизнь, ее праздники. «Я пою деревню и богов деревни» (II, 1, 37), — говорит поэт. Поэт рисует добрые нравы деревни, простоту и честность селян, а заканчивает элегию тостом в честь своего друга и наставника Корвина Мессалы.

Пятую элегию Тибулл посвятил сыну Мессалы Мессалину в связи с возведением его в звание жреца коллегии пятнадцати. В ней он говорит и о будущем Рима, об его величии, о том, что власть его будет простирается от стран, где начинается день, до той реки, в волнах которой солнце купает своих усталых коней. Характерно, что и в этой элегии, где судьба Рима связывается с судьбой Энея, Тибулл ни слова не говорит о наследниках Энея из рода Юлиев, т. е. Октавиане Августе, а обращается только к Мессале и его сыну Мессалину.

Тибулл — талантливый римский лирик. Его элегии трогают своей искренностью чувства и нежностью души. Он умеет живо передать оттенки любовного чувства, умеет нарисовать картины природы, показать жизнь простого человека.

Он прекрасно владеет богатством латинского языка, пишет легко и изяшно, в совершенстве владеет ритмом, особенно ему удается соединение гекзаметра с пентаметром. Его поэзию высоко ценили еще в древности. Так, Овидий, младший современник Тибулла, написал элегию на его смерть («Любовные элегии», III, 9).

Он называет Тибулла славой элегии и говорит, что его произведения будут читать в веках. Овидий просит лириков, Катуллу и Кальва, чтобы они в подземном мире, в елисейских полях, вышли навстречу усопшему поэту. В другой своей элегии (I, 15) Овидий говорит, что, пока люди будут любить, они всегда будут читать стихи Тибулла.

У нас, в России, элегии Тибулла высоко ценил Батюшков, некоторые из них он и перевел. Ценил их и Пушкин, который в стихотворении к Батюшкову говорит про себя, что он «Тибуллом окрещен».

2. Проперций. Младший современник Тибулла Секст Проперций был выдающимся римским лириком. Он родился около 50 г. до н. э., а умер около 15 г. до н. э. Отец его был богат, но потерял часть земли при отчуждении ее Августом в пользу ветеранов. Проперций входил в кружок Мецената, но был другом Овидия.

Он оставил нам четыре книги элегий. В основном эти стихи посвящены любви поэта к красавице Кинфия, подлинное имя которой, по словам Апулея, было Гостия.

В первых десяти элегиях I книги Проперций пишет о счастье своей любви, а в остальных элегиях этой книги, а также и во II книге он большею частью выражает свою душевную боль от сознания, что Кинфия ему изменяет, но поэт все ей прощает.

Проперций — певец страстной любви, видящий цель жизни в любви, поэтому понятны его слова, когда он свою победу над Кинфией ставит выше победы Августа, только что одержанной им над парфянами:

Эта победа моя мне ценнее парфянской победы,
Вот где трофей, где цари, где колесница моя!

(II, 14, 23—24, Остроумов.)

Как и Тибулл, Проперций в некоторых элегиях осуждает современное ему общество, где царит корыстолюбие, где нет ни чести, ни прав, ни добрых нравов:

Ныне же храмы стоят разрушаясь, в покинутых рошах.
Все, благочестье презрев, только лишь золото чтут.
Золотом изгнана честь, продается за золото право.
Золоту служит закон, стыд о законе забыв.

(III, 13, 47—50.)

Проперций был сторонником реформ Августа, сторонником цезаризма. Под влиянием Мecenата и всей обстановки его литературного окружения Проперций постепенно отходит от любовной тематики. Он прямо говорит:

В этот я лагерь пойду, и слава твой лагерь, великим
Стану певцом...

(II, 10, 19 и след.).

В III книге поэт заявляет, что он освобождается от своей любви и переходит в поэзии к иной тематике. В 11-й элегии этой книги Проперций восхваляет Августа и его победу при Акциуме, где принцепсу удалось окончательно сломить своего политического противника Антония.

Проперций — верный сторонник александрийской поэзии, он утверждает, что первый перенес в Италию стихи эллинистических мастеров элегии Каллимаха и Филета.

Следуя за александрийскими поэтами, Проперций вносит в стихи мифологические образы, стремясь через них выразить свои чувства. Так, он сравнивает спящую Кинфию с Ариадной, которая уснула на берегу после отплытия Тезея, сравнивает с Андромедой, освобожденной от оков и уснувшей на берегу реки. Страдающую Кинфию он сравнивает с Брисеидой, Андромахой и Ниобой.

Многочисленные мифологические образы, сравнения придают элегиям Проперция тон учености и не так трогают сердце читателя, как искренние, простые элегии Тибулла. Язык поэзии Проперция не столь доходчив, как язык элегий Тибулла, в нем немало грецизмов и архаизмов.

Элегии Тибулла были, видимо, более популярны в Риме, чем элегии Проперция, но стихи последнего тоже охотно читались, о чем свидетельствуют выдержки из его элегий, начертанные на стенах в Помпее.

Проперция вместе с Тибуллом упоминают Марциал, Стаций, Плиний Младший и Квинтилиан.

Гёте в «Римских элегиях» обратился к элегиям Проперция и творчески использовал их.

XIV. ОВИДИЙ

1. Жизнь. Публий Овидий Назон родился в 43 г. до н. э. в городе Сульмоне (приблизительно в 150 километрах от Рима); он происходил из зажиточного всаднического рода. Надежды отца сделать его госу-

дарственным чиновником очень рано потерпели крушение, так как молодой Овидий скоро убедился в своей полной негодности для судебных и административных должностей, которые он пытался занимать.

В самые молодые годы он почувствовал в себе призвание поэта, что и заставило его тоже с самой ранней юности войти в круг тогдашних виднейших поэтов Рима — Тибулла, Проперция и даже Горация, несмотря на разницу с последним в возрасте. Посещение риторских школ в Риме рано приучило его к изощренному риторически-декламационному стилю, элементы которого заметны даже в его позднейших произведениях. В ранней же молодости (около 25 г. до н. э.) Овидий предпринял путешествие в Грецию и Малую Азию, которое в его время считалось необходимым для всякого образованного римлянина, особенно поэта.

Будучи обеспеченным человеком и свободным от государственной службы, Овидий вел в Риме легкомысленный образ жизни, а обладая блестящим талантом стихотворца, он часто вводил и в свою поэзию легкомысленные образы и мотивы, несомненно, вступая в антагонизм с политикой Августа, мечтавшего возродить древние и суровые римские добродетели. Отрицательное влияние Овидия на римское общество в этом смысле было настолько велико, что в 8 г. н. э. Август дал распоряжение об его высылке из Рима в крайнюю северо-восточную местность империи, а именно в город Томы (в нынешней Румынии, к югу от устья Дуная). Поэт в скорбных тонах изображал свою последнюю ночь в Риме, полную слез и стонаний, свое прощание с женой и слугами, а в дальнейшем — длинное и опасное плавание, во время которого корабль Овидия чуть не погиб от бури.

Нечего и говорить о том, что утонченный и избалованный поэт только с величайшим насилием над собой мог покинуть столичную обстановку и попасть к полудиким сарматам, чуждым ему и по языку и по нравам, в страну, климат которой переносил Овидий с большим трудом. В письмах из ссылки к жене, друзьям и к самому Августу он часто просит о помиловании, унижаясь иной раз до полной потери собственного достоинства. Однако и Август и его преемник Тиберий (с 14 г. н. э.) оставались глухими к его просьбам; и Овидий, пробыв в ссылке около десяти лет, умер в 18 г. н. э. среди чуждого ему населения, вдали от Рима и его блестящей культуры.

Часто дебатировался вопрос о конкретных причинах ссылки Овидия. Вопрос этот, однако, совершенно неразрешим, так как единственным материалом для его решения являются только некоторые намеки, содержащиеся в произведениях самого Овидия. Гораздо яснее общая причина ссылки Овидия. Эмансипированный поэт, преданный наслаждениям жизни и легкомысленно призывающий к ним других, к тому же имевший огромный успех в Риме, представлял собой для реставрационной политики Августа, конечно, прямую оппозицию, если не политическую, то во всяком случае идеологическую. Правда, Овидий не упускал случая восхвалять Августа, а во время ссылки даже перед ним и раболепствовал. Но, очевидно, этому никто не верил, а опасность от его чересчур большой популярности была слишком велика. Это, по-видимому, и привело к столь жестокому наказанию.

2. Первый период творчества. Первый период творчества Овидия занимает время приблизительно до 2 г. н. э. и посвящен исключительно любовной элегии.

а) **Общий характер** любовной элегии Овидия отличается по своему содержанию по преимуществу легкой мысленной и безыдейной тематикой, а по своему стилю — отрывом от описания реальных чувств поэта к реальным возлюбленным; этот реализм заменяется красивой и пространной декламацией с широким использованием школьных риторических приемов.

б) «**Песни любви**» («Amores») являются, по-видимому, первым произведением Овидия в этом роде. Первоначально это произведение было написано в пяти книгах. Но в дальнейшем сам поэт сократил его до трех, содержащих всего 49 элегий.

Здесь восхваляется некая Коринна, едва ли какая-нибудь реальная женщина, скорее просто условно-поэтический образ, в отношении которого поэт и создает свои обширные риторические декламации. Тематика этих элегий — описание разнообразных любовных переживаний и любовных походов. Первые шесть элегий книги I рассказывают о том, как постепенно нарастает любовное чувство поэта.

Любовное чувство отличается здесь непостоянством, излишней откровенностью и натурализмом, почти всегда лишено серьезных элементов, почти совсем не задевает глубоких жизненных отношений, но выражено в легких и красивых стихах.

Чтобы получить представление о декламационно-риторическом характере этой любовной элегии, достаточно познакомиться с элегией (I, 2), где Амур изображается в виде какого-то триумфатора, или с элегией (I, 9), где развивается сравнение любви с военной службой (конечно, в ироническом смысле).

Более задушевным характером отличается элегия на смерть Тибулла (III, 9). Как более серьезные можно привести также элегию (I, 15) о бессмертии поэзии и элегию (III, 1), где сопоставляются равноценные, с точки зрения поэта, элегия и трагедия (Овидий в молодости написал трагедию «Медея», до нас не дошедшую). Более серьезна и элегия (III, 13) с описанием празднества в честь Юноны в Фалере.

Сам поэт, по-видимому, не испытывал большого удовлетворения от своей достаточно пустой, а иной раз даже и непристойной любовной лирики. В элегии III, 15 Овидий, признавая за собой большие заслуги и право на популярность в потомстве, все же прощается со своей слишком легкой музыкой и высказывает намерение перейти к более серьезной поэзии, даже к трагедии.

в) «**Героини**», или «**Послания**», состоят из 15 посланий мифологических героинь к своим возлюбленным (например, Пенелопы к Улиссу, Филлиды к Демофону, Бризеиды к Ахиллу, Федры к Ипполиту, Дидоны к Энею, Деяниры к Геркулесу) и 3 посланий героев с ответами на них героинь (Париса к Елене и Елены к Парису, Леандра к Геро и Геро к Леандру, Аконтя к Кидиппе и Кидиппы к Аконтю). Сборник содержит, таким образом, всего 21 послание.

«Героини» сходны с предыдущим сборником Овидия в том отно-

шении, что и здесь риторика любовного языка на первом плане. В риторских школах Греции и Рима давались определенные схемы для разработки соответствующих тем, и ученики должны были становиться виртуозами в декламационно-риторической разработке любой литературной темы. В этом полное сходство первых двух сборников Овидия, в них одна и та же тематика. Однако бросается в глаза и большое различие стихотворений в обоих сборниках. «Песни любви» — произведение достаточно бессодержательное; напротив, «Героини» полны глубокого психологического содержания, и риторика используется здесь по преимуществу в целях психологического анализа. Разумеется, некоторый риторический схематизм все же остается. Но он здесь весьма разнообразен и часто отличается живыми человеческими чертами.

Можно перечислить основные любовные мотивы «Героинь». Но сами героини здесь отличаются яркими и индивидуальными чертами, и ни одну из них нельзя отождествить с другой. Тема любви разрабатывается здесь в изображении разлуки и пылкого желания немедленно встретиться с отсутствующим возлюбленным. Оставленные в силу объективных обстоятельств или намеренно покинутые, жены и невесты то вспоминают прошлую жизнь, живописуя внезапно вспыхнувшую любовь, свои заслуги перед возлюбленным, несчастный брак, взаимные клятвы; то они мучаются разными подозрениями, упрекают в измене; то эти любящие или когда-то любившие начинают всячески себя оправдывать; то влюбленные прибегают к заклинаниям, проклятиям, иступленному отчаянию, грозя смертью и даже придумывая себе надгробные надписи.

Для характеристики стиля «Героинь» очень важно то, что здесь выступают именно мифологические герои и героини. Это вовсе не есть что-нибудь внешнее, и этих героев нельзя заменить просто бытовыми персонажами без существенного нарушения художественного стиля. В век Овидия мало кто верил в буквальную и наивную мифологию. Мифология «Героинь» приобретает прежде всего чисто художественный смысл, превращая все эти образы любви не в явления повседневного быта, но в некоторого рода эстетическую самоцель. Овидий не просто анализирует чувство любви, но он еще и любит этим чувством, делая его предметом своего эстетического созерцания. Для эпистолярного жанра Овидия в предшествующей истории литера-



Рис. 29. Портрет Ливии, жены императора Августа. Мрамор. I в. н. э.

туры были некоторые образцы. Уже у Еврипида Федра писала Ипполиту. Методом писем пользовались и Плавт и Катулл. И если Овидий приписывает изобретение этого эпистолярного жанра себе самому («Наука любви», III, 346), считая его неизвестным для других писателей, то он прав здесь в понимании исключительной оригинальности «Героинь», совместивших в себе эпистолярный жанр, риторику, декламацию, углубленную психологию и эстетически разработанную мифологию. Все эти оригинальные черты «Героинь» можно проанализировать на любом послании, например на послании Дидоны к Энею.

г) Другие произведения. Овидию принадлежат еще три произведения, связанные с тематикой любви: «М е д и к а м е н т ы д л я ж е н с к о г о л и ц а» (до нас дошло только начало в 50 двустиший с пропусками), «Н а у к а л ю б в и» и «С р е д с т в а о т л ю б в и».

В первом произведении доказывается необходимость для женщины следить за косметикой лица на том основании, что внутренние свойства души устойчивы, а физическая красота неустойчива и нуждается в поддержке. Даются разные рецепты сохранения белизны лица, устранения на нем пятен и т. д.

«Наука любви» представляет собой тоже написанный по всем правилам риторики стихотворный трактат по образцу многочисленных руководств эллинистического времени, посвященных игре в кости или в мяч, плаванию, приему гостей, кулинарному искусству и т. д. Первые две книги дают советы мужчинам, как привлечь женщину, третья книга — женщинам о привлечении мужчин.

Все эти произведения Овидия трактуют не столько о любви, сколько о разных любовных приключениях и предполагают весьма сомнительную нравственность тех, для кого даются все эти советы. Однако тщательное изучение этих трактатов обнаруживает в них такие черты, которые заставляют нас считать эти трактаты недюжинными произведениями римской литературы. Автор часто обнаруживает большое знание жизни. Сам не желая того, Овидий жесточайшим образом разоблачает растущее нравственное падение римского общества, его погружение в беспринципное приключенчество и отсутствие в нем твердых устоев. Наконец, анализ последних двух произведений открывает склонность поэта к изображению картин природы и к использованию мифологических материалов, обнаруживает высокую технику стиха, доходящего до большой легкости, игривости и непринужденности.

Все это иной раз даже заслоняло собой у Овидия его фривольную трактовку любви и придавало ей некоторого рода романтический оттенок. Этим можно объяснить популярность Овидия во все времена, и притом даже в средние века, когда он породил немаловажную подражательную литературу и явился наставником, например, знаменитых провансальских трубадуров.

3. Второй период творчества. Второй период творчества Овидия — это первые годы н. э. до ссылки поэта. Творчество Овидия отмечено существенно новыми чертами, поскольку он пытается здесь восхвалять растущую империю, не пренебрегая никакой лестью в отношении

Цезаря и Августа и возвеличения римской старины. Можно прямо сказать, что удастся ему это довольно плохо. Однако прежняя любовная тематика, продолжая играть огромную роль, уже не является единственной и подчиняется теперь как новой тематике, так и новой художественной методологии.

4. «Метаморфозы» (или «Превращения») являются главным произведением этого периода. Здесь поэт использовал популярный в эллинистической литературе жанр «превращения» (имеются в виду превращения человека в животных, растения, неодушевленные предметы и даже в звезды). Но вместо небольших сборников мифов о таких превращениях и вместо эскизных набросков этих последних, которые мы находим в предыдущей литературе, Овидий создает огромное произведение, содержащее около 250 более или менее разработанных превращений, располагая их по преимуществу в хронологическом порядке и разрабатывая каждый такой миф в виде изящного эпиллия. «Метаморфозы» не дошли до нас в окончательно обработанном виде, так как Овидий перед своим отправлением в ссылку в порыве отчаяния сжег рукопись, над которой он в то время работал. Произведение это сохранилось только потому, что некоторые списки его были у друзей поэта, которые смогли впоследствии восстановить его как целое. Следы неполной доработки произведения нетрудно заметить еще и теперь, хотя в основном оно все же остается величайшим произведением античной литературы, которое наряду с Гомером во все века являлось для широкой публики главным источником ознакомления с античной мифологией и всегда восхищало своими художественными достоинствами.

а) Сюжет «Метаморфоз» есть не что иное, как вся античная мифология, изложенная систематически и по возможности хронологически, насколько в те времена вообще представляли себе хронологию мифа. В отношении хронологической последовательности изложения самыми ясными являются первые и последние книги «Метаморфоз».

Именно в книге I изображается первоначальное и самое древнее превращение, т. е. переход от хаотического состояния, беспорядочного нагромождения стихий к оформлению мира как гармонически устроенного космоса. Далее следуют четыре традиционных века — золотой, серебряный, медный и железный, гигантомахия, вырождение людей и всемирный потоп, когда на вершине Парнаса остаются только Девкалион и Пирра, от которых начинается новое человечество. К древней мифологической истории Овидий относит также и убиение Пифона Аполлоном, преследование Дафны Аполлоном, мифологию Ио, Фазтона. Вместе с прочими мифами книги II весь этот древний период мифологии Овидий мыслит как время царя Инаха, откуда и пошла древнейшая Аргосская мифология.

Книги III и IV «Метаморфоз» погружают нас в атмосферу другого, тоже очень древнего периода античной мифологии, а именно тракуют фиванскую мифологию. Здесь рисуются нам старинные образы Кадма и Гармонии, Актеона, Семелы, Тиресия (III, 1—338). Однако в этих двух книгах имеются и такие вставные эпизоды, как мифы о Нарциссе и

Эхо (III, 339—510), Пираме и Фисбе (IV, 55—167) и подвигах Персея (IV, 604—803).

Книги V—VII относятся ко времени аргонавтов. В книге V много мелких эпизодов и самый крупный посвящен Финею (1—235). Из книги VI в качестве наиболее известных отметим мифы о Ниобе (146—312), а также о Филомеле и Прокне (412—676). В книге VII мифологии аргонавтов непосредственно посвящены рассказы о Язоне и Медее (1—158), Эзоне (159—293), бегстве Медей (350—397). Тут же рассказы о Тезее и Миносе (398—522).

Книги VIII—IX — это мифы времен Геркулеса. В книге VIII славятся мифы о Дедале и Икаре (183—235), о Калидонской охоте (260—546), о Филемоне и Бавкиде (612—725). Более половины книги IX посвящено самому Геркулесу и связанным с ним персонажам — Ахелю, Нессу, Алкмене, Иолаю, Иоле (1—417). Книга X блещет знаменитыми мифами об Орфее и Эвридике (1—105), Кипарисе (106—142), Ганимеди (143—161), Гиацинте (162—219), Пигмалионе (243—297), Адонисе (503—559), Атланте (560—739). Книга XI открывается мифом о смерти Орфея и о наказании вакханок (1—84). Здесь же мифы о золоте Мидаса (85—145) и ушах Мидаса (146—193), а также рассказ о Пелее и Фетиде (221—265), возвещающий о троянской мифологии.

Книги XII и XIII — троянская мифология. В книге XII перед нами проходят образы греков в Авлиде, Ифигении (1—38), Кикна (64—145) и смерть Ахилла (580—628). Сюда же Овидий поместил и известный миф о битве лапифов и кентавров (210—535). Из книги XIII к троянскому циклу специально относятся мифы о споре из-за оружия между Аяксом и Улиссом (1—398), о Гекубе (399—575), Мемноне (576—622). Не прошел Овидий и мимо рассказа о Полифеме и Галатее (705—968), известного нам из Феокрита.

Книги XIII—XV посвящены мифологической истории Рима, в которую, как всегда, вкраплены и отдельные посторонние эпизоды. Овидий пытается здесь стоять на официальной точке зрения, производя Римское государство от троянских поселенцев в Италии во главе с Энеем. Этот последний после отбытия из Трои попадает на остров Делос к царю Анию (XIII, 623—704); далее следуют главнейшие эпизоды — о Главке и Сцилле (XIV, 1—74), о войне с рутулами (445—581), об обожествлении Энея (582—608). В книге XV — история одного из первых римских царей — Нумы, который поучается у Пифагора и блаженно правит своим государством. После ряда превращений Овидий заканчивает свое произведение похвалой Юлию Цезарю и Августу. Оба они являются богами — покровителями Рима. Поэт возносит хвалу Августу и говорит о своей заслуге как певца Рима. Юлий Цезарь вознесен на небо с превращением его в звезду, комету или даже целое созвездие. За ним на небо последует и Август.

б) Историческая основа «Метаморфоз» ясна. Овидий хотел дать систематическое изложение всей античной мифологии, расположив ее по тем периодам, которые тогда представлялись вполне реальными. Из необозримого множества античных мифов Овидий выбирает мифы с превращениями. Превращение является глубочайшей основой всякой первобытной мифологии. Но Овидий далеко не столь

наивный рассказчик античных мифов, чтобы мотив превращения имел для него какое-нибудь случайное или непосредственное значение. Все эти бесконечные превращения, которым посвящены «Метаморфозы», возникающие на каждом шагу и образующие собой трудно обозримое нагромождение, не продиктованы ли такими же бесконечными превратностями судьбы, которыми была полна римская история времен Овидия и от которых у него оставалось неизгладимое впечатление. С большой достоверностью можно допустить, что именно эта беспокойная и тревожная настроенность поэта, не видевшего нигде твердой точки опоры, заставила его и в области мифологии изображать по преимуществу разного рода превратности жизни, что принимало форму первобытного превращения.

В этой своей склонности к мифологическим метаморфозам Овидий вовсе не был единственным. Метаморфозы — это вообще один из любимых жанров эллинистической литературы. Если у Гесиода, лириков и трагиков мотив превращения пока еще остается в рамках традиционной мифологии, то в своих «Причинах» александрийский поэт III в. до н. э. Каллимах уже широко использует этот мотив для объяснения различных исторических явлений. О превращении героев в звезды специально писал Эратосфен, и его небольшое произведение на эту тему дошло до нас. Некий Бойос сочинил стихи о превращении людей в птиц. Во II в. до н. э. в этом жанре писал Никандр Колофонский, а в I в. — Парфений Никейский. Не было недостатка в подобного рода произведениях и в римской литературе (например, Эмилий Макр, I в. до н. э.).

Из всех представителей жанра превращений Овидий оказался наиболее талантливым и глубоким, обладающим к тому же превосходной техникой стиха. Это сделало его «Метаморфозы» мировым произведением литературы. Будучи далеким от непосредственной веры и в превращения, и даже вообще в мифологию, Овидий, однако, не остановился на простом коллекционерстве, воспроизводящем мифы только ради самих мифов. Эллинистически-римская литература превращений стала у него еще и определенной идеологией, без которой уже нельзя было бы судить о подлинной исторической основе его замечательного произведения.

в) Идейный смысл, или идеология «Метаморфоз» достаточно сложна. Несомненно, во времена Овидия цивилизованная часть римского общества уже не могла верить в мифологию. Но эта в общем правильная оценка отношения Овидия к мифологии нуждается, однако, в существенной детализации.

Несмотря на свой скептицизм, Овидий искреннейшим образом любит свою мифологию, она доставляет ему глубочайшую радость.

Кроме любви к своим богам и героям, Овидий еще испытывает какое-то чувство добродушной снисходительности к ним. Он как бы считает их своими братьями и охотно прощает им все их недостатки. Даже и само теоретическое отношение к мифам у Овидия отнюдь нельзя характеризовать как просто отрицательное. Тот подход к мифологии, который сформулирован самим

поэтом очень подробно и притом с большой серьезностью, заключается в том, что обычно — и весьма неточно — именуется пифагорейством. То учение, которое проповедует Овидий, вложено им в уста самого Пифагора. В этой философской теории Овидия важны четыре идеи: 1) вечность и неразрушимость материи; 2) вечная ее изменимость; 3) основанное на этом постоянное превращение одних вещей в другие (при сохранении, однако, их основной субстанции) и 4) вечное перевоплощение душ из одних тел в другие. Назвать все это наивной мифологией уже никак нельзя, поскольку Овидий оперирует здесь отвлеченными философскими понятиями. Например, мифология очевиднейшим образом используется здесь для таких идей, которые имеют огромную философскую ценность и из которых особенное значение имеют первые две, граничащие с настоящим материализмом.

Таким образом, если эстетически мифология являлась для Овидия предметом глубокой радости и наслаждения, то философски она оказалась для него художественным отражением самых глубоких и основных сторон действительности.

В идеологическом плане имеют, далее, большое значение культурно-исторические идеи «Метаморфоз». Прежде всего как поэт своего времени Овидий не мог не быть принципиальным индивидуалистом. Этот крайний индивидуализм является для эллинистически-римской эпохи лишь обратной стороной универсализма. Особенно выразительно это сказалось у Овидия в его изображении первобытного хаоса и появления из него космоса.

Здесь вдруг появляется некий «бог» и «лучшая природа» (I, 21), так что построение космоса приписывается именно этому, почти личному началу; мы читаем даже о «строителе мира» (57), в полном противоречии с книгой XV, где распределение стихий трактуется вполне естественным образом.

Во времена Овидия, несомненно, уже зарождались какие-то монотеистические идеи, которые и заставили его ввести в свою космогонию какое-то личное начало. В «Метаморфозах» необходимо отметить внимание к сильной личности. Сильная личность, мечтающая овладеть просторами Вселенной, изображена в Фазтоне, сыне Солнца. Он захотел править солнечной колесницей вместо своего отца, но не мог сдержаться титанически рвущихся вперед коней, упал с колесницы, пролетел Вселенную и разбился. Таков же Икар, рвавшийся ввысь на своих крыльях и тоже погибший от своего безумства (II, 237—300).

Овидий, глубоко познавший сладость индивидуального самоутверждения, вполне отдает себе отчет в ограниченности этого последнего и даже в его трагизме. Таковы все мифы у Овидия о состязании людей с богами, с неизменной картиной гибели этих людей, не знающих своего подлинного места в жизни. Таков смысл мифов о состязании Пенфея с Вакхом (III, 511—733), Арахны с Минервой (VI, 1—145), Ниобы с Латоной (VI, 146—312), Марсия с Аполлоном (VI, 382—400), о непочтении Актеона к Диане (III, 131—252). В мифе о Нарциссе его герой, гордый и холодный, отвергающий всякую любовь, сам влюбляется в себя, в свое отражение в воде, погибает от тоски и от невозможности

встретиться с любимым существом. Тут, несомненно, уже не индивидуализм, но скорее к р и т и к а индивидуализма.

Эта критика у Овидия, впрочем, не всегда облекается в красивые формы. То, что он рассказывает о современном ему железном веке и вообще о четырех веках, хотя и восходит еще к Гесиоду, характеризуется у него как трагическое и неотвратимое. У людей, по Овидию, росло такое огромное моральное и социальное зло, что они оказались неисправимыми, и Юпитер устроил всемирный потоп (I, 163—245). В мифе о Мидасе, просившем Ваха о превращении всего, к чему он прикасается, в золото, дана резкая критика жадности к золоту и к даровому приобретению богатства. При всем своем легкомыслии Овидий глубоко понимает социальное зло и не пропускает случая ярко его изображать, извлекая материал из тех или других старинных мифов.

Между этими двумя полюсами — восторгом перед индивидуализмом и его критикой — у Овидия находим много тончайших оттенков.

Политическая идеология «Метаморфоз» также требует весьма осторожной характеристики. Если принять целиком вторую половину XIV и XV книгу, то здесь найдем не что иное, как вполне официальную для времени Овидия идеологию принципата, со всей ее исторической, политической и философской аргументацией. Но в «Метаморфозах» их условно-мифологический и эстетско-эротический характер не имеет ничего общего с идеологией принципата и рассчитан на свободомыслящих людей, преданных исключительно только красоте и своим внутренним переживаниям.

Тем не менее сказать, что идеология «Метаморфоз» совершенно не имеет никакого отношения к принципату Августа, никак нельзя. Идеология Овидия здесь оппозиционна к Августу, но оппозиция эта отнюдь не политическая. Политически, наоборот, он вполне оправдывает появление принципата не хуже, чем Вергилий. У Овидия оппозиция не политическая, но морально-эстетическая.

Для политической оппозиции он был слишком легкомыслен и слишком погружен в свои внутренние переживания. Однако он разгневанного Юпитера, желающего потопить людей за их преступления, сравнивает с Августом; а от крови, пролитой Юлием Цезарем, по его мнению, содрогнулось все человечество (I, 200—206).

Овидий формально вполне стоит на позициях идеологии принципата; но по существу он понимает принципат как защиту для своей поэзии, для своей эстетики, полной всякого свободомыслия и эротики. Это, конечно, не было приемлемо для принципата, особенно в начальный период его существования. И естественно, что этой защите принципата у Овидия никто не верил. Тем не менее сам поэт, по крайней мере в период «Метаморфоз», думал только так, за что и заплатил столь дорогой ценой.

г) Ж а н р ы, использованные в «Метаморфозах», так же разнообразны, как и в любом большом произведении эллинистически-римской литературы. Они создают впечатление известной пестроты, но пестрота эта римская, т. е. ее пронизывает единый пафос. Написанные гекзаметрами и использующие многочисленные эпические приемы

(эпитеты, сравнения, речи), «Метаморфозы», несомненно, являются прежде всего произведением эпическим. Битва лапифов и кентавров, бой Персея и Финея могут быть приведены как пример эпического жанра (V, 1—235). Л и р и к а не могла не быть представленной в «Метаморфозах» в самых широких размерах уже потому, что большинство рассказов дается здесь на любовную тему и не чуждается никаких интимностей. Не слабее того представлен д р а м а т и з м. Медею, конечно, трудно было изобразить без драматических приемов (VII, 1—158, 350—397). Можно говорить также и о драматизме таких образов, как Фазтон, Ниоба, Геркулес, Гекуба и Полиместор, Орфей и Эвридика (X, 298—502) и многих других; д и д а к т и ч е с к и м и частями «Метаморфоз» являются их начало (хаос и сотворение мира) и их конец (пифагорейское учение). Обильно представлена также р и т о - р и к а в виде постоянных речей (без пространной и часто умоляющей речи нет у Овидия почти ни одного мифа). В этих речах соблюдаются традиционные риторические приемы.

В качестве примера искусного спора обычно приводят спор между Улиссом и Аяксом из-за оружия Ахилла, похвальную же речь произносит афинский народ Тезею (VII, 433—450); великолепную речь, граничащую с гимном, произносят поклонники Вакха своему божеству (IV, 11—32). Сильным риторическим элементом, правда, в соединении с другими жанрами, проникнута и заключительная похвала Юлию Цезарю и Августу.

Образцом э п и с т о л я р н о г о жанра является письмо Библиды к своему возлюбленному Кавну (IX, 530—563).

Представлены у Овидия и такие типично эллинистические жанры, как, например, и д и л л и я в изображении первобытных времен, а также и в известном рассказе о Филемоне и Бавкиде, или л ю б о в н а я э л е г и я в рассказе о Циклопе и Галатее и др.

Нередко пользуется Овидий и жанром э т и о л о г и ч е с к о г о м и ф а (т. е. мифологически объясняющего то или иное реальное историческое явление). Таковы рассказы о появлении людей из камешков, которые бросали себе за спину Девкалион и Пирра, или рассказ о происхождении мирмидонян от муравьев. Любимый в античной литературе жанр описания художественного произведения, так называемый э к ф р а с и с, тоже имеет место в «Метаморфозах». Таково изображение дворца Солнца (II, 1—18) с золотыми столбами, со слоновой костью над фронтоном, с серебряными дверями и образы богов в ткацком искусстве Минервы и Арахны и др.

Не чужд Овидию и жанр с е р е н а д ы (XIV, 718—732) и э п и - т а ф и я (II, 327 и след.).

Наконец, каждый рассказ из «Метаморфоз» представляет собой небольшое и закругленное целое со всеми признаками эллинистического э п и л л и я.

Несмотря на это обилие жанров и на все множество рассказов в том или другом жанре, «Метаморфозы» задуманы как единое и цельное произведение, что опять-таки соответствует эллинистически-римской тенденции соединять универсальное и дробно-индивидуальное. «Метаморфозы» вовсе не являются какой-то хрестоматией, содержащей

отдельные рассказы. Все рассказы здесь обязательно объединяются тем или иным способом, иной раз, правда, совершенно внешним. Так, иной раз вкладываются разные мифы в уста какого-нибудь героя, либо действует ассоциация по сходству, по контрасту или даже по простой смежности в отношении времени, места действия и связей или проводится аналогия данного героя с другими. Формально «Метаморфозы» являются единым произведением, не говоря уже об их художественном единстве.

д) **Художественный стиль.** Художественный стиль Овидия имеет своим назначением дать фантастическую мифологию в качестве самостоятельного предмета изображения, т. е. превратить ее в некоторого рода эстетическую самоцель. Необходимо прибавить и то, что у Овидия вовсе нет никакого собственного мифологического творчества. Мифологическая канва передаваемых им мифов принадлежит не ему, а есть только старинное достояние греко-римской культуры. Сам же Овидий только выбирает разного рода детали, углубляя их психологически, эстетически или философски.

Художественный стиль «Метаморфоз» есть в то же самое время и стиль реалистический, потому что вся их мифология насквозь пронизана чертами реализма, часто доходящего до бытовизма, и притом даже в современном Овидию римском духе.

Овидий передает психологию богов и героев, рисует все их слабости и интимности, всю их приверженность к бытовым переживаниям, включая даже физиологию.

Сам Юпитер иной раз оставляет свои страшные атрибуты и ухаживает за девушками. Влюбившись в Европу, он превращается в быка, чтобы ее похитить; но изящество этого быка, его любовные ужимки и обольщение им Европы рисуются Овидием вполне в тонах психологического реализма (II, 847—875).

Аполлон влюблен в дочь реки Пеней Дафну (I). Всякими умильными речами он умоляет ее о взаимности, но напрасно. Как галантный кавалер, он рекомендует ей причесать свои растрепанные волосы, но Дафна его не слушает. Она убегает от него, и он старается ее догнать. Вот-вот Аполлон ее настигнет, и она уже чувствует его близкое дыхание. Но тут она просит Пеней изменить ее вид, чтобы отвлечь внимание Аполлона. Ее тело немеет, грудь окружается корой, волосы превращаются в листья. Но и когда она превратилась в лавр, Аполлон все еще пытается ее обнимать и под корой дерева слышит учащенное биение ее сердца. Любопытно, что он хочет привлечь ее своими божественными достоинствами, которые к Рипарисе он подробно перечисляет.

Тот же Аполлон плачет о Кипарисе (X) и бурно переживает смерть Гиацинта. Особенно часто Овидий выдвигает на первый план чувства любви в самых разнообразных его оттенках. То читаем об идиллической, совершенно безмятежной любви стариков Филемона и Бавкиды, то Овидий восхищается бурной, страстной, не знающей никаких преград любовью Пирама и Фисбы с ее трагическим финалом. Любовь, проникнутая сильным, обостренным эстетизмом, отличает Пигмалиона, который создал такую красивую статую, что тут же в нее влюбился и стал просить богов об ее оживлении.

Тонкой эстетикой проникнута также любовь между Орфеем и Эвридикой. Любовь эпическая и героическая — между Девкалионом и Пиррой. Задушевная, сердечная и самоотверженная привязанность — между Кеиком и Гальционой, но с бурно-трагическими эпизодами и таким же финалом (XI).

Одним из самых существенных моментов художественного стиля «Метаморфоз» является *отражение в нем современного Овидию изобразительного пластического и живописного искусства.*

Еще в конце прошлого столетия и вплоть до настоящего времени Овидий подвергается исследованию в связи с современным ему искусством. Здесь получен ряд весьма важных результатов.

Установлено весьма большое сходство образов Овидия с помпеянской живописью, в частности с пейзажами. Если прочитать, например, описание пещеры Артемиды (III) или о раковинах на потолке в пещере Ахелоя (VIII), то упоминание здесь о пемзе, туфе, об окаймлении источника травой невольно вызывает впечатление какой-то картины. Живописны пейзажи реки Пеней (I) и места похищения Прозерпины (V). Такие мифы, как о Дедале и Икаре, об Артемиде и Актеоне или о циклопе Полифеме, тоже были предметами изображения в помпеянской живописи.

В связи с живописными элементами художественного стиля Овидия необходимо отметить его большую склонность к тончайшему в о с п р и я т и ю ц в е т о в и к р а с о к.

Кроме разнообразного сверкания, дворец Солнца содержит и много других красок: на нем изображены лазурные боги в море (II, 8), дочери Дориды с зелеными волосами, Солнце в пурпурной одежде, престол Солнца со светящимися смарагдами. Колесница Солнца имеет золотое дышло, золотые ободы и оси колес, серебряные спицы, на ярме — хризолиты и другие цветные камни. После убийства Аргуса Юнона помещает на павлиньем хвосте его многочисленные глаза тоже в виде драгоценных камней (I, 722). Когда Фазтон падает, у него красные горящие волосы, и летит он подобно падающей звезде. Когда Актеон увидел обнаженную Диану, то лицо ее покрылось такой краской, какая бывает на туче от падающих на нее лучей солнца или у пурпурной Авроры. Нарцисс охватывается «слепым огнем» страсти; а когда он умер, то вместо него появляется цветок с желтой серединой и белоснежными лепестками.

Ткань Минервы содержит такое бесчисленное количество цветных оттенков, что ее можно сравнить только с радугой, которая к тому же окаймлена золотом (VI, 6). Во время плавания Кеика море становится то желтым, поднимая такой же песок со своего дна, то черным наподобие подземного Стикса, то белеет шумной пеной (XI). Среди сумеречной ночи, все больше и больше чернеющей, сверкает молния и пламенеют волны в огнях блеснувшей зарницы. У Ириды тысящеветное платье (XI, 589). Особенно часто у Овидия встречаются красный и пурпурный цвета. Корни деревьев от крови Пирама окрашиваются в пурпурный цвет (IV, 125). Медея при мысли о Язоне краснеет, как готовая погаснуть искра, раздуваемая огнем (VII, 77). Кипарис направляет оленя пурпурной уздой, а при растерзании Орфея скалы

покрываются кровью. Сигейский берег краснеет от крови павших героев (XII). Когда Циклоп бросил камнем в Адиса, то из камня потекла пурпурная кровь, которая затем посветлела от воды, а из треснувшего камня стал расти зеленый тростник (XIII, 887—892).

Широко представлены пластические элементы художественного стиля Овидия. Глаз поэта всюду видит какое-нибудь движение, и опять-таки преимущественно живого тела. Фисба дрожит, как море при легком ветре (IV, 135); Европа, едущая по морю на быке, поднимает ноги, чтобы их не замочить (VI, 106). Боги входят в хижину Филемона и Бавкиды, согнувшись, через слишком низкие двери (VIII, 640). Когда Сон просыпается, он ударяет себя подбородком в грудь (XI, 620). Эта пластика часто воплощается в целой картине, с резко очерченными контурами, то красивой, то отталкивающей. Филемон и Бавкида для угощения своих посетителей поставили на столы свежие и пестрые ягоды Минервы (оливы), осенние вишни в соку, редьку, салат, творог, печеные яйца. Все это было в глиняной посуде. Были также и глиняный расписной кратер, и простые чаши из резного бука, с внутренней стороны из желтого воска, орех, сморщенная фи́га, финик, слива, душистые яблоки, виноград с пурпурных лоз, сотовый мед золотого цвета (VIII, 666—679).

Потерпевший поражение Марсий, с которого сдирают кожу, превращается в сплошную рану; кровь у него льется струей, мышцы видны глазом, жилы трепещут без всякого покрова (VI, 387—391). Отмечается также связь изображений Овидия с театром его дней, в частности с пантомимой. Не раз указывалось на то, что в пещере Сна, которого в тихом сумраке пробуждает блистательная Ирида, окружающие его мифологические фигуры и особенно оборотень Морфей, умеющий подражать людям и в голосе и в телосложениях, представлены у Овидия как целая театральная постановка (XI, 612—673). Аполлон выступает здесь в костюме актера (465—471), причем сам Овидий говорит, что у него вид именно артиста, что муза Каллиопа тоже ведет себя как перед эстрадным выступлением (V, 338—340). Персея после его победы над чудовищем люди и боги встречают аплодисментами (IV, 735).

Художественный стиль «Метаморфоз» весьма сильно пронизан драматическими элементами. Глубочайший драматизм содержится в мифе о растерзании Актеона его собственными собаками по повелению Дианы, о растерзании Пенфея вакханками и, в частности, его собственной матерью (710—733), о гибели Орфея (XI). Насыщенно драматичны также образы Медеи (VII), Ниобы (VI), Пирама и Фисбы (IV), Гекубы (XIII). Полна драматизма фурия Тисифона, являющаяся к Афантанту и Ино: в окровавленных руках она держит факел, плащ у нее тоже окровавлен; она подпоясана змеями, руки у нее тоже ими обвиты, в волосах и на груди тоже змеи, причем все эти змеи издают свист, шелкают языками и извергают яд; у нее спутники — Рыданье, Страх и Безумье (IV, 481—511). Ожесточенный бой, полный не только драматизма, но и всяких ужасов, изображается между Ахиллом и Кикном (XII, 76—145), а также между лапифами и кентаврами (X, 210—392, 417—576). Перечисленные выше примеры драматизма у Овидия пре-

восходят всякий реализм и превращаются в самый настоящий натурализм.

Художественный стиль «Метаморфоз», столь богатый чертами реализма и натурализма, в то же самое время отличается и сильным эстетизмом, т. е. любованием красотой только ради нее же самой. Отметим особую эстетическую чувствительность Овидия, которую он проявляет, например, в изображении музыки Орфея, действующей на всю природу, и в частности на разные деревья, о которых он говорит тут весьма интересными эпитетами, и даже на весь неумолимый подземный мир (X, 40—47, 86—105). Другим великолепным примером эстетизма Овидия является песня циклопа Полифема, направленная к его возлюбленной Галатее (XIII, 789—869). Здесь сначала дается длинный ряд сравнений красоты Галатее с разными явлениями природы. Затем такие же сравнения ее строптивого нрава, тоже с весьма красочными предметами, затем описание богатства Полифема и заключительное лирическое к ней обращение.

Может быть, самой главной чертой художественного стиля Овидия является его пестрота, но не в смысле какой-нибудь бессвязности и неслаженности изображаемых предметов, но пестрота принципиальная, специфическая.

Прежде всего бросается в глаза причудливая изломанность сюжетной линии произведения. В пределах сюжета отдельные его части разрабатываются совершенно прихотливо: излагается начало мифа, и нет его конца, или разрабатывается конец мифа, а об его начале только глухо упоминается. То есть миф излагается слишком подробно или, наоборот, слишком кратко. Отсюда получается почти полное отсутствие существенного единства произведения, хотя формально поэт неизменно старается путем отдельных искусственных приемов как-нибудь связать в одно целое отдельные его части. Трудно установить, где кончается мифология и начинается история, отделить ученость от художественного творчества и определить, где греческий стиль мифологии и где римский. Правда, три заключительные книги произведения отличаются от прочих и своим прозаизмом и своим римским характером.

Стилистическая пестрота сказывается также и в смешении мифологии с реализмом и даже с натурализмом. «Метаморфозы» пестрят бесконечно разнообразными психологическими типами, положениями и переживаниями. Здесь и легкомысленные и морально высокие люди; пылкие и страстные натуры чередуются с холодными и бесстрастными, благочестивые люди — с безбожниками, богатыри — с людьми немощными. Здесь цари и герои, пастухи и ремесленники, самоотверженные воины и политики, основатели городов, пророки, художники, философы, аллегорические страшилища; любовь, ревность, зависть, дерзание, подвиг и ничтожество, зверство и невинность, жадность, самопожертвование, эстетический восторг, трагедия, фарс и безумие.

Действие разыгрывается здесь и на широкой земле с ее полями, лесами и горами, и на высоком, светлом Олимпе, на море и в темном подземном мире. И все это белое, черное, розовое, красное, зеленое, голубое,

шафранное. Пестрота эллинистически-римского художественного стиля достигает в «Метаморфозах» своей кульминации.

5. «Фасты». Одновременно с «Метаморфозами» Овидий писал еще и «Фасты». Это — месяцеслов с разными легендами и мифами, связанными с теми или другими числами каждого месяца. До нас дошли только первые шесть месяцев. Не говоря уже о том, что само это произведение посвящено императору Августу, оно пронизано еще большим раболепством, чем «Метаморфозы». Здесь прославляется то, чего в «Метаморфозах» очень мало, а именно вся римская старина с ее культами, историческими событиями, мифами, героями и официально установленной идеологией. Повествование о Риме начинается с самого начала, с таких колоритных фигур, как Янус или Сатурн, рассказывает о периоде царей, а в книге IV разрабатывается история династии Юлиев. Юлий Цезарь — это бог, который был взят на небо, а республиканские заговорщики убили только его тень. Август тоже бог, который, будучи «отцом отечества», превосходит вообще все, что было в римской истории. Однако лесть и раболепство объединяются у Овидия с большой любовью к римской старине, с г л у б о к и м п а т р и о т и з м о м и сочувственным изображением длинного ряда мифических и исторических фигур. Народная жизнь со всеми ее вековыми традициями тоже весьма интересует Овидия. Но свойственную поэту легкость в обращении с материалом встречаем и здесь. Эротика, двусмысленные легенды и положения, снисходительный тон рассказа, смесь религии с анекдотами и риторическими упражнениями, большая ученость и тонкий художественный стиль характерны для «Фаст» так же, как и для «Метаморфоз». Но историческое, историко-религиозное, историко-бытовое значение «Фаст» гораздо выше ввиду систематического изображения римской исторической жизни в связи с календарем. Источниками произведения послужили из греков Каллимах и Арат, из римлян же — Энний, Варрон, Проперций, Тит Ливий и многочисленные составители месяцесловов, частью дошедших до нас. По обширности, обстоятельности и поэтичности изложения «Фасты» Овидия являются непревзойденным произведением из подобного рода литературы.

6. Третий период творчества. Блеск художественного таланта Овидия, легкость его рассказов, утонченность и изощренность его художественного стиля не могли не померкнуть в период ссылки поэта, когда вместо блестящей жизни в столице он оказался в самой отдаленной части империи, среди полудиких варваров, не знакомых не только со столичной обстановкой, но даже и с латинским языком. Главными произведениями этого периода являются у Овидия «Скорбные песни» («Tristitia»), написанные в 8—12 гг. н. э., и «Письма с Понта», написанные еще позже того.

а) «Скорбные песни». Первое из указанных произведений («Скорбные песни») состоит из пяти книг элегических двустиший. Из первой книги особенно известностью пользуются элегии 2 и 4, где содержится описание бури во время плаванья Овидия на место своей ссылки, и элегия 3 с описанием прощальной ночи в Риме. Все эти элегии Овидия резко отличаются от его предыдущих произведений искрен-

ностью тона, глубоким душевным страданием, чувством безвыходности и катастрофы, сердечными излияниями. Остальные элегии первой книги обращены к римским друзьям и к жене и содержат горькие сетования на свою судьбу.

Вторая книга — сплошное жалобное моление к Августу о помиловании. Последние три книги посвящены тяжелым размышлениям о собственной судьбе в изгнании, просьбам о помиловании, обращениям к друзьям и жене за помощью и некоторым мыслям о своем прошлом и своем творчестве. Обычно отмечается элегия (IV, 10), посвященная автобиографии поэта, откуда мы узнали о месте его рождения, об отце, брате, об его трех браках, дочери, о ранней склонности к поэтическому творчеству и нерасположенности к служебным занятиям.

б) «Письма с Понта», представляющие собой элегии в четырех книгах, были начаты в 12 г. н. э., а последние из них, вероятно, были изданы уже после смерти поэта. Однообразие тона, уныние, сетование на судьбу и просьбы о помиловании, характерные для предыдущего произведения, отмечают и эти «Письма». Новостью является обращение к высокопоставленным друзьям с упоминанием их имен, чего раньше Овидий не делал, боясь навлечь гнев Августа на своих адресатов. Попадают также мотивы веселого характера и некоторого задумчивого юмора; поэт прибегает здесь иной раз к риторике и мифологии, что свидетельствует о том, что он до некоторой степени свыклся с новым образом жизни. К жене направлено всего только два послания.

К последнему периоду творчества Овидия относятся также произведения «Ибис» (название одной египетской птицы), «Рыбная ловля» и «Орешник» — произведения либо малоинтересные в историко-литературном отношении, либо незаконченные, либо сомнительные в смысле авторства Овидия.

в) Давая общую характеристику последнего периода творчества Овидия, нельзя быть строгим к поэту за однообразие тона его произведений и слишком частые просьбы о помиловании.

О произведении этого периода прекрасно сказал Пушкин: «Книга «Tristium» не заслуживает такого строгого осуждения. Она выше, по нашему мнению, всех прочих сочинений Овидия (кроме «Превращений»). «Героиды», элегии любовные и самая поэма «Ars amandi», мнимая причина его изгнания, уступают элегиям понтийским. В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого климата и чуждой земли, сколько живости в подробностях! и какая грусть о Риме, какие трогательные жалобы!»

XV. ИСТОРИОГРАФИЯ I В. ДО Н. Э.

1. Римская историография — от Катона Старшего до Тацита — с большой полнотой отражает факты истории и предания Рима. Одним из первых историков Рима был Марк Порций Катон Старший. Труды римских историков II в. и первой половины I в. до н. э. сыграли большую роль в создании классической римской историографии.

2. **Юлий Цезарь.** Гай Юлий Цезарь — полководец и один из основателей Римской империи и цезаризма, был выдающимся автором военно-исторических мемуаров и написал несколько литературно-критических работ высокого художественного качества по языку и стилю.

Цезарь родился в 102 г. до н. э., происходил из патрицианского рода Юлиев; он получил ораторское образование, как и Цицерон, и учился на острове Родосе у знаменитого оратора Молона.

В 70-х и 60-х гг. Цезарь выступал в Риме как сторонник демократической партии популяров. Он сумел щедрыми «играми и раздачами» завоевать симпатии народа.

В 58—49 гг. Цезарь завоевывает Галлию. После возвращения в Рим и захвата власти Цезарь занят вопросами реорганизации государства. Борьба за власть приводит к войне с Помпеем, бывшим союзником по триумvirату.

Ожесточенная гражданская война ведется Цезарем успешно, но в 44 г. он гибнет, убитый в сенате сторонниками республики.

Цезарь написал «З а п и с к и о Г а л л ь с к о й в о й н е», произведение, прославляющее его подвиги и завоевания в Галлии и даже фактически неудачные походы в Британию.

Другое его произведение — «З а п и с к и о г р а ж д а н с к о й в о й н е» — стремится убедить читателей в том, что гражданская война вызвана исключительно действиями врагов Цезаря, и вместе с тем показать, что он только защищал права республики, попранные Помпеем и его сторонниками. Цезарь пишет свои записки в третьем лице, чтобы придать более объективный характер действиям и приказаниям «полководца — мудрого и любимого войсками, ведущего народ Рима к победам».

Литературные труды Цезаря, по мнению Цицерона, отличаются строгой точностью и простотой, — они восходят к школе Фукидида; им свойственна некая «чистая и знаменитая краткость». С них точно сорвана «одежда» словесных эффектов, фигур и др. Действительно, Цезарь в своих «Записках о Галльской войне» и «Записках о гражданской войне» дал классические образцы ясной, экспрессивной и предельно лаконичной латинской прозы, совершенной по грамматическому строю и очень изысканной по лексике. Он сам пишет, что основой красноречия является умелый выбор слов и что слов неупотребительных или малоупотребительных «надо избегать, как опасных утесов».

В трудах Цезаря (в некоторых главах «Галльской войны», VI) встречаются художественные описания, например, грандиозных Геркинских лесов, полей, ландшафтов с могучими однорогими быками, лосями и зубрами.

Замечательны описания жизни галлов, германцев, венетов, их прочнейших кораблей в «закрытом» море Севера (III). Цезарь старается везде выставить себя гуманным, милосердным вождем, который несет соседним с Римом племенам мир и помощь.

Эти утверждения находились в полном противоречии с теми жестокостями, казнями, истреблением целых племен, которыми сопровождалась завоевательные походы Цезаря.

Цезарь пишет в строго деловом, фактическом плане о тех народах, в

столкновение с которыми он приходил: о их военной силе, о знаменитых боях и труднейших победах римских легионов над могущественнейшими и сильнейшими «варварскими» племенами, якобы угрожавшими свободе Рима и его провинций.

С увлечением военного специалиста он пишет о крепостях, осадах, военных машинах, укреплениях. Со всеми техническими подробностями описывает он (кн. IV) знаменитый римский мост через Рейн, очень сложный по конструкции, который его воины построили в 10 дней.

Описание осады Алезии (VII, 69—90) дает яркое представление о той войне, полной жестокостей, которую Цезарь вел в Галлии. Осажденные галлы сопротивлялись мужественно. Показательна приводимая в тексте речь одного из галльских вождей, призывающая не сдаваться в римское рабство, хотя бы пришлось питаться трупами стариков, как это делали осажденные предки.

Жестокой была расправа с венетами: они сдались на «милость победителя», — Цезарь же, чтобы научить их уважать послов Рима, казнил весь венетский сенат, а сдавшихся продал «с аукциона». Истреблены были и гельветы, — их осталось 110 000 человек из 367 000.

Отдавая должное героическому сопротивлению гельветов, Цезарь пишет: «В остром бою все шло с переменным успехом... За сутки мы не видели спины врага» (I, 26). Победа изменила Цезарю, по его признанию, в первом походе в неизведанную Британию (IV), но он сумел спасти римское войско, теснимое бриттами. Всего Цезарем было написано о Галльской войне семь книг (восьмая была написана соратником Цезаря — Гиртием).

3. Саллюстий. От Гая Саллюстия Криспа (86—35 гг. до н. э.) дошло полностью два сочинения — «Заговор Катилины» и «Югуртинская война» (история трудной войны римлян с нумидийским царем Югуртом II), а также «История» — изложение римской истории за 10 лет, начиная с 78 г., дошедшее лишь в отрывках.

Саллюстий — талантливый мастер исторической прозы — происходил из плебейского рода, сначала был в рядах популяров, далее перешел к Цезарю; управляя провинцией Африкой, нажил большое состояние. Он противник аристократии и бочагей и обличал их за то, что они не дают способным выходцам из других сословий достигать ответственных государственных должностей. В этом он видит причину разложения республики.

Саллюстий стремится в «Заговоре Катилины» возможно полнее разоблачить пороки того общества, когда «на месте скромности, умеренности и нравственности царили дерзость, расточительство и корыстолюбие» и когда готовилось «невиданное ... злодеяние и неизведанная дотоле опасность» нависла над государством (Введение. С.П. Кондратьев).

...Побуждали его к тому же и извращенные нравы, царившие в государстве — жертвы двух отвратительных, хотя и различных между собой зол: мотовства и жадности.

В столь сильно испорченном государстве Катилине нетрудно было сгруппировать вокруг себя весь цвет позоров и преступлений (гл. 5).

В своем труде в оценке событий, в характеристиках Саллюстий очень тенденциозен, но все же, говоря о гибели Катилины, он отдает должное его мужеству (гл. 60).

...Когда же Катилина увидел, что его войска разбиты и что он остается лишь с незначительной кучкой людей, он, помня о своем происхождении и прежнем достоинстве, бросается в тесно сомкнутый строй врагов, здесь, сражаясь, он падает пронзенный (С. П. Гвоздев).

Саллюстий, подобно Фукидиду, вводит в текст речи героев исторических событий. В сенате по делу Катилины выступают Цезарь — за смягчение приговора, Катон — с программной критикой равнодушного к народу сената.

Саллюстий, ограниченный своими политическими симпатиями, не мог понять глубоких корней заговора Катилины. Несомненно, масса безземельных и задолжавших римских граждан еще со времени героических трибунов — Тиберия и Гая Гракхов — требовала новых законов о земле, о гражданстве, об оплате жилищ.

Вторая историческая «монография» Саллюстия — «Югуртинская война» также отмечала порочность римского государственного строя. Причина, почему Рим долго не мог победить нумидийского царька Югурту, лежала в самой системе деятельности римского правящего нобилитета: нумидийцы, Югурта поняли, что можно подкупать, интриговать, взятками привлекать к себе римлян и парализовать их силы.

Саллюстий в своих монографиях и в «Истории» во многом следует Фукидиду, восприняв от него интерес к установлению связи между событиями, идею исторического прагматизма. Вообще Саллюстий стремится не столько к полноте в передаче фактов, сколько к указанию их морального смысла и таким путем к поучению своих современников.

Саллюстий создал жанр художественно-исторического трактата, яркий и характерный по языку, и подготовил путь Тациту.

4. Тит Ливий. Тит Ливий родился в 59 г. до н. э. в городе Патавии (в современной Падуе), был воспитан в старинных республиканских традициях и получил философское и риторическое образование. Патавия в гражданскую войну была на стороне Помпея, город имел республиканские традиции, поэтому Ливий получал от Октавиана Августа иногда ироническую оценку «помпеянца». Но в исторических трудах Ливия проводится идеология правящих кругов римского общества эпохи принципата Августа, родственная политическим идеям «Энеиды» Вергилия.

В основе исторических трудов Ливия лежит идея величия Рима, прославления древних нравов, героики и патриотизма предков. Это преклонение перед нравами предков вполне совпадало с реставрационной политикой принципата. Октавиан Август мастерски делал вид, что он восстанавливает республику; древние нравы считались образцом для современников.

Тит Ливий создал своего рода «поэтическую эпопею в прозе», считая историю наставницей жизни. Ливий писал сильным, эмоционально захватывающим языком; он дает яркие художественные характеристики, описания событий и героических фигур — патриотов легендарного Рима; Ливий — прекрасный ритор. Подобно Фукидиду и Сал-

люстию, он влагает правдиво художественно построенные речи в уста исторических лиц. Но в отличие от Фукидида — Ливий не исследователь, а историк-литератор, повествующий о событиях без их анализа.

Из всего монументального труда Ливия — Истории «от основания города» (Рима) в 142 книгах сохранилось 35 книг. О содержании остальных книг историки судят по сохранившимся от IV в. н. э. кратким обзорам-аннотациям. Ливий в первой декаде (I—X) разворачивает панораму древнейших сказаний о братьях Ромуле и Реме — детях весталки и бога Марса, вскормленных волчицей, основателях Рима, о героях первых веков Римского государства, патриотах — защитниках родины. Пусть эти полулегендарные герои древнейшего Рима — Муций Сцевола, Деций Мус и другие исторически не существовали, но художественно поданные Ливием как народные герои, они ценны и вошли в мировую литературу о героях. Полными национального колорита являются XXI—XXIV книги Ливия. Перед началом 2-й Пунической войны в карфагенском совете выступает посол Рима. В решительный момент с особой римской республиканской суровой торжественностью — покрывая левое плечо тогой (закидывая длинную, углом опускающуюся в складках тяжелую ткань назад, за спину), римлянин требует от вероломных пунийцев ответа: «Приносим вам войну или мир — принимайте решение!» Вся XXI книга Ливия — настоящая школа героики.

В своем труде Ливий описывает тяжелые войны с грозным врагом Рима, карфагенским полководцем Ганнибалом, красочно изображая отдельные этапы этой борьбы.

Ливий рисует осаду Сагунта (союзной с Римом греческой колонии на юго-западном побережье Испании), страшные поражения римских легионов, неотвратимый, казалось, разгром Рима, приводит клич (получивший такую широкую известность) — «Ганнибал у ворот!», поднявший римский народ на отчаянную борьбу с Карфагеном, увенчавшуюся полной победой.

Ливий — большой художник массовых сцен боев и собраний, описаний местности, городов и героев. Следуя за Цицероном, Ливий обильно вводит в текст повествования эффектные положения и речи.

Сципион с легионами уже перешел в Африку и грозил самому Карфагену... Испуганный карфагенский сенат вызывает к себе на защиту из Италии Ганнибала. «Скрежеща от гнева зубами», по словам Ливия, покидал Ганнибал Италию, которой он угрожал почти двадцать лет.

Ливий приводит речи Ганнибала и его противника, римского консула Публия Корнелия Сципиона, перед решительной битвой при Заме (Ливий, кн. XXX, гл. 30—31). Оба вождя «роковые», как их называет Ливий, встретились, каждый с переводчиком. Оба долго молчали. Ганнибал первый начал речь, гордыми аргументами прося мира:

...Надо же было судьбе допустить и такую насмешку, что, взявшись за оружие в консульство твоего отца и впервые сразившись с ним как предводителем римского войска, я теперь, безоружный, прихожу к его сыну просить мира... Чем я был при Тразимене и при

Каннах, тем сегодня являешься ты... Всякому счастью, чем оно больше, тем менее следует верить... Мы не отказываемся признать вашим всё, из-за чего началась война, — Сицилию, Сардинию, Испанию и все острова, находящиеся между Африкой и Италией... Теперь я, Ганнибал, прошу мира (А д р и а н о в).

Ответ Сципиона исполнен дипломатического величия:

Я не обманывался, Ганнибал, относительно того, что при первом намеке на твое прибытие карфагеняне нарушили верность заключенному перемирию и уничтожили надежду на мир... Не отцы наши первыми затеяли войну из-за Сицилии, и не мы — из-за Испании: в первом случае опасность союзных нам мамертинцев, во втором — гибель Сагунта вынудила нас на святую и законную войну; что вы вызвали нас, признаешь и ты сам, и свидетели боги, которые первой войне дали конец, согласный с божескими и человеческими законами, и настоящей дадут и дадут такой же...

И Ганнибал был разбит римлянами при Заме, а в 3-ю Пуническую войну Карфаген был разрушен римлянами до основания.

Для Ливия характерны темы в духе римской республиканской гуманности и борьбы за свободу плебса. В книге II (гл. 23—24, 27—33) представлена жестоко-героическая борьба народа против долгового закабаления и показана победа народных масс: введена должность народного трибуна, лица неприкосновенного, имеющего право veto — запрещение распоряжений римских властей вплоть до консулов.

Язык Ливия — периодическая речь, плавное течение длинных периодов; часто даны элементы народного языка.

Для современников Тит Ливий был общепризнанным авторитетом. Он оставался прославленным писателем и в поздней Римской империи, и в эпоху гуманизма.

Белинский так характеризовал исторические труды Ливия: «...кроме Вергилия, этого поддельного Гомера римского, римляне имели своего истинного и оригинального Гомера в лице Тита Ливия, которого история есть национальная поэма и по содержанию, и по духу, и по самой риторической форме своей»¹.

XVI. ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. РАННЯЯ РИМСКАЯ ИМПЕРИЯ

I в. н. э. — первая половина II в. н. э.

Утвердившийся в конце I в. до н. э. принципат Августа, рядившийся вначале в ветхие одежды республики, превращается в I в. н. э. в Римскую империю с тиранической властью императора, опирающегося на войско, при почти полной пассивности общественных сил.

«Материальной опорой правительства, — писал Энгельс, — было войско, которое гораздо более походило уже на армию ландскнехтов, чем на старое римское крестьянское войско, а моральной опорой — всеобщее убеждение, что из этого положения нет выхода, что если не тот или другой император, то основанная на военном господстве императорская власть является неотвратимой необходимостью»².

¹ Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. VI, с. 613.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 310—311.

Римская империя расширяет свои границы на Рейне, Дунае, на Британских островах. Она хищнически эксплуатирует свои многочисленные обширные провинции.

Рим ведет оживленную торговлю, особенно с западными провинциями. В столицу империи приводятся массы рабов. В Рим приезжают со всех концов обширного государства философы, поэты, художники. Императоры стремятся украсить Рим монументальными постройками, пышными храмами, театрами, великолепными памятниками так, чтобы и архитектура и скульптура отражали мощь и блеск империи.

Но, несмотря на внешнее величие, в Римской империи уже выступают черты загнивания и разложения рабовладельческой системы. Мелкие свободные труженики, будучи не в силах конкурировать с крупными землевладельцами, оставляли свои участки, уходили в города и превращались в люмпен-пролетариев. В I в. н. э. произошла перемена и в социальном составе римского общества. «Немногие оставшиеся еще в живых староримляне патрицианского склада и образа мыслей были устранены или вымирали... Остальные были рады, если могли держаться совершенно в стороне от общественной жизни. Их существование заполнялось стяжательством и наслаждением богатством, обычательскими сплетнями и интригами»¹.

Старая сенатская аристократия была сломлена и в значительной мере заменена знатью провинций и италийских городов. Она еще пыталась иногда путем заговоров, убийств произвести переворот и вернуться к традиции римской аристократической республики, но победа оставалась за императорским режимом. И сенатская оппозиция искала себе утешение в стоической философии, проповедующей нравственное самосовершенствование и уход от активной политической деятельности.

Второе привилегированное римское сословие — всадники — превратилось в период Римской империи в бюрократическое чиновничество, всецело зависящее от императора. Но, в конце концов, все римские граждане — и знать, и богачи, и мелкие свободные труженики, и люмпен-пролетарии — были совершенно бесправны.

После классического периода литература в дальнейшем была представлена писателями, поставившими свое искусство на службу императорскому режиму или же на службу практической морали и пропаганде философских идей, главным образом идей стоической философии (Сенека, Персий). Характерным было также появление писателей из провинциалов (Марциал, Квинтилиан). В произведениях ряда писателей господствует риторический стиль, стремление сблизить художественную прозу с ритмической поэзией. Для них типичны жанры поэмы и трагедии с мифологическими сюжетами и жанр сатиры-беседы.

1. **Сенека.** Еще больший интерес к стоической морали, чем при Августе, обнаруживается во времена Нерона, с правлением которого связана жизнь и деятельность Луция Аннея Сенеки. Сенатская аристократия, всецело подчиненная императору, была настроена оппозиционно. Но, не находя поддержки в народе, она могла лишь пассивно выражать свое недовольство произволом императора. Практическая

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 311.

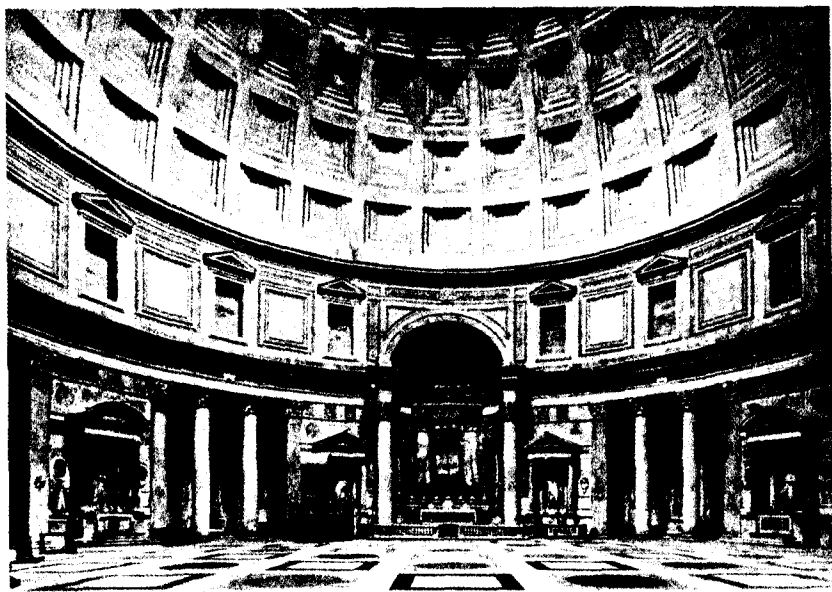


Рис. 30. Пантеон в Риме. Внутренний вид. Ок. 120—121 г. н. э.

мораль в духе стоической школы с ее строгими требованиями и в то же время с проповедью пассивности, оправдывающей бездеятельность аристократии, была ее идеологической основой. Но стоические идеалы в обстановке неограниченной власти императора уживались с эпикуреизмом как призывом к наслаждениям. В них аристократия находила забвение от такого же бесправия перед императорской властью, которое было у рабов «по отношению к своим господам»¹.

Литература оппозиции не стремилась к коренным социальным реформам, она ставила общие вопросы этического характера и разрешала их в духе эклектической философии.

Создавался «новый» риторически-декламационный стиль, сторонники которого гордились «веселой красотой» речи, проявлявшейся в остроумных, коротких сентенциях, избытке метафор, составляющих изысканное поэтическое убранство. Создателем этого нового стиля, сменившего «старинный» стиль Цицерона, является Сенека.

а) Биография. Луций Анней Сенека, философ и писатель (4 г. до н. э. — 65 г. н. э.), родился в Испании в Кордубе (Кордова). Отец его, написавший труд о римских риториках, был из сословия всадников. Он оказал большое влияние на риторическую подготовку сына. Луций Сенека получил образование в Риме. Он учился философии у стоиков Аттала и Папирия Фабиана, пифагорейца Сотииона. До конца своей жизни он сохранил склонность к стоицизму, хотя интересовался Платоном и Эпикуром.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 310.

Свою деятельность как судебный оратор он начал в 31 г. Его успешные выступления в сенате в качестве квестора возбудили недовольство Калигулы, который хотел его убить. Смертная казнь грозила Сенеке и при Клавдии. Вследствие интриг Мессалины сосланный в 41 г. на остров Корсику Сенека оставался там до 49 г. По возвращении в Рим он получил должность претора благодаря покровительству Агриппины, второй жены Клавдия, которая поручила Сенеке воспитание своего сына от первого брака, будущего императора Нерона.

Когда Нерон вступил на престол, Сенека вместе с начальником преторианских когорт Афранием Бурром в течение пяти лет фактически управлял государством, и это время ослабленного деспотического режима считается счастливым «пятилетием Нерона». Облеченный властью, получивший звание консула, Сенека накопил огромное богатство. Это вызвало против него оппозицию, усиливавшуюся тем, что Сенека вынужден был прикрывать такие преступления Нерона, как отравление сводного брата и убийство матери. В 62 г. он удалился от двора, но, по-видимому, продолжал принимать участие в политике, так как в 65 г., в связи с раскрытием заговора против императора, он, по приказу Нерона, покончил жизнь самоубийством.

О смерти Сенеки, встреченной им с твердостью, достойной стоика, рассказывает историк Тацит.

б) **Л и т е р а т у р н а я д е я т е л ь н о с т ь.** Литературное наследство Сенеки состоит из сочинений философского характера и поэтических произведений.

К первой группе относятся: 1) три утешительных послания к Марции, дочери пострадавшего при Тиберии историка Кремуция Корда, послание из ссылки к матери Гельвии и к влиятельному вольноотпущеннику Клавдия Полибию; 2) трактаты-диалоги, содержанием которых являются вопросы этики («О гневе», «О кратковременности жизни», «О милосердии», «О стойкости мудреца», «О счастливой жизни», «О досуге», «О спокойствии души» и др.), «Естественнонаучные вопросы» и, наконец, сборник «Моральные письма к Луцилию».

К поэтическим произведениям принадлежат эпиграммы, сатира на убитого императора Клавдия «Отыквление» и 10 трагедий: «Безумствующий Геркулес», «Троянки», «Финикиянки», «Медея», «Федра», «Эдип», «Агамемнон», «Фиест», «Геркулес на Эте» и «Октавия».

в) **Ф и л о с о ф с к и е с о ч и н е н и я С е н е к и.** В своих философских сочинениях Сенека проповедует принципы стоической философии, главным образом ее практическую сторону. Поэтому особенный интерес он проявляет к вопросу о благе людей и о добродетели как средстве к достижению этого блага. Задача философии — научить жить и научить достойно умереть. Человек, по его мнению, должен искать счастья не в материальных благах, а внутри себя, поэтому Сенека превозносит простоту нравов, показывает преимущества радостей бедняка перед пресыщенностью богачей.

Пассивность, примирение со своей участью есть следствие царящей в мире неумолимой необходимости, предотвратить которую мудрец не в состоянии. Он должен поклониться божественной силе, которая проявляется во всей природе. Признавая пассивность в духе стоической морали,

Сенека разделяет положение Эпикура об уходе в частную жизнь в трактатах «О досуге», «О душевном покое».

Однако между проповедью моральных устоев и их осуществлением у Сенеки есть существенные противоречия. Осуждая стремление к богатству, Сенека сам накопил огромные богатства, которые оценивались в 300 миллионов сестерций (150 миллионов рублей золотом). Оправдание своей неподобности, о нападках на которую он упоминает в трактате «О счастливой жизни», Сенека находит в компромиссе: мудрец не стремится к богатству, не отдает ему своей души, но не отказывается от него и предпочитает его бедности.

Некоторые положения стоической философии Сенеки нашли параллель в христианской религии, это дало Энгельсу основание назвать Сенеку «дядей христианства»¹.

Призывая, согласно Эпикуру, к уходу в частную жизнь, Сенека сам стремится к власти, оправдывая это тем, что мудрец должен следовать только добродетели, и тем это почетнее, чем труднее, поэтому ему и надлежит служить при дворе тирана...

Такую теоретическую базу подводит Сенека под свои действия богатого, власть имущего царедворца.

Энгельс замечает что такие действия Сенеки были характерны для эпохи Нерона: «Этот стоик, проповедовавший добродетель и воздержание, был первым интриганом при дворе Нерона, причем дело не обходилось без пресмыкательства; он добивался от Нерона подарков деньгами, именьями, садами, дворцами и, проповедуя бедность евангельского Лазаря, сам-то в действительности был богачом из той же притчи. Только когда Нерон собрался схватить его за горло, он попросил императора взять у него обратно все подарки, так как, дескать, с него достаточно его философия»².

Такая же непоследовательность наблюдается и в отношении Сенеки к народу. В трактатах «О благодеяниях», «О гуманности» он рисует идеал «просвещенного монарха», опирающегося на народ, а вместе с тем к толпе он испытывает презрение и выражает настроение высших кругов рабовладельческого общества.



Рис. 31. Голова Нерона. Мрамор. 50-е гг. н. э.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 310.

² Там же, с. 311—312.

Недоверие внушают и его мысли о равенстве всех людей между собой. В «Письмах к Луцилию» (47-е письмо) он говорит:

Я ...узнаю, что ты обходишься со своими рабами как с близкими. Так и подобает при твоём уме и образованности. Они рабы? Нет, люди. Они рабы? Нет, твои соседи по дому. Они рабы? Нет, твои товарищи по рабству, если ты вспомнишь, что и над тобой, и над ними одинакова власть фортуны (О ш е р о в).

Вместе с тем в консульство Сенеки по отношению к рабам применялись самые жестокие наказания. Из всех его афоризмов самыми искренними можно признать те, в которых он выражает свое презрение к смерти. «Гораздо опаснее жить дурно, чем умереть славно», — говорит он. Личным примером он доказал, что не испытывал никакого страха перед смертью.

Несоответствие между проповедью, образом жизни и действиями Сенеки объясняется сознательным эклектизмом его философии. Этот характер его философских взглядов с призывом к покорности, стойкости, нравственному совершенствованию был удобен не только для него, но и для той верхушки общества, интересы которой Сенека представлял.

Все философские сочинения Сенеки имеют дидактический, воспитательный характер. Легко запоминающиеся короткие сентенции, выраженные образным языком, антитезы, парадоксы, преувеличения составляют особенность языка философских сочинений Сенеки, особенность созданного им нового стиля.

г) П о э т и ч е с к и е п р о и з в е д е н и я. Из поэтических произведений выше упомянуты эпиграммы, сатира «Отыквление» и 10 трагедий, написанных в духе приподнято-риторического, так называемого «нового стиля», характерного для Сенеки.

Дошедшая до нас сатира на смерть императора Клавдия «Отыквление» представляет собой ядовитую пародию на принятый обычай обожествления императоров после их смерти. В «Отыквлении» автор рисует превращение Клавдия не в бога, а в тыкву, символически обозначающую глупость.

Эта сатира написана в духе древнего киника Мениппа (см. ниже, с. 387) прозой, смешанной со стихами разных размеров, причем автор остроумно использовал цитаты из Гомера, Еврипида, Вергилия и других. Действие происходит на небе, на земле и в подземном царстве. Описание последних минут пребывания на земле Клавдия, умирающего от болезни желудка, носит комический характер. На небе обожествленный Август на пародийном заседании сената богов произносит речь с перечислением всех злодеяний комически представленного Клавдия, издевается над его речью, его внешним видом. Клавдий признан виновным и должен отправиться в подземное царство. По пути Клавдий пролетает над землей, видит свои собственные похороны, которые всех привели в восторг. В подземном царстве Эак обвиняет его на основании закона об убийцах и, по примеру Клавдия, выслушивает только одну сторону. Клавдий присужден к бесцельному труду — собирать кости в стакан без дна.

Этот памфлет был написан Сенекой в угоду Нерону.

д) Т р а г е д и и. Таким же моралистом, как в философских трак-

татах, выступает Сенека и в своих трагедиях. Все они, за исключением одной «Октавии», написаны на мифологические темы, использованные в творчестве греческих трагики. Однако сюжеты трагедий у Сенеки получают своеобразную разработку.

Трагические сцены принимают в пьесах Сенеки уродливые формы, особенно при изображении убийств, преступлений или проявления жестокости.

Действительность эпохи Нерона наложила на них свою печать, и благодаря этому трагедии Сенеки сохраняют свою злободневность. В трагедиях также высказываются взгляды в духе стоической морали и выражается отношение автора к императорскому режиму. Так, в трагедии «Агамемнон» Сенека устами хора прославляет простую жизнь. «В скромном быту долговечнее жизнь, и счастлив тот, кто затерян в толпе». Этот основной мотив повторяется и в других трагедиях («Федра», «Фиест», «Эдип» и др.). В противоположность скромной незатейливой жизни в трагедиях осуждается пресыщенность богатых и власть тиранов. Нет справедливой царской власти, когда «и правда, и стыд, и брачная верность бегут из дворцов» («Агамемнон»). Никто не выдерживает долго власть, основанную на насилии, а умеренная власть остается («Троянки»). Мысли о судьбе, смерти, самоубийстве преследуют Сенеку также в трагедиях. «У человека можно отнять жизнь, а не смерть», — говорит Эдип («Эдип»).

В полном соответствии с такими идеями находятся образы трагедий. Это — люди большой страсти, проявляющие чрезмерную жестокость (Медея, Федра). Образы их прямолинейны и схематичны. Герои произносят слишком длинные монологи, на которые оказала влияние риторика (монолог Андромахи о смерти маленького сына Астианакса), обилие афоризмов создает искусственный декламационный стиль, так отличающий трагедии Сенеки от трагедий его греческих предшественников.

Для примера сравним «Медею» Еврипида с «Медеей» Сенеки. Это не обманутая в своих чувствах жена, страдающая мать, решившаяся на бесчеловечный поступок, какой она является у Еврипида. У Сенеки — это поглощенная ненавистью и местью злая волшебница, уже с самого начала задумавшая преступление. У Еврипида Медея перед хором коринфянок говорит о тяжелом положении женщины в семье, о неравной морали для мужчин и женщин и в этом ищет оправдание своего преступления. У Сенеки трагедия насыщена монологами Медеи, в которых обилие сентенций, афоризмов хотя и усиливает целеустремленность, страстность образа, но делает его менее человечным. «Судьба боится храбрых, давит трусов»; «Судьба у нас отнять богатство может, отнять не может дух», — говорит Медея. Колебания начинаются в пятом действии, но они не производят впечатления сложной внутренней борьбы, — чисто внешне Медея выражает ими противоречивость своих чувств. Она хочет вернуть любовь Язона и бежать с ним вместе, а у Еврипида Медея ненавидит обманувшего ее Язона.

Магические действия Медеи Сенека излагает очень подробно: он описывает волшебные заклинания, всевозможные ядовитые растения,

змея, яд которых Медея смешивает. От яда сгорает весь дом, и это даже угрожает городу. У Еврипида нет такого изображения магических действий, от яда погибают невеста и ее отец.

Изображение Сенекой убийства детей не за сценой, как это было у Еврипида, а в присутствии зрителей противоречило требованиям классической эстетики.

Выступая философом-моралистом, Сенека с точки зрения стоицизма осуждает губительные страсти. С этой же точки зрения он признает непреодолимость рока, и потому в его трагедиях не торжествует свободная воля человека, а выступает его обреченность.

Трагизм в его произведениях создается изображением страшных сцен и патетическими монологами, рассчитанными на эффект. В них отсутствует последовательное развитие действия. Полагают, что трагедии Сенеки были написаны для чтения, а не для постановки на сцене.

Трагедия «Октавия» занимает особое место среди произведений этого жанра. Это — историческая римская трагедия — претекста — на современную Сенеке тему. В трагедии изображается несчастная судьба первой жены Нерона Октавий, которую он сослал на отдаленный остров, а затем казнил. Трагедия интересна тем, что в ней выступает сам Сенека, дающий наставления Нерону в духе стоицизма. Сенека прославляет в этой трагедии Агриппину и критикует зависимость сената от императора. Вследствие явно оппозиционного характера «Октавия» Сенеки, в авторстве которого некоторые исследователи сомневаются, могла быть издана только после смерти Нерона.

е) Значение произведений Сенеки для последующего времени. В средние века для воспитания в христианском духе составлялись даже сборники, в которых приводились сентенции Сенеки. Как моралиста его упоминает Данте.

В новое время трагедии Сенеки оказали влияние на развитие европейской драмы. Их изучал Шекспир. В «Гамлете» есть указание на Сенеку. Корнеля и Расина во Франции увлекала патетика, изысканность сентенций Сенеки. Одноплановость образов соответствовала требованиям классицизма. Корнель («Эдип», «Медея») и Расин («Федра» и др.) использовали древнюю форму для передачи содержания в соответствии с жизнью высшего французского общества в XVIII в. До настоящего времени трагедии Сенеки представляют интерес не только с точки зрения стиля, но и как выражения протеста против тирании.

2. Петроний. а) Ж и з н ь. Средневековые рукописи IX в. каролингских монахов сохранили нам извлечения из очень интересного большого повествовательного произведения, приписываемого Петронию Арбитру. Маститый римский историк Тацит в своем труде «Анналы», в XVI книге (18—19), дает яркую характеристику аристократа времен Нерона Гая Петрония. По словам Тацита, это был образованный, с утонченным вкусом человек. Будучи послан в Вифинию проконсулом, а потом консулом, «он выказал себя достаточно деятельным и способным справляться с возложенными на него поручениями», но затем оставил служебную карьеру и «был принят в тесный круг наиболее доверенных приближенных Нерона и сделался в нем законодателем изящного вкуса, так что Нерон стал считать приятным и исполненным

пленительной роскоши только то, что одобрено Петронием». Дальше Тацит передает, что Петроний был обвинен в участии в заговоре Пизона, но, не дождавшись приговора, покончил жизнь самоубийством, расстался с жизнью с эпикурейским спокойствием и провел свои последние часы на пиру, среди друзей, в обычной для него богатой и изящной обстановке. Он слушал пение, декламацию легких стихов (*carmina levia et faciles versus*), «вскрыв себе вены, то, сообразно своему желанию, перевязывая их, то снимая повязки... затем он пообедал и погрузился в сон, дабы его конец, будучи вынужденным, уподобился естественной смерти» (А. Б о б о в и ч).

Перед смертью Петроний отправил Нерону своего рода завешание, в котором заклеил разврат императора и его преступные деяния.

б) «С а т и р и к о н». Обычно Петрония Арбитра, обрисованного Тацитом, и считают автором большого повествовательного произведения, дошедшего до нас под названием «Сатирикон» или, точнее, «Книги сатир» («*Satiricon libri*»). К сожалению, это произведение дошло до нас лишь в отрывках из 15-й и 16-й книг, а всего их, видимо, было 20. Попытки восстановить сюжетную линию всего произведения, как это сделал, например, в XVII в. французский офицер Нодо, окончились неудачей, и все формы такого сочинительства наука решительно отвергает.

Главными героями «Сатирикона» являются бродяги, люмпен-пролетарии, юноши Энколпий, Аскилт и мальчик-подросток Гитон. Потом к этой компании присоединяется бывший ритор-учитель, старик Эвмолп. Все они развратники, воры, люди, попавшие на дно римского общества. Двое из них, Энколпий и Эвмолп, довольно знающие люди, они разбираются в литературе, искусстве, Эвмолп пишет стихи. Бродяги скитаются по Италии, живут подачками богатых людей, к которым их для развлечения приглашают то на обеды, то на ужины. Герои при случае не прочь что-либо украсть. Во время своих скитаний они, кроме Аскилта, попадают в город Кротон, где Эвмолп выдает себя за богача из Африки и распускает слух, что оставит свое наследство тому из кротонцев, кто будет за ним лучше ухаживать. Таких охотников нашлось немало, матери даже отдают своих дочек в любовницы Эвмолпу в надежде получить богатство старика после его смерти.

В довершение всего Эвмолп объявляет претендентам на его наследство, что они должны после его смерти разорить труп и съесть его.

На этом рукопись обрывается.

«Сатирикон» написан прозой, переплетающейся со стихами. Такой вид литературного творчества носил название «менипповой сатуры», по имени греческого философа-киника и поэта Мениппа, который впервые оформил этот жанр и продолжателем которого был римский писатель-филолог Варрон.

Произведение Петрония «Сатирикон» представляет собой сатирико-бытовой приключенческий роман. В нем автор с большим мастерством показал различные социальные группы. Его герои бродяги скитаются по всей Италии, и Петроний бросает их и в среду богачей-вольноотпущенников, и в роскошные виллы римской аристократии, и в таверны городков, и в притоны разврата.

Автор романа пессимистически смотрит на жизнь, и это настроение он передает своим героям, которые не видят цели жизни. Они часто говорят, что кругом царит произвол, что всюду — власть золота.

Так, Энотея говорит (гл. 137):

Тех, кто с деньгами, всегда подгоняет ветер попутный,
Даже Фортуной они правят по воле своей.
Стоит им захотеть, — и в супруги возьмут хоть Данаю,
Даже Акрисий-отец дочку доверит таким,
Пусть богач слагает стихи, выступает с речами,
Пусть он тяжбы ведет — будет Катона славней.
Пусть, как законов знаток, свое выносит решение —
Будет он выше, чем встарь Сервий иль сам Лабен.
Что толковать? Пожелай чего хочешь: с деньгой да со
взяткой
Все ты получишь. В мощне нынче Юпитер сидит...

(Я р х о.)

Когда Энколпий и Аскилт увидели потерянную ими тунику в руках поселянина, то один из них предлагает обратиться за помощью к суду, а другой ему живо возражает (гл. 14):

Что нам поможет закон, если правят в суде только деньги,
Если бедняк никого не одолеет вовек?
Даже и те мудрецы, что котомку киников носят,
Тоже за деньги порой истине учат своей.

Петроний отразил через своих героев религиозный скептицизм, который был характерен для римского общества первых веков н. э., о котором говорит Энгельс: «Все религии древности были стихийно возникшими племенными, а позднее национальными религиями, которые выросли из общественных и политических условий каждого народа и срослись с ними. Раз были разрушены эти их основы, сломаны унаследованные общественные формы, установленное политическое устройство и национальная независимость, то, разумеется, рушилась и соответствующая им религия»¹. В романе Петрония даже служительница храма бога Приапа Квартилла говорит: «Наша округа полным-полна богов-покровителей, так что бога здесь легче встретить, чем человека» (гл. 17).

Энколпий, убивший священного гуся, услышав упреки жрицы в связи с этим «преступлением», бросает ей два золотых и говорит: «На них вы можете купить и богов и гусей».

Вольноотпущенник Ганимед в разгаре пира сетует на упадок религии в обществе. Он говорит, что «Юпитера никто теперь в грош не ставит» и что «у богов ватные ноги из-за нашего неверия».

О падении нравов в обществе говорит учитель Эвмолп, сам порядочный развратник. Он упрекает свое поколение: «Мы же, погрязшие в вине и разврате, не можем даже завещанного предками искусства изучить, нападая на старину, мы учимся и учим только пороку».

Герои Петрония не верят ни во что, у них нет уважения ни к себе, ни к людям, у них нет цели жизни. Они считают, что жить надо только

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 312.

ради чувственных удовольствий, жить под девизом «лови день» (carpe diem).

Герои романа Петрония опираются на Эпикура, но понимают его философию в примитивном, упрощенном аспекте. Они считают его глашатаем любовных наслаждений (гл. 132):

Правды отец, Эпикур, и сам повелел нам, премудрый,
Вечно любить, говоря: цель этой жизни — любовь...

Жизненное credo основных героев романа Петрония лучше всего выражает ритор-бродяга Эвмолп: «Я лично всегда и везде так живу, что стараюсь использовать всякий день, точно это последний день моей жизни».

Даже богач вольноотпущенник Тримальхион, держа перед собой серебряный скелет, восклицает (гл. 34):

Горе нам, беднякам! О, сколь человечешко жалок!
Станем мы все таковы, едва только Орк нас похитит!
Будем же жить хорошо, други, покуда живем.

И далее добавляет (гл. 72): «Итак, если мы знаем, что обречены на смерть, почему же нам сейчас не пожить в свое удовольствие?»

Автор романа ценит красоту, и он часто отмечает это или путем эпитетов («очень красивая женщина Трифена», «хорошенькая Дорида», «Гитон, милый мальчик удивительной красоты»), или же в виде пространных описаний красивой наружности, например при изображении красавицы Киркеи. Эстетическое отношение к жизни автор передает и своим героям, хотя иногда это как-то и не вяжется со всем обликом того или иного персонажа. Так, бродяга Энколпий безразлично относится ко всем проявлениям безвкусицы, ко всему неизящному по своей форме и, наоборот, отмечает красоту тех или иных предметов. Так, он, насмеявшись про себя над нелепым нарядом вольноотпущенника Тримальхиона, навешавшего на себя много драгоценностей, тут же на пиру отмечает красоту его игральных костей и изящество мимической сценки, изображающей безумного Аякса. Энколпию претит появление в триклинии рабов, ему тошно, что «от рабаповара несло подливкой и приправами». Он замечает грубость затей Тримальхиона — нестройное пение рабов, разносящих кушанья. От его внимания не ускользнули ни гнусавые голоса рабов, ни их ошибки в произношении.

В романе «Сатирикон» автор доносит до читателей и свои взгляды на литературу. Он смеется над поэтами-архаистами, которые ориентируются на классический героический эпос, используют мифологические сюжеты и создают произведения, далекие от жизни. Именно таким представлен в романе бездарный поэт-ритор Эвмолп. Он читает свои поэмы «Разрушение Илиона» и «О гражданской войне». Первая из этих поэм является высокопарной риторической декламацией на тему о сожжении греками Трои, бездарным перепевом второй книги Вергилия «Энеида». Видимо, посредством этой поэмы Петроний осмеял и стихоплетство императора Нерона, который писал поэмы с мифологическими сюжетами, в том числе и поэму о сожжении Трои.

В поэме «О гражданской войне» Петроний смеется над поэтами, пытающимися сюжеты из современной жизни развернуть в стиле героического эпоса, с привлечением мифологии. В поэме Эвмолпа «О гражданской войне» изображена борьба Цезаря с Помпеем. Причиной этой борьбы поэт считает гнев Плутона на римлян, которые в своих рудниках дорылись чуть не до самого подземного царства. Чтобы сокрушить силу римлян, Плутон посылает Цезаря против Помпея. Боги, как это полагается по традиции героического эпоса, разделились на два лагеря: Венера, Минерва и Марс помогают Цезарю, а Диана, Аполлон и Меркурий — Помпею.

Богиня раздора, Дискордия, разжигает ненависть борющихся. «Кровь на устах запеклась и плачут подбитые очи; зубы торчат изо рта, покрытые ржавчиной грубой, яд течет с языка, извиваются змеи вокруг пасти», — словом, дается традиционный мифологический образ, олицетворяющий зло и раздор.

Этот же сюжет о гражданской войне, о борьбе Цезаря с Помпеем развернул Лукан, современник Петрония, в своей поэме «Фарсалия», но он, хотя и изобразил исторические события тенденциозно, обошелся без вмешательства богов. Осмеивая поэму Эвмолпа «О гражданской войне», Петроний осмеивает архаистические тенденции современных ему поэтов. Недаром он показывает, как Эвмолпа, декламирующего свои стихи на мифологические темы, слушатели забрасывают камнями.

Петроний в своем романе дает пародию на греческий роман. Ведь греческие романы были далеки от жизни. В них обычно изображались необычной красоты любовники, целомудренные люди, их разлука, поиски друг друга, приключения, преследования со стороны какого-либо божества или просто удары судьбы, бои между соперниками и, наконец, встреча любовников.

Все эти моменты есть в романе Петрония, но они поданы в пародийном стиле. Любовники тут — развратники, одного из них преследует бог Приап, но этот бог — покровитель разврата. Если в греческих романах бои между соперниками изображаются со всей серьезностью, с уважением к борющимся, то в романе Петрония сцены такого боя поданы в комическом плане. Вот как хозяин таверны и его челядь «сражаются» с Энколпием и Эвмолпом:

Он метнул в голову Эвмолпа глиняный горшок, а сам со всех ног бросился из комнаты... Эвмолп... схватил деревянный подсвечник и помчался след за ним... Между тем поварята и всякая челядь насели на изгнанника: один норовил ткнуть ему в глаза вертелом с горячими потрохами, другой, схватив кухонную рогатку, стал в боевую позицию... (гл. 95).

В дошедших до нас книгах романа Петрония изображены люди разных социальных групп: аристократы, дельцы-вольноотпущенники, бродяги, рабы, но так как мы не имеем всего романа, то нет и цельного представления об этих героях. Лишь один образ романа изображен во весь рост — это образ вольноотпущенника Тримальхиона. По замыслу романа, это не основной герой, Тримальхион один из тех, с которыми случайно приходится встречаться главным героям Аскилту и Энколпию. Бродяги в общественной бане повстречались с Тримальхи-

оном, и он пригласил их к себе на ужин. Тримальхион — яркий, жизненный образ. В лице его автор показал, как умные, энергичные рабы из низов поднимаются до вершины социальной лестницы. Сам Тримальхион рассказывает на пиру своим гостям, как он с детства угождал хозяину и хозяйке, стал доверенным лицом у хозяина и к его рукам «кое-что прилипало», потом он был отпущен на свободу, стал торговать, разбогател, рискнул на весь свой капитал купить товаров и отправить его на кораблях на Восток, но буря разбила корабли. Тримальхион все же не падал духом: он продал драгоценности жены и снова с неутомимой энергией пустился во всякие торговые операции и через несколько лет стал всемогущим богачом.

Автор романа противопоставляет энергию, ум, смелость этого вольноотпущенника дряблости, лени и апатии аристократии, которая ни на что не способна. Но Петроний в то же время и зло смеется над этим выскочкой, который кичится своим богатством. Он смеется над его невежеством, над его грубым вкусом.

Петроний показывает, как Тримальхион стремится на пиру поразить своих гостей богатством обстановки, обилием необычайных кушаний, как он хвастается тем, что у него две библиотеки, одна на греческом языке, другая — на латинском, хвастается знанием греческой литературы и в доказательство своей осведомленности в этой области передает эпизоды из мифа о Троянской войне, нелепо перепутав их:

Жили-были два брата — Диомед и Ганимед с сестрой Еленой. Агамемнон похитил ее, Диане подсунил лань. Так говорит нам Гомер о войне троянцев с парентийцами. Агамемнон, извольте ли видеть, победил и дочку свою Ифигению выдал за Ахилла; от этого Аякс помешался (гл. 59).

Смеется Петроний и над глупым тщеславием Тримальхиона, которому хочется пролезть в знать. Он велит себя хоть на памятнике (если уж нельзя этого сделать при жизни) изобразить в сенаторской тоге, претексте, с золотыми кольцами на руках (вольноотпущенники имели право носить лишь позолоченные кольца).

Петроний делает в значительной мере образ Тримальхиона гротескным, шаржированным. Он смеется над невежеством, тщеславием выскочки-вольноотпущенника, но отмечает и его положительные стороны: ум, энергию, остроумие. Петроний показывает даже сочувствие Тримальхиона к судьбе других людей. Так, на пиру сначала Тримальхион старается поразить гостей своим богатством, пустить пыль в глаза, но, захмелев, он приглашает в триклиний своих рабов, угощает их и говорит: «И рабы — люди, одним молоком с нами вскормлены и не виноваты они, что участь их горькая. Однако, по моей милости, скоро все напьются вольной воды».

Богатство, слепое подчинение всех окружающих сделали Тримальхиона самодуром, и ему, в сущности незлому человеку, ничего не стоит послать раба на казнь только за то, что он не поклонился ему при встрече. Ему, в душе уважающему свою жену, ничего не стоит на пиру бросить в нее серебряную вазу и разбить лицо.

Петроний передает речь и самого Тримальхиона, и его гостей, тоже вольноотпущенников. Все они говорят сочным народным языком. В их

речах много предложных конструкций, тогда как в латинском литературном языке обычно употреблялись беспредложные. Трималхион и его гости не признают существительных среднего рода, но, как и в латинском просторечии, делают их существительными мужского рода. Они любят употреблять уменьшительные существительные и прилагательные, что тоже характерно для народной латыни.

Вольноотпущенники пересыпают свои речи пословицами, поговорками: «Видишь сучок в глазу другого, бревна не замечаешь у себя»; «Раз — так, раз — этак», — сказал мужик, потеряв пеструю свинью»; «Кто не может по ослу, бьет по седлу»; «Далеко бежит, кто от своих бежит» и т. д. У них меткие определения, часто выраженные в виде отрицательных сравнений: «Не женщина, а бревно», «Не человек, а мечта!», «Перец — а не человек» и т. д.

в) Петроний и его роман в последующей литературе. Роман Петрония «Сатирикон» — одно из интереснейших произведений римской литературы. Он дает нам представление о разных социальных группах Рима первых веков н. э. Кроме того, этот роман ценен нам и с чисто филологической стороны: именно в нем зафиксирован язык низов, народная латынь, которая легла в основу романских языков.

В последующие века продолжателями этого жанра сатирико-бытового приключенческого романа были в какой-то мере и Боккаччо с его «Декамероном», и Филдинг с «Томом Джонсом», и Лесаж с «Жиль Блазом», и многие авторы так называемого плутовского романа.

Образ Петрония заинтересовал Пушкина, и наш великий поэт обрисовал его в «Повести из римской жизни», к сожалению лишь начатой. Сохранился отрывок из нее — «Цезарь путешествовал».

Майков изобразил Петрония в своем произведении «Три смерти», где показал, как по-разному, но почти в одно время кончили свою жизнь три поэта-современника: стоик-философ Сенека, его племянник, поэт Лукан, и эпикурец-эстет Петроний.

Польский писатель Генрик Сенкевич обрисовал Петрония в романе «Камо грядеши», но он дал его несколько идеализированный образ, подчеркнув его гуманное отношение к рабам и введя в сюжет романа любовь Петрония к рабыне-христианке.

3. **Федр.** Биография баснописца Федра — раба, а позже вольноотпущенника императора Августа — почти неизвестна. Он жил в I в. н. э., умер, вероятно, в 80-х годах. Федр был родом из Македонии, рано попал в Рим и познакомился с римской культурой. Литературную деятельность он начал с переложения на латинский язык старым ямбическим размером греческих басен, известных под названием «эзоповы басни». *Федр сознательно обращается к жанру басни, считая, что человеку его положения это единственная возможность в иносказательной форме свободно высказывать свои чувства и мысли, протестовать против гнета правящих классов.* Таким образом, Федр вводит в римскую литературу отсутствовавший в ней (как самостоятельный) жанр басни.

От Федра сохранилось до 135 басен и анекдотических рассказов на исторические и злободневные темы. Федр — творческий, самобытный

баснописец. Он признавался в прологе к первой книге басен, что им «отполировано», обработано в стихах содержание басен Эзопа. В четвертой книге он заявляет: Эзоп изобрел жанр басни, «а я его усовершенствовал... Я воспользовался старым жанром, но влил в него новое содержание».

Басни двух первых сборников направлены против власть имущих, «сильных». Хотя Федр берет сюжеты «эзоповых басен», в их трактовке, в заключительных поучениях ясно чувствуется, что он имеет в виду современную ему римскую действительность.

Он ненавидит знать, богачей, присваивающих себе плоды чужого труда. В басне *«Пчелы и трутни перед судом осы»* судья оса отдает пчелам мед — создание их труда, но трутни отвергают этот приговор. Басня *«Муравей и Муха»* замечательна проводимой здесь идеей. Труд — сила муравья; мухи, придворные паразиты, презренны. Басня *«Лягушки, прослящие себе царя»* хотя и относится автором к Афинам, но излагается так, что нетрудно угадать, что речь идет о Риме. В басне *«Лягушки против солнца»* Федр недвусмысленно берет сюжет из времен императора Тиберия:

Соседа-вора свадьбу видел пышную
Эзоп и стал немедленно рассказывать:
Жениться как-то богу Солнца вздумалось.
Тут к небу громкий крик лягушки подняли:
«...Сейчас пруды он иссушил один
И морит нас, несчастных, на сухой земле,
Что ж будет, если он еще детей родит?»

(А р т ю ш к о в.)

На то, что басни Федра являются, в сущности, сатирой на режим и действительность императорского Рима, обратил внимание Сеян, временщик Тиберия, и баснописец подвергся гонениям. Последующие сборники басен уже утрачивают прежнюю остроту и направленность. Федр высмеивал критиков, считающих басню «низким жанром». Басня *«Запах пустой амфоры»* утверждает, что долго хранится аромат фалернского вина в амфоре. Так и слава поэта будет жить, хотя бы сохранились немногие его сочинения. Достоинством Федра является язык его басен — простой и ясный, что содействовало его популярности в последующее время. Сборниками Федра широко пользовался французский баснописец Лафонтен.

4. Марциал. а) Б и о г р а ф и я. Марк Валерий Марциал (42—103 г. н. э. — приблизительно) — талантливый автор эпиграмм, родился в Испании, в городе Бильбилисе. Получив риторическое образование, он приехал в 64 г. в Рим, рассчитывая сделать карьеру.

Лишившись покровительства своего земляка Сенеки, присужденного к смерти Нероном, Марциал сделался клиентом богатых патронов. В условиях унижений, разочарований он начал свою писательскую деятельность.

Правление предшествующих Домициану императоров почти не отразилось в творчестве Марциала. Основной период его деятельности совпадает с правлением Домициана, который твердо проводил режим абсолютизма, приказывал называть себя «господином», «нашим бо-

гом». Домициан не терпел никакой оппозиции даже в литературе, но считал себя покровителем поэтов и устраивал состязания в красноречии и поэзии. Ему Марциал посвящал ряд своих эпиграмм, непомерно заискивая не только перед ним, но и перед его фаворитами. Он прославлял также и последовавших за Домицианом императоров Нерву и Траяна.

Последние годы жизни Марциал провел в Испании под покровительством своего патрона — богатой Марцеллы, подарившей ему поместье.

б) Л и т е р а т у р н а я д е я т е л ь н о с т ь. Деятельность Марциала как эпиграмматиста начинается в 80-е г. Литературное наследство его состоит из сборника «О зрелищах», куда входят 32 неполных стихотворения, написанные в связи с открытием огромного амфитеатра Флавиев; за ним последовали два сборника: «Ксении» («Подарки») — надписи к подаркам гостям за обедом и «Апофореты» («Уносимое») — надписи к подаркам, уносимым гостями после обеда. Хотя они остроумны и написаны живым языком, но не они принесли Марциалу славу. Марциал известен благодаря тем эпиграммам, которые он посвятил изображению действительности, высмеивая порочные явления повседневной жизни. Эти эпиграммы составляют 12 книг.

Эпиграмма как произведение остроумное и насмешливое получила такое значение сравнительно поздно. В древней Греции эпиграмма обозначала короткую надпись, сделанную элегическим дистихом. Эта надпись могла быть надгробной, на трофеях и на предметах, посвященных богам. С течением времени, в связи с развитием индивидуализма, это небольшое стихотворение меняло свою направленность. Оно становилось удобной формой для выражения впечатлений поэта, отношения его к другим лицам и часто носило язвительный характер. Такие эпиграммы на Юлия Цезаря и его приближенных писал Катулл в I в. до н. э.

Марциал во многом следовал Катуллу, используя его размеры: ямбы, хромые ямбы и одиннадцатисложные фалекийские стихи; Марциал часто писал и традиционным элегическим дистихом.

В основе всех его эпиграмм — подлинная жизнь. В своих эпиграммах он стремился к тому, чтобы «жизнь узнала свои нравы» (VIII, 3). И ему это блестяще удается. Трудное положение клиента, обязывающее его всюду сопровождать своего патрона, способствовало выработке у Марциала наблюдательности. В его стихотворениях проходит целая галерея образов в обстановке действительности императорского Рима. Немало эпиграмм Марциал посвятил положению клиентов — бедных людей, живущих подачками богатых патронов и вынужденных пресмыкаться перед ними. С большой остротой подчеркивает он контраст между роскошью богачей и нищетой бедноты:

На золоченых блюдах у тебя распростерты барвены¹,

А на тарелке моей жалкий краснеет краб.

Свита рабов у тебя поспорит с распутником Трои.

Мне же помощник — рука: вот она, мой Ганимед.

(II, 43, 11—14, Ш а т е р н и к о в.)

¹ Барвена — рыба, особенно ценящаяся древними.

Эту тему нищенского существования клиентов Марциал варьирует на все лады. Его возмущает и бесправное положение рабов, которых продают и на вырученные деньги устраивают пышный обед (X, 31, 5—6):

Хочется крикнуть тебе: Негодай, это вовсе не рыба,
Здесь человек! А ты сам, Каллиодор, людоед!

(П и о т р о в с к и й.)

В его эпиграммах есть остроумные зарисовки нравов, которые Домициан хотел поднять восстановлением законов Августа. В обстановке повседневной жизни перед нами проходят люди, сделавшие разврат источником дохода, распущенные замужние женщины, светские шеголи, которым чужды гражданские интересы, искатели наследства, врачи-шарлатаны, богачи-паразиты. Источник их богатства — не честный труд, а преступная жизнь. Характерна такая эпиграмма (XI, 66):

Ты обманщик, Вакерра, и доносчик,
Клеветник ты и выжига, Вакерра.
И подлец, и разбойник. Удивляюсь,
Почему же без денег ты, Вакерра?

Изображая пороки своего времени, Марциал не задавался целью критиковать весь рабовладельческий строй — его возмущает социальное неравенство, потому что он сам лишен материальных благ. Поэтому его эпиграммы не получили того общественного значения, каким отличались сатиры Ювенала.

Несмотря на зависимое положение, Марциал выражает чувство собственного достоинства, знает свое превосходство над другими (V, 13):

Все и повсюду меня читают, и слышится: «Вот он!»
То, что немногим дала смерть, подарила мне жизнь,
А у тебя-то на сотню колонн опирается кровля,
Доверху полон сундук нажитым в рабстве добром;

Вот каковы мы с тобой, но быть, чем я, ты не можешь,
Стать же подобным тебе может любой из толпы.

(V, 13, 3—6; 9—10.)

Это в значительной мере искупает ту лесть, которую он расточает по отношению к императору и власть имущим.

Благодаря своим эпиграммам Марциал стал популярен, и его стихотворения распространялись еще до их издания, так что позже нередко ему приходилось бороться с плагиаторами. Он выступает также и против бездарных поэтов. Свои задачи и отношение к поэзии Марциал выражает в ряде эпиграмм.

Считая своей обязанностью изображать действительную жизнь так, что сама жизнь скажет: «Это — мое» (X, 4), Марциал выбирает эпиграмму, стиль которой определяется «солью» и «желчью» (VII, 25). Этот жанр, свободный от напыщенности, позволял Марциалу изображать отрицательную сторону человека несколькими штрихами, часто в непристойной, циничной форме. Марциал умеет «игривый свой стих» пропитывать «римской солью» (VIII, 3). И наряду с этим у Марциала есть

эпиграммы, в которых он с задушевностью, лирически рисует картины природы, сельской жизни, особенно у себя на родине.

Пусть эпиграмма, говорит он, принадлежит к тому же низкому жанру, как комедия, но он не собирается «комедий башмак на котурн трагедий сменить». Мифологические сюжеты трагедий чужды действительной жизни: и Эдип, и Фиест, и Сцилла, и Медея — все это, с его точки зрения, только чудеса. Книга сильна человеком. Ученость александрийского направления, главой которой считается Каллимах, не может дать истинного представления о жизни. Эти мысли Марциал высказывает в эпиграмме X, 4. Не может указать истинного значения действительности и эпос, за которым он не признает воспитательной роли:

Или сандалий сменить на котурн трагический хочешь,
Или войну воспевать тяжкую в строгих стихах,
Чтобы надутый читал тебя голосом хриплым учитель,
К негодованью девиц и благонаравных юнцов.

(VIII, 3, 13—16.)

Простые жизненные явления, изложенные безыскусственным языком повседневной речи, характеризуют эпиграммы Марциала. Он мастер краткой, остроумной импровизации; сравнения, сентенции, поговорки, пословицы, неожиданные концовки — без всякого налета риторики — делают эпиграмму Марциала особенно меткой.

Марциала охотно читали его современники, им интересовались и в средние века. Он оказал влияние на европейскую эпиграмму XVI—XVII вв. Лессинг под его влиянием построил свою теорию эпиграмм. Шиллер и Гёте назвали сборник своих эпиграмм «Ксении». У нас Пушкин комментировал эпиграммы Марциала, а Вяземский назвал его «кипящий Марциал, дурачеств римских бич».

5. Ювенал. Ослабление террористического режима после смерти Домициана позволило писателям более свободно выражать свои взгляды в литературе. Оживилась сатира, которая стала не только изображать общечеловеческие пороки (Персий), но и порицать конкретные явления общественной жизни.

а) Б и о г р а ф и я. Биографические сведения о Дециме Юнии Ювенале, имя которого стало нарицательным для обозначения едкого, негодующего сатирика, очень скудны.

Судя по данным, сохранившимся в древних, весьма разноречивых источниках и в его сатирах, можно предположить, что он родился в правление Нерона, в 50-х годах, умер при Адриане, бывшем императором с 117 по 138 г. Свои первые стихи Ювенал начал публиковать при императоре Траяне, после 100 г.

Ювенал был сыном небогатого землевладельца из города Аквина. Есть сведения, что он воспитывался после смерти отца у богатого вольноотпущенника и получил в Риме риторическое образование, наложившее впоследствии печать на его творчество.

Ювенал написал 16 сатир. Из них можно почерпнуть некоторые сведения о его жизни. Риторическая школа оставила у него неприятные воспоминания, там он занимался ненужными для жизни декламациями, от которых и мрамор и колонны — «все в трещинах» (I, 13).

С горечью он говорит о своем зависимом положении клиента. Но не только оно побудило Ювенала писать сатиры, — по его собственному выражению, «порождается стих возмущеньем» (I, 79): он выступает обличителем пороков развращенного Рима.

Все сатиры можно разделить на две группы: сатиры, написанные в первый период творчества, до 120 г. (1—9), рисующие пороки высшего общества, и сатиры второго периода — на морально-философские темы (10—16), сближающие Ювенала с Горацием.

б) Идейное содержание сатир первого периода. Сатиры первой группы имеют резко обличительный характер. Распушенность, развращенность нравов заставила Ювенала избрать сатиру как самое острое оружие борьбы в литературе:

...как тут не писать? Кто настолько терпим к извращениям
Рима, настолько стальной, чтоб ему удержаться от гнева?

(I, 30 и след., Недович.)

И его гневная инвектива обрушивается прежде всего на власть имущих, влиятельных людей Рима. Если острие сатиры он направляет не на настоящее, а на прошлое, называя людей времен Домициана и Нерона, то все же читатель понимает, что автор разумеет пороки и преступления своих современников.

Об этом свидетельствует начало первой сатиры, где Ювенал говорит, почему именно он избрал этот жанр. В первой сатире Ювенал как бы сгруппировал недостатки, которыми страдает современный Рим: погоню за наследством, развращенность молодежи, сводничество, скупость, чревоугодничество, паразитизм богачей и высокомерие их по отношению к бедным клиентам.

Вторая сатира посвящена осуждению противоположных пороков мужчин, которые принимают вид добродетельных людей.

В третьей сатире Ювенал сетует на то, что «не находится места в Риме для честных ремесел, и труд не приносит дохода», нет в нем места для ритора, грамматика, геометра, художника, цирюльника, врача, — их вытеснили греки.

«Переносить не могу я квиниты, греческий Рим!» — восклицал Ювенал. Греков принимают в богатых домах и предпочитают их бедным. Все в Риме гнило: сын желает смерти отца, муж занимается сводничеством, воровство — обычное явление.

Со страстью обрушивается Ювенал на могущество денег в Риме, на роскошь богатых людей, особенно из среды вольноотпущенников, которые приобрели сокровища позорным для свободного человека путем. Их образ жизни резко контрастирует с нищенским существованием бедняков, обитающих в развалинах и находящихся в полной зависимости от власти влиятельных людей.

Социальная несправедливость выражается не только в материальной зависимости от богачей — Ювенал глубже подходит к этому вопросу. Его возмущает политическое и социальное неравенство. Бедняки не участвуют в совете. «Кресла очисти для всадников, раз у тебя не хватает ценза», — с горечью заявляет он. Бедняка можно безнаказанно,

несправедливо обидеть, даже прибить, и вся «свобода» этого свободного человека состоит в том, что «битый, он просит сам, в синяках весь, он умоляет, зубы хоть целы пока, отпустить его восвоюси».

Четвертая сатира откровенно направлена против Домициана и его режима, политический характер сатиры получает почти с самого начала. «Наполовину задушенный мир терзался Флавием. Рим пресмыкался перед последним лысоголовым Нероном». Здесь дается пародия на государственный совет, созданный для решения вопроса, как приготовить огромную камбалу, для которой не нашлось соответствующего блюда; резко отрицательны характеристики государственных деятелей. Форма эпической поэмы с использованием в начале ее традиционного обращения к музам только усиливает целенаправленность произведения и делает сатиру особенно острой.

Пятая сатира почти целиком посвящена унижительному положению клиентов, которых угощают худшими блюдами, между тем как сам патрон признает только изысканные кушанья.

Развратный образ жизни аристократок, измена мужьям, их беспорядочные любовные связи, жестокое обращение с рабами изображены в шестой сатире. Ювенал выступает в ней против увлечения иноземным, против нездорового интереса к восточным культам, связанным с развратными оргиями.

В 7 сатире автор привлекает внимание читателей изображением бедственного положения людей умственного труда: поэтов, адвокатов, преподавателей риторики, при этом надеется на щедрость императора Траяна.

С возмущением рисует Ювенал в восьмой сатире картину нравственного упадка знатных людей, тех, кем некогда был славен Рим, называя многочисленных представителей сенаторского сословия. Теперь это опустившиеся, развращенные потомки. В них нет гражданских чувств, и плебей в этом отношении их превосходит. Ювенал считает, что лучше быть сыном Ферсита и походить на Ахилла, чем сыном Ахилла, подобным Ферситу.

Наконец, в девятой сатире поэт опять высказывается против разврата, позорящего семейные отношения. Этой сатирой заканчивается первый период творчества Ювенала, который словами Пушкина можно охарактеризовать как «Ювеналов бич».

Действительно, в указанных сатирах Ювенал гневно бичует пороки высшего общества императорского Рима. Всю силу своего темперамента он сосредоточил на изображении нравственного вырождения некогда знатных родов, морального падения семьи, безграничной власти денег, являющейся источником преступлений, беспутства, пресыщенности жизненными благами одних и нищенского существования других. Иногда сатира затрагивает вопросы не только социального, но и политического характера, однако Ювенал не ставит целью изменить коренным образом рабовладельческий строй. Он мечтает о возвращении старого времени, когда знатные патроны были более щедры, чем новые — выскочки из вольноотпущенников.

в) С а т и р ы в т о р о г о п е р и о д а. Сатиры, написанные после 120 г., не отличаются таким обличительным характером, как

указанные выше. В них Ювенал в более спокойном тоне оценивает жизнь с точки зрения стоической морали. Он ставит вопросы о неразумных человеческих желаниях, о воспитании детей, об угрызениях совести, о преимуществах военного сословия.

Сатиры этого периода написаны в декламационно-риторическом стиле. Общий тон этих стихотворений — примиренческий. Нет смысла в стремлениях к славе, богатству, высокому положению, если боги все predetermined. Важно только сохранить здоровый дух в здоровом теле.

г) Язык и стиль сатир. В зависимости от направленности сатиры Ювенал умеет варьировать язык. Пародируя эпическую поэму, он употребляет возвышенные слова, сменяя их в другом случае простыми, безыскусственными, используя нередко грубую лексику низов общества.

Негодующий характер сатир первого периода predetermined их стиль. Для выражения чувства гнева, возмущения Ювенал пользуется нагромождением ярких образов, гиперболами, амплификацией (усиление), патетическими восклицаниями, вопросами. Хотя эти приемы свойственны были риторике, но у Ювенала они так органически вплетаются в ткань произведения, что у читателя не создается впечатления искусственности или фальши. Некоторые сентенции и выражения Ювенала стали крылатыми, например: «В здоровом теле здоровый дух»; «хлеба и зрелищ».

В морализирующих рассуждениях сатир второго периода риторически-декламационный характер выражен очень ясно. В средние века Ювенал привлекал читателя как моралист. В XVIII—XIX вв. Ювеналом интересовались как борцом против деспотизма и тирании. Особенно высоко ценил его В. Гюго.

Яркую оценку творчества Ювенала дал Белинский: «Истинная латинская литература, т. е. национальная и самобытная латинская литература, заключается в Таците и сатириках, из которых главнейший — Ювенал.

Эта литература, явившаяся в эпоху крайнего разложения стихий общественной жизни римлян, имеет высокое значение высшего нравственного суда над живущим в разврате обществом, что и дает ей по преимуществу всемирно-историческое, а следовательно, и никогда не умиряющее значение»¹.

6. Тацит. а) Б и о г р а ф и я. Публий Корнелий Тацит — один из талантливейших историков древнего мира, родился в 55 г. в Умбрии, умер около 120 г. н. э.

Биография Тацита не сохранилась полностью. Он происходил из всаднического сословия, получил хорошее риторическое образование, а женитьба на дочери знаменитого полководца и видного сенатора Агриколы помогла достичь высоких государственных должностей. При императоре Траяне, вероятно в 113—116 гг., Тацит был проконсулом провинции Азии. Последние годы жизни Тацита мало известны. Из его сочинения «Об ораторах» видно, что он увлекался красноречием и, по

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 641—642.

словом его друга Плиния Младшего, был выдающимся патетическим оратором.

Тацит предпочитал суровую философию стоиков, ибо она, призывая к укреплению нравственного мужества, усиливала волю и выдержку людей в тяжелые времена.

Когда умер в 93 г. Агрикола (было подозрение, что его отравил Домициан), Тацита не было в Риме, он не мог произнести традиционную надгробную речь. Но в 98 г. он написал сочинение «О ж и з н и и х а р а к т е р е Ю л и я А г р и к о л ы».

б) Тацит восхваляет честную жизнь, гражданскую доблесть и победы Агриколы в Британии. В биографический материал искусно вводятся географические, этнографические и социально-политические сведения о далекой малоизвестной и сильной своими свободолюбивыми народами Британии.

Тацит возмущенно пишет о кровавых злодеяниях Домициана. Он скорбит о преждевременной смерти Агриколы, но в то же время признает, что он, Агрикола, ушел из жизни вовремя. В 90-х годах I в. террор при Домициане особенно усилился. Заканчивая свой труд уже при Нерве, Тацит пишет, что при Домициане невозможно было хвалить честных людей, теперь же, когда император Нерва впервые соединил в Риме «принципат и свободу», граждане вздохнули полной грудью.

Весь же период принципата — от Тиберия до Домициана — Тацит называет временем рабства. Эту мысль он неуклонно развивает в «Истории» и в «Анналах».

в) «Г е р м а н и я» Тацита — неоценимый источник по истории, быту и нравам германских племен I в. н. э.

Ф. Энгельс использовал в своей знаменитой работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» обе прославленные работы римских историков: Тацита «Германию» и Цезаря «Записки о Галльской войне». Тацит подробно характеризует родовой строй, экономику, культуру и нравы, обычаи древних германцев; он не идеализирует их: пишет об их жестокости, страсти к пьянству и дракам, ведущим к убийству. Он советует римлянам хорошо изучить врага... Но в то же время Тацит указывает, что эти варвары-германцы не имеют тех губительных пороков — роскоши, продажности, жадности, разврата, рабства, которыми поражен великий императорский Рим.

г) «И с т о р и я» освещала период, хорошо знакомый Тациту как современнику, от смерти Нерона до убийства Домициана.

Сохранились первые четыре книги и часть пятой книги. В них описывается кровавая борьба за власть Гальбы, Отона, Вителлия, события из жизни Флавиев — Веспасиана и Тита, осаждавшего Иерусалим. Очень ценны сведения о восстании батавов.

«А н н а л ы» («Летописи») Тацита — наиболее совершенное и зрелое его произведение. Он пишет историю Юлиев — Клавдиев (14—68 гг. н. э.), т. е. о периоде, предшествовавшем материалу «Историй». Первые шесть книг «Анналов» посвящены правлению жестокого Тиберия. В книгах 13—16 красочно повествуется о Нероне, его преступлениях, о пожаре Рима. Описанием трагической смерти Гразии Пета — одной из последних жертв Нерона — обрывается текст «Анналов».

Тацит в начале «Анналов» обещал современникам писать «без гнева и пристрастия». Он во многом этого добился, хотя сам принадлежал к сугубо партийной аристократической оппозиции — Домициану и тирании его предшественников. Идеалы Тацит находил в прошлом, в гражданской доблести времен республики. Он дал яркую картину кровавой истории императорского Рима, полную глубоких рассуждений, но обширные провинции империи его не интересовали. Это не могло не сказаться на известной ограниченности кругозора Тацита как историка.

д) Тацит является выдающимся писателем, обладающим большими художественными достоинствами стиля. У него сжатый выразительный язык, умение создавать яркие, запоминающиеся образы. Тацит обладал редким даром истинно драматического рассказа. Вот как описывается им пожар Рима:

След за тем [вакханалией Нерона] разразилось ужасное бедствие, случайное или подстроенное умыслом принцепса — не установлено...

Стремительно наступавшее пламя, свирепствовавшее сначала на ровной местности, поднявшееся затем на возвышенности и устремившееся снова вниз, опережало возможность бороться с ним и вследствие быстроты, с какой продвигалось это несчастье, и потому, что сам город с кривыми... узкими улицами... легко становился его добычей.

...И никто не решался принимать меры предосторожности, чтобы обезопасить свое жилище, вследствие угроз тех, кто запрещал бороться с пожаром; а были и такие, которые открыто кидали в еще не тронутые дома горящие факелы, крича, что они выполняют приказ...

...Распространился слух, будто в то самое время, когда Рим был объят пламенем, Нерон поднялся на дворцовую сцену и стал петь о гибели Трои, сравнивая постигшее Рим несчастье с бедствиями давних времен (Тацит. Анналы, кн. XV, гл. 38—39, Б о б о - в и ч).

Уже у современников Тацит пользовался полным признанием; его ценили преимущественно со стороны литературных достоинств французские классицисты XVII в., он вызывает большой интерес в XVIII в.; этот интерес к нему как к выдающемуся историку и писателю еще более углубляется в XIX в.

Французский поэт (XVIII в.) Мари-Жозеф Шенье писал: «Имя Тацита заставляет бледнеть тиранов».

Пушкин в своих «Замечаниях на «Анналы», говоря о ненависти Наполеона к Тациту, пишет: «...не удивительно, что Тацит — бич тиранов — не нравился Наполеону; удивительно чистосердечие Наполеона, в том признавшегося...» Историк Т. Н. Грановский так отзывался о Таците: «Глубокий мыслитель, сочинения которого красотой и богатством содержания доставляют наслаждение, подобное тому, которое дает Шекспир».

7. Квинтилиан. Марк Фабий Квинтилиан (35 — ок. 100 г. н. э.) — знаменитый римский ритор, автор обширного сочинения в 12-ти книгах «Ораторское наставление». Родиной Квинтилиана была Испания, но его риторическая деятельность протекала в Риме, главным образом при императорах из дома Флавиев, когда явно наметились попытки реставрации хорошего, добротного классицизма эпохи Цицерона как реакции на крайности и декаданс времени Нерона.

Квинтилиан был профессором риторики и даже наставником крас-

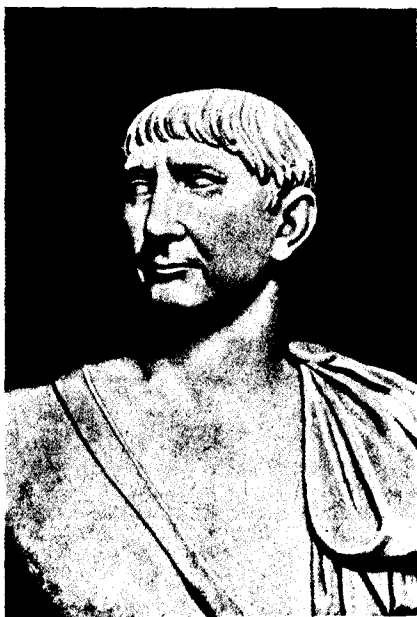


Рис. 32. Бюст Траяна. Мрамор. Нач. II в. н. э.

норечия в самой императорской семье. Однако если Квинтилиан был достаточно ограничен школьными рамками, то влияние его теории оказалось поистине удивительным в Европе эпохи Возрождения, когда так безгранично возрос интерес ко всему, что было связано именно с авторитетом античности. Поэтому понятно восхищение флорентийца Поджо Браччолини, который, впервые обнаружив манускрипт сочинения Квинтилиана, воскликнул: «О невероятная удача, соизданная радость, я буду тебя созерцать, Марк Фабий, целым и невредимым».

Труд Квинтилиана систематичен и строго продуман, хотя и не отличается оригинальностью. Здесь учтен весь опыт классической риторики, но время великих открытий в сфере этого тоже некогда великого искусства живого слова и живого человеческого общения миновало,

уступив первенство подведению итогов, укреплению канонов, строгому следованию за образцами и доведению прежнего разнообразия до схем и формулировок.

Квинтилиан посвящает отдельные книги своего обширного труда всестороннему обучению оратора с детских лет риторическим упражнениям, разделению речи, ее логическому построению, ее украшению тропами и фигурами, стилю речи и соответственно выдающихся ораторских качеств моральному складу человека.

Однако иной раз среди практических советов возникают темы природы и искусства (II, 19), смеха (V, 13), фантазии (VI, 2), стиля (VIII, 1) и поэтического языка (VIII, 3—6, IX, 1—3), художественной структуры и ритма (IX, 4), подражания (X, 2), разных типов ораторских стилей и аналогий скульптуры и живописи (XII, 10).

Прежде всего Квинтилиан доказывает общеантичную, вполне классическую мысль о необходимости для ораторского искусства правил и обучения. Обучаться ему нужно так же, как и полководцу — военному делу. Общие правила не помешают индивидуальному творчеству, а только облегчат его. Древнегреческий оратор Лисий доказывал, что для красноречия достаточно уже одного природного дара. Многие простые люди, говорит он, защищают свои жизненные интересы весьма умело без всякого обучения. Квинтилиан отвергает такой взгляд. Как от шалашей и пещер, которые устраивают себе без всякой науки дикие народы, далеко до храмов и дворцов, как от нестройных первобытных криков далеко до настоящей культурной музыки, так далеко и от

обыденной, хотя бы и очень убедительной речи до высших проявлений ораторского искусства, образцом которого является Демосфен. Ораторское искусство слишком сложно, и здесь недостаточно одних природных данных. Последние заставляют действовать слепо, наудачу, в то время как ораторское искусство требует определенного пути для своего достижения.

Ораторское искусство не есть просто искусство убеждать. Специфичность ораторского искусства заключается в том, чтобы убедить при помощи красивой речи. Можно даже и совсем не выиграть дела на суде, но тем не менее цель речи будет достигнута, если произнесена действительно прекрасная речь (II, 15—16). Квинтилиан доказывает, что риторика есть искусство, полагая, что одного дара природы мало для настоящего красноречия (II, 17), так как природа — только вещество, а наука — художник (II, 20). «Искусство без материи — ничто; материя же и без искусства имеет свою цену. Но высшее искусство лучше самой хорошей материи» (II, 19, 3), — пишет он.

Квинтилиан владеет всей риторической литературой, которая существовала до него, и детально ее перечисляет (III, 1). Из римлян Квинтилиан упоминает М. Катона Старшего, М. Антония, Цицерона и других. Риторикой он делит на пять частей: изобретение, расположение, словесное выражение, память, произнесение (или действие) (III, 3, 1). Самые же речи он делит на три вида: 1) похвальные, порицательные, или, вообще говоря, доказательные (*genus demonstrativum*), 2) рассуждающие (*genus deliberativum*) и 3) судебные (III, 4).

Кроме сострадания, печали и ужаса, Квинтилиан рекомендует оратору учиться вызывать смех, где это надо (VI, 3). Смех может иметь происхождение исключительно физиологическое. Однако он вызывается и более внутренними причинами. Прежде всего, он вызывается своим объектом, когда, например, последний изображается с каким-нибудь недостатком. Так, когда Гельвий Манция непрестанно кричал, мешая слушать речь Г. Юлия, то Г. Юлий вдруг сказал: «Вот я покажу тебе, кто ты таков!» И когда тот прекратил крики, чтобы Юлий показал ему, то Юлий показал на висевшую недалеко лавочную вывеску, где было изображение уродливого человека. Этим он вызвал смех у слушателей.

Смех, далее, может быть вызван и причинами, заключенными в самом субъекте смеха. Но тут надо стараться, чтобы выставляемый недостаток использовался с умыслом и чтобы он не был приписан глупости или несообразительности. Смех может вызываться и всякими другими предметами вне оратора. Цель смешного в речи не только развлекать и давать отдых после утомления от длинного изложения. Цель его заключается также и в том, чтобы воздействовать на судей и изменить их гнев на положительное отношение к подсудимому. Квинтилиан, можно сказать, очень серьезно относится к смеху. Он считает его одной из самых трудных задач красноречия.

Вся довольно обширная первая глава X книги посвящена выбору книг для чтения. Здесь Квинтилиан высказывает массу всяких суждений о греческих и римских писателях, которых весьма любопытно и полезно читать и теперь всякому, кто хотел бы войти в самую атмос-

феру античной литературы, на основе которой формировались и эстетические принципы греко-римского мира.

Главнейшим условием для художественного впечатления от речи, по мнению Квинтилиана, является способ ее произнесения (XI, 3). Квинтилиан много и интересно говорит о выработке интонаций, которые бы точно следовали за настроением говорящего, об их естественности, ровности и разнообразии, об управлении своим дыханием, чтобы останавливаться не тогда, когда уже нет больше сил говорить, а там, где это целесообразно с точки зрения самой речи, и вообще о постоянных упражнениях, великим примером для чего является все тот же знаменитый Демосфен. Квинтилиан, далее, много рассуждает о значении жестикуляции для оратора, телодвижений и мимики лица. Это — колоссальные ресурсы для каждого оратора.

Относительно внутреннего содержания речи оратор должен помнить, что при всем разнообразии дел у него есть одна-единственная цель, которой он может достигнуть только своим собственным трудом. Эта цель — вмешательство в психику слушателей, например судей, возбуждение в ней чувства и страсти, умение распоряжаться чувствами и страстями слушателей. Для достижения этого мы сами должны быть искренно движимы этими чувствами. Если мы хотим заставить плакать, мы сами должны так почувствовать предмет, чтобы быть готовыми плакать. Правда, нельзя заставить себя насильно переживать все чувства и страсти. Но для этого оратор обладает особой способностью, которой надо пользоваться. Квинтилиан заговаривает здесь о фантазии, о той способности, которую так мало трактует античная эстетика и которая, насколько можно судить, почти совсем не фигурирует в классической античности, но заслуживает самого серьезного внимания и свидетельствует об его отточенном вкусе и сложившихся традициях.

Квинтилиан доказывает, что способность хорошо говорить достигается чтением, писанием и частым упражнением в судебных делах (X, 1). Оратору необходимо запастись книгами, которые научат изобилию мыслей и выражений. В связи с этим Квинтилиан перечисляет лучших историков, философов, поэтов, ораторов, греческих и латинских.

Здесь же ставится вопрос о подражании (X, 2), учение о котором, как известно, было широко представлено в греческой классике, у Платона и Аристотеля, и решалось то в смысле почти полного его отрицания для искусства (Платон) или, наоборот, как необходимая предпосылка искусства (Аристотель). Квинтилиан тоже доказывает необходимость подражания, равно как и говорит об его размерах, приличии, подлинности и сообразности.

Квинтилиан считает необходимым дать знание и навыки в понимании разных стилей красноречия (XII, 10). Сначала он сопоставляет красноречие с живописью и скульптурой и перечисляет главнейших представителей того и другого искусства. Затем он устанавливает три стиля судебного красноречия — аттический (краткий, чистый, сильный), азианский (напыщенный и пустой) и родосский (средний между ними, смешанный).

Это разделение носит у Квинтилиана вполне объективный характер, оно лишено того бушевания страстей, которым были полны в эпоху римского классицизма споры об аттицизме и азианстве. Разделение стилей на типы — констатация фактов, не вызывающих сомнения, и всякий может выбрать тот, что придется ему по душе и будет соответствовать обстоятельствам. Квинтилиан характеризует стили еще и иначе, сближаясь здесь с разделением Дионисия и Деметрия. Это точный стиль, употребляемый для изложения дела, сильный — для возбуждения чувств, увлекающий человека против воли, наподобие стремительного потока, и «цветущий», средний между первыми двумя. Границы их расплывчаты. Существует постепенный переход между этими тремя стилями.

Точный стиль имеет особенное приложение в повествовании и приведении доказательств. Судя по греческому термину, это — «простой» стиль Деметрия. «Цветущий», или средний, стиль наполнен метафорами и фигурами, пленяет остроумием, складностью и изяществом мыслей и выражений. «Он течет тихо, подобно прозрачным водам реки, у которой берега с обеих сторон осеняются зеленеющими лесами». «Сильный» же стиль увлекает слушателей против воли: «Он как стремительный поток, уносящий с собой самые камни, расторгающий мосты и всякие преграды, обращает умы туда, куда устремляется его сила». Квинтилиан приводит примеры из классического Цицерона, но признает, что уже Гомер дал совершенные образцы этих стилей. Так, Менелай говорит «простым» стилем с приятной краткостью. Он чужд многословия, его речь чиста и чужда всякого излишества. Приятна и слаще меда «цветущая» речь старика Нестора. Но у Одиссея — красноречие высокое, обильное, величественное; его слова — стремительный поток от растаявших снегов или снежная буря. Изложение Квинтилиана охватывает огромный материал (X, 1, 46—131), где можно найти характеристики самых разнообразных писателей, понимание которых может быть дополнено интересными стилистическими чертами. То, что Квинтилиан называет «сильным» стилем, по-видимому, соответствует тому, что он говорит об энергии, силе и крепости Гомера, Эхила, Софокла, Архилоха, Энния, Фукидида, Платона, Демосфена (X кн.).

Квинтилиан использует здесь самую разнообразную терминологию, желая как можно детальнее обрисовать тот или иной стиль. Подбор лексики указывает на опытного, зоркого, принципиального ратора. В итоге нужно сказать, что у Квинтилиана, может быть, больше, чем у кого-нибудь другого, выражена эллинистически-римская тенденция тонко ощущать художественную форму слова. Заговорит ли он о стилях живописи или архитектуры, упомянет ли об особенностях того или другого писателя, наконец, коснется ли той или другой художественной формы, мы всегда найдем у него, во-первых, рационально-обоснованное и расчлененное понимание форм искусства, а во-вторых, максимально четкое чувство живого эстетического содержания этих форм, которое выражено именно в «Ораторском наставлении». Это лучшее, что дала эллинистически-римская риторика как теория художественного слова.

XVII. ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. ПОЗДНЯЯ РИМСКАЯ ИМПЕРИЯ (II в. н. э.)

1. **Общая характеристика эпохи.** Во II в. н. э. Римская империя достигла наивысшего развития. Она занимала почти всю территорию известного в то время мира: под именем *imperium Romanum* мыслился весь мир (*orbis terrarum*).

Этот период характеризуется ростом городов, развитием путей сообщения и распространением римской культуры по всей территории империи, среди всех народов провинций. Но со II в. н.э. усиливаются и те социально-экономические противоречия, которые привели впоследствии античный мир к кризису и краху. Во II в. растет значение некоторых провинций, особенно малоазиатских и северо-африканских. Такие города этих провинций, как Дамаск, Тир, Карфаген, ведут оживленную торговлю. Но относительное экономическое благополучие, конечно, сказывалось лишь на имущих группах провинции, положение же рабов и свободных бедняков везде было тяжелым. Люди труда не видели перспективы в своей жизни, они были бесправны, влачили нищенское существование, не надеялись своими силами перестроить жизнь, поэтому «всеобщему бесправию и утрате надежды на возможность лучших порядков соответствовала всеобщая апатия и деморализация»¹.

Изверившиеся в силе разума, в возможности переделать мир и достичь счастья, угнетенные массы искали утешения в религии. Египетские, фригийские, сирийские боги вошли в римский пантеон.

Энгельс в работе «Бруно Бауэр и первоначальное христианство» писал: «Для того чтобы дать утешение, нужно было заменить не утраченную философию, а утраченную религию. Утешение должно было выступить именно в религиозной форме, как и все то, что должно было захватывать массы, — так это было в те времена и так продолжалось вплоть до XVII века.

Едва ли надо отмечать, что среди людей, страстно стремившихся к этому духовному утешению, к этому бегству от внешнего мира в мир внутренний, большинство должны были составлять *рабы*»². Философия первых веков нашей эры в Риме переживала кризис. «Философы были или просто зарабатывающими на жизнь школьными учителями, или же шутами на жалованье у богатых кутил»³. Большой частью они приспособлялись к требованиям времени, пропагандировали теорию об «идеальном просвещенном монархе», призывали к терпению и повиновению властям.

2. **Литература.** Со второй половины II в. н. э. в римской литературе чувствуется упадок. В творчестве писателей сильны архаистические и формалистические тенденции. Поэты стремятся воскресить старые жанры, в области лексики они обращаются к словарному богатству Катона, Энния, Плавта, любят блеснуть вычурностью формы, ритма стихов.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 311.

² Там же, с. 313.

³ Там же, с. 311.

Некоторые из писателей-архаистов, будучи не в состоянии дать творчески самостоятельные произведения, прибегают к собиранию различных выписок из греческих и римских писателей. Так, например, Авл Геллий (около 130—180 гг.) оставил нам такой труд под названием «Аттические ночи». Начал он работать над ним в Аттике, в Афинах, отсюда и название «Аттические ночи». В этом произведении, состоящем из 20 книг, до нас не дошла лишь восьмая книга. Авл Геллий собрал массу цитат или сокращенно переданных отрывков из книг разных греческих и римских писателей. Его больше всего интересуют филологические и историко-литературные вопросы, поэтому он занимается критикой текста писателей, сопоставлением греческой и римской лексики, выписывает редкие грамматические обороты. Всего в «Аттических ночах» Авла Геллия собраны цитаты, отрывки приблизительно из 250 авторов, но он явно отдает предпочтение древним авторам — Гомеру, Гесиоду, Плавту, Лукрецию. Собранные Авлом Геллием цитаты и отрывки представляют для нас большую ценность. Эти фрагменты дают нам представление о многих произведениях античной литературы, от которых ничего не дошло, или пополняют наши сведения о тех писателях, произведения которых в той или иной мере сохранились до нашего времени.

3. Апулей. а) Биография. На фоне общего упадка римской литературы первых веков н. э. надо отметить все же наиболее интересного писателя II в. Апулея. Апулей по происхождению не римлянин — он выходец из Северной Африки, родился около 124 г. в городе Мадавре, в римской военной колонии, на границе Нумидии и Гетулии, риторическое образование начал в Мадавре, продолжил в Карфагене и закончил в Афинах. Одинаково хорошо владел и латинским и греческим языком. Апулей был своего рода энциклопедистом: он изучал философию и риторiku, историю и естествознание, был поэтом, адвокатом. Он являлся сторонником идеалистической философии Платона и изложил свое понимание этой философской системы в трактате «О Платоне и его учении». Апулей был типичным сыном своего века, когда, по выражению Энгельса, «абсолютно некритическая смесь грубейших суеверий самых различных народов безоговорочно принималась на веру и дополнялась благочестивым обманом и прямым шарлатанством; время, когда первостепенную роль играли чудеса, экстазы, видения, заклинания духов, прорицания будущего, алхимия, каббала и прочая мистическая колдовская чепуха»¹.

Апулей верит в римских и восточных богов, он верит в демонов, посредников между богами и людьми, и этому вопросу посвящает свой трактат «О боге Сократа». Недаром Апулей заканчивает свою карьеру в качестве жреца в Карфагене, где ему была даже поставлена статуя. Умер он около 180 г. В течение своей жизни Апулей много путешествовал и во время путешествий получил массу впечатлений о жизни разных социальных слоев современного ему общества.

И в Карфагене, и в Риме, и в разных городах во время своих

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 475.

путешествий Апулей часто выступал с речами, с риторическими декламациями. Стиль его речей изысканно-риторичен. Апулей любит блеснуть необычайными словосочетаниями, антитезами, редкостными словами, иногда взятыми или из словаря старых поэтов, или, наоборот, из народной лексики, он любит ритмичные концовки предложений. До нас дошел сборник отрывков из ораторских выступлений Апулея. Этот сборник называется «Флориды» («Цветник»). В нем есть речи и о чудесах Индии, и о воскрешении мертвых, и о философе Пифагоре и т. д.

Образцом ораторского искусства Апулея является и его «Апология» — защитительная речь, произнесенная в связи с обвинением поэта в магии. Дело в том, что Апулей во время одного из путешествий встречается со своим товарищем по школе Понцианом, знакомится с его матерью, вдовой Пудентиллой, и скоро женится на ней. После смерти Понциана родственники Пудентиллы привлекают Апулея к суду, обвиняя его в том, что он при помощи магии приколдовал богатую вдову. Апулею пришлось в свое оправдание выступить в суде. Эта-то речь, изданная в расширенном виде, именуемая «Апология», и дошла до нас. Она была произнесена Апулеем в свое оправдание. Хотя в ней немало риторических украшений, но вместе с тем много живости, чувства, много метких характеристик, много реалистически верных зарисовок нравов своего времени. Особенно ярко очертил Апулей развратные нравы семьи Руфина, одного из родственников своей жены Пудентиллы, у которого «весь дом — это дом сводника».

б) «М е т а м о р ф о з ы», или «З о л о т о й о с е л». Но славу писателя Апулей завоевал себе романом «Метаморфозы» («Превращения»). Впоследствии этот роман в связи с высокой оценкой его читателями получил и другое название — «Золотой осел».

В начале романа Апулей говорит: «К рассказу приступаю, чтобы сплести на милетский манер разные басни». Этим он указывает на близость своего произведения к греческим рассказам Аристида Милетского, переведенным на латинский язык в I в. до н. э. Корнелием Сизенной.

Сюжет романа «Золотой осел» схож с сюжетом произведения греческого сатирика Лукиана, современника Апулея. У Лукиана это произведение небольшого объема, называется оно «Лукий, или Осел».

Константинопольский патриарх Фотий (IX в.) в своих заметках на прочитанные им книги пишет, что произведение Лукиана представляет собой сокращенный пересказ первых двух книг «Метаморфоз» некоего Лукия Патрского, причем Фотий добавляет, что «Лукиан сочинял это произведение, как и остальные, насмехаясь и издеваясь над эллинским суеверием, а Лукий серьезно и с верой писал и соединял между собою рассказы о превращениях одних людей в других, животных в людей и наоборот» (129-я кн. «Библиотеки» Фотия).

Но и у Лукиана, и у Лукия Патрского, и у Апулея в основе их произведений лежит народное верование в чудесные превращения одних существ в другие.

Апулей хотя и использовал готовый сюжет, но создал свое оригинальное произведение, роман на первый взгляд эротико-авантюрный,

но по существу, по своей идейной концепции — мистико-нравоучительный.

Главный герой романа, от лица которого и ведется рассказ, — юноша Люций, любящий жизнь, ищущий в ней чудесных приключений. В связи с торговыми делами ему пришлось попасть в Фессалию, в город Гипату. Он останавливается у старика Милона, жена которого оказалась волшебницей, способной превращаться в другое существо. Люций хочет на себе испытать эту тайну превращения. Служанка Фотида обещает юноше помочь в этом деле и дать мазь, которой стоит натереться, чтобы превратиться в птицу; но девушка перепутала баночки и дала ему такую мазь, после натирания которой он превратился в осла.

В ослином облике пришлось ему пережить много страданий: его в первую же ночь угнали разбойники, нагружив награбленным у Милона добром, от разбойников он попадает в деревню, потом его покупают жрецы сирийской богини Кибелы, затем он переходит в руки мельника, потом бедняка-огородника, у которого его силой забирает себе солдат, который скоро продал его двум братьям-рабам. Люций, хотя и в ослином виде, но сохранил человеческий разум. Он все замечает, все наблюдает. Человеческими повадками осел удивил своих хозяев и их рабовладельца, который и приобретает себе этого удивительного осла.

Через некоторое время осла отправляют в Коринф, где он должен в театре перед зрителями продемонстрировать свои человеческие инстинкты. Люций убегает из театра на берег моря. Там во сне он видит египетскую богиню Изиду, которая велит ему утром во время религиозной процессии съесть венок роз из рук жреца. Люций выполняет приказание богини Изиды и становится снова человеком, но уже человеком другим — он ведет воздержанную жизнь, его посвящают в таинства богини Изиды и бога Озириса. Люций в то же время преуспевал и в служебной карьере: он удачно выступал в суде и упрочил свое материальное положение.

Конец романа носит явно автобиографический характер: сам Апулей прошел в Карфагене путь жреца и блестящего судебного ратора.

Автор как бы внушает читателям, что если человек ведет скотскую жизнь, то он по существу своему является скотом, и судьба накажет его за это, как наказала героя романа. Люций и до превращения в осла был, по мнению автора, скотом, хотя и в облике человека: он развратничал, был полон праздного любопытства. Превратившись в осла, Люций ведет себя как и раньше; теперь он, по мнению автора, скот и по своей духовной сущности, и скот по внешности.

И только лишь после того, как Люций внутренне очищается, он становится по воле богини Изиды человеком, человеком не только по внешнему виду, но и по своей сущности. Теперь его уже не преследует судьба, как раньше, теперь он может спокойно и счастливо жить. Такова религиозно-нравоучительная идея романа.

Нравоучительными тенденциями проникнуты и многие вставленные новеллы романа. Апулей изображает, как всем городом осуждена мачеха, влюбившаяся в своего пасынка и пытающаяся отравить его, когда он отверг ее любовь (X, 2, 12). В X же книге романа изображается женщина-преступница, которая из ревности убивает мужа и свою «со-

перницу», не зная, что та является сестрой ее мужа, только не признанной деспотом-отцом. Эта преступная женщина, чтобы смыть следы преступления, убивает и врача, который давал ей яд для отравления супруга. Наконец, она убивает и свою дочку, чтобы быть единственной наследницей после смерти мужа. Все преступления этой женщины в конце концов раскрываются, и она приговаривается быть брошенной на съедение диким зверям.

В романе есть большая вставная новелла, в которой изображается типичная для греческих романов ситуация: прекрасная девушка Харита любит прекрасного юношу Тлеполема и становится его женой, но к молодой женщине пылает страстью юноша Фразилл, который во время охоты убивает Тлеполема. Фразилл пытается склонить Хариту на брак с ним. Молодая женщина делает вид, что согласна, заманивает ненавистного ей юношу к себе в спальню, убивает его, но и сама кончает жизнь самоубийством.

Кроме вставных новелл, в роман вплетена большая чудесная сказка об Амуре и Психее. В ней изображен Амур, влюбившийся в смертную девушку, необычайную красавицу — царевну Психею. По приказанию бога Аполлона девушку отводят на вершину горы и оставляют одну. Зефир своим мягким веянием унес ее с обрыва в чудесную долину, во дворец Амура, который и стал ее мужем, но никогда не являлся к ней днем, а только ночью. Он взял слово с Психеи, что она не станет стремиться узнать, кто он такой.

Но Психея нарушила свое слово и за это была наказана. Ей пришлось пережить много горя, мучений, прежде чем она выстрадала себе прощение и стала бессмертной богиней, признанной всеми богами супругой Амура.

В сказке чувствуется критическое отношение к богам Олимпа. Зевс изображен добродушным стариком, ярким поклонником женской красоты. Он обещает Амуру устроить его брак с Психеей и добавляет: «Кроме того, в ответ на настоящее благодеяние должен ты, если на земле в настоящее время находится какая-нибудь девица выдающейся красоты, устроить мне ее в виде благодарности» (VI, 22, К у з м и н).

Венера в этой сказке тоже представлена не той богиней, полной красоты и гармонии, как ее изображали в период высокой классики, а злой, завистливой стареющей богиней, которая готова сжечь со света неугодную ей сноху Психею. Церера и Меркурий представлены в сказке робкими небожителями, которые боятся гнева Венеры и исполняют все ее приказания.

Но сказка тем и хороша, что в ней боги — как люди, что весь Олимп низведен на землю; хороша она и тем, что утверждает любовь, способную на страдания, на подвиги ради любимого существа.

Сказка об Амуре и Психее вдохновила французского писателя Лафонтена создать повесть «Любовь Психеи и Купидона» (1669), в которой он наделил героев греческой сказки чертами французов своего времени, где осудил нравы аристократии и противопоставил им жизнь простых людей на лоне природы.

Наш писатель XVIII в. Богданович на основе сюжета сказки Апулея создает шутовскую поэму «Душенька». Он придает своему произведе-

нию тон русской сказки: Душенька — царевна, она в сарафане и платке, водит хороводы, играет с девушками в жмурки, спускается в подземный мир за живой и мертвой водой, встречается там со Змеем-Горынычем и т. д. Эта поэма, по мнению Белинского, была в свое время шагом вперед и для литературы, и для литературного образования того времени.

Образы Амура и Психеи запечатлены в творчестве таких великих мастеров изобразительного искусства, как Рафаэль, Канова и Торвальдсен. Прекрасные иллюстрации к сказке об Амуре и Психее даны Ф. П. Толстым.

Апулей ставил своей задачей «поучать развлекая», и как писатель-моралист он не собирался дать реалистическое произведение, но все же здесь отразились некоторые стороны современной ему жизни римской сельской бедноты, ее нищета и бесправие. Так, осел попадает в руки огородника, и Апулей с сочувствием изображает его тяжкую жизнь. Бедняк спит в шалаше, «стол у него один и тот же, но очень скудный: старый и невкусный латук, что оставлен был на семена и перерос вроде хвороста, с горьким и пахнущим землею соком» (IX, 32). Бесправное положение бедноты очень правдиво показано в сцене встречи огородника с римским легионером. Солдат хотел силой отнять у огородника осла, но бедняк не сдастся, он вступает в драку с воином, валит его на землю и уезжает на осле в город. Но солдат при помощи своих товарищей разыскал огородника, посадил его в тюрьму, а осла взял.

Апулей показал в романе и бесправное положение мелких землевладельцев. Он изображает владельца небольшой усадьбы, рядом с землей которого расположены латифундии богатого рабовладельца. Этот богат «к скромному своему соседу относился крайне враждебно и разорял его: мелкий скот избивал, стада угонял, тревил хлеб еще не созревший. Когда же он лишил его всех достатков, решил и самое землю отобрать, затеяв какую-то пустую тяжбу о межевании» (IX, 35). За бедного хуторянина вступились трое юношей, сыновья другого его соседа — землевладельца, но богач-самодур спустил на них свору сторожевых псов. По его приказанию и рабы набросились на юношей. Благородные защитники правды и справедливости погибли в неравной борьбе.

Не прошел Апулей и мимо ужасного положения рабов. Так, он показывает рабов, работающих на мельнице. «Великие боги, что за жалкий люд окружал меня! Кожа у всех была испещрена синими

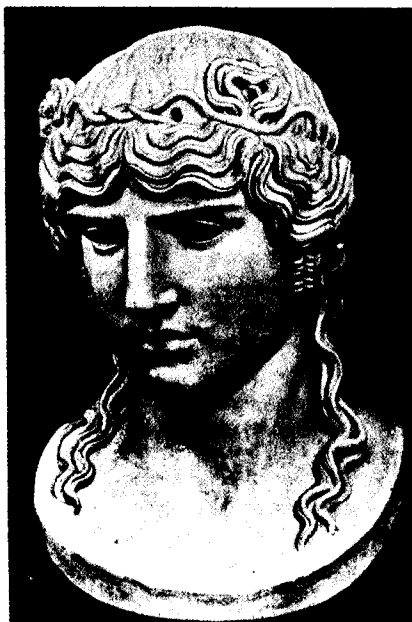


Рис. 33. Голова Антиноя. Мрамор, 1-я пол. II в. н. э.

подтеками, исполосованные спины были скорее оттенены, чем прикрыты драными чепраками, у некоторых одежонка до паха не доходила, рубашки у всех дырявые, везде сквозит тело, лбы клейменные, полголовы сбрито, на ногах кольца, лица землистые, веки выедены дымом и горячим паром, все подслеповаты, к тому же на всех мучная пыль, как грязный пепел» (IX, 12).

Апулей, писатель-моралист, с особым уважением относится к мистическому культу египетских богов Изиды и Озириса, но он же с сарказмом смеется над жрецами сирийской богини Кибелы. Апулей показывает, как они обманывают народ, вытягивая с верующих деньги за «прорицания», как развратничают, воруют (VIII, 29; IX, 8—10).

С осуждением относится Апулей к складывающейся в его время новой религии — христианству. Такое отношение было характерным для верхушки римского общества, для богачей, для их прислужников, жрецов. Для первых раннее христианство с его проповедью равенства людей перед богом, с его презрением к благам жизни казалось опасным для империи, а для вторых — христианство было одним из культов, конкурирующих с официальной религией. Поэтому христианам приписывались всякие пороки, особенно разврат и пьянство.

Апулей в своем романе дал нам живое описание римской пантомимы — балета. Из этого описания можно сделать вывод, что в римском театре на высоком уровне была техника сценического оформления. Прекрасные декорации, роскошные костюмы, фонтаны на сцене, музыка — все это аксессуары римской сцены. Но идейное содержание театральных зрелищ в Риме первых веков н. э. было невысоким. Театр не раскрывал перед зрителем больших социальных проблем, в его представлениях было много эротики, он лишь развлекал, а не воспитывал. Апулей показывает в своем романе пантомиму-балет «Суд Париса» с танцами трех прекраснейших богинь и их очаровательных нимф и амуров с красавцем Парисом, который, не раздумывая, сразу же отдает яблоко Венере, которая обещала ему самую красивую женщину.

В связи с этим Апулей шутливо восклицает: «Чего вы дивитесь, безмозглые головы, вы, судейские крючкотворы, вы, чиновные коршуны, что теперь все судьи произносят за деньги продажные решения, когда в начале мира в деле, возникшем между людьми и богами, замешан был подкуп, и посредник, выбранный по советам великого Юпитера, человек деревенский, пастух, прельстившись на наслаждение, произнес пристрастное решение, обрекая вместе с тем весь свой род на гибель?» (IX, 33).

Роман Апулея поражает нас прихотливостью своего стиля. Ведь у него и реалистическое изображение жизни, и безудержный полет фантазии, насмешка над традиционными богами и мистицизм восточных культов, строгая благочестивая мораль и легкий смех человека, любящего удовольствия жизни. Это отражено и в языке произведения: с одной стороны, в нем фразеология народной латыни, а с другой — изысканная цветистая речь блестящего ротора.

Апулей мастерски употребляет риторические приемы. Он старается поразить читателя изысканностью оборотов. Так, он очень любит симметрично построенные короткие предложения или словосочетания

(по-гречески *isocola*). Чаще всего он сочетает три предложения, а иногда и больше. Например, в книге I говорится о ведьме: она «может небо спустить, землю подвесить, ручьи затвердить, горы расплавить, покойников вывести, богов низвести, звезды загасить, ад крошечный осветить!» (Восемь однотипных словосочетаний соединено вместе!)

Часто Апулей рифмует концы предложений или словосочетаний. В переводе на русский язык эти рифмованные концовки большей частью не передаются, но кое-где они сохранены, например во фразе: у Венеры «тело белое словно с неба спускается, покрывало лазурное словно в море возвращается» (X, 31). Или еще: «ложе, индийской черепахой блистающее, мягкими пуховиками приглашающее, шелковыми одеялами расцветашее» (X, 34).

Апулей поражает читателя обилием неологизмов, поражает искусно построенными антитезами. Но, с другой стороны, он любит аллитерации, уменьшительные существительные и прилагательные, избегает употребления сложносочиненных или простых предложений, а эти элементы стиля характерны для народной поэзии. Апулей ближе к народной разговорной речи в тех сценах, где изображается быт, где действуют герои из низов — ремесленники, крестьяне. В патетических же местах романа, где Апулей выступает как писатель-моралист, особенно в книге XI, сильна риторика.

Представление Апулея о жизни человека, идущего по дороге порока и страстей, как об игрушке в руках судьбы, отразилось и на композиции романа: жизнь бросает героя из стороны в сторону, в скитаниях он встречает подобных ему людей, обуреваемых страстями. Отсюда необычайно крутые сюжетные повороты, отсюда и масса вставных новелл, из которых многие органически не связаны с развитием событий.

Несмотря на некоторый налет мистицизма (особенно в XI книге), роман Апулея представляет несомненный интерес для современного читателя, так как он красочно изображает жизнь Рима первых веков н. э.



ОБЩЕЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ К ИСТОРИИ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Итоги.** Подводя итог всей истории античной литературы, можно сказать следующее.

а) **Объективность.** Первое, что бросается в глаза при чтении памятников античной литературы, — это огромная склонность античных писателей изображать главным образом внешний, предметный мир, по сравнению с чем мир субъективных переживаний и мир психический, несомненно, отступают на второй план и многих писателей совсем не интересуют. Этим античная литература резко отличается как от средневековой литературы, в основе которой лежит духовное, спиритуалистическое понимание мира, так и от литературы XVIII и XIX вв., преимущественно посвященной анализу психических переживаний человека.

б) **Космологизм.** Античная литература исходит из объективной космологии, в отношении которой и человеческое общество и отдельный индивидуум являются только более или менее случайными и пассивными придатками.

в) **Общинно-родовая и рабовладельческая формация.** Античный мир вырастает на двух первых общественно-исторических формациях, в которых человеческая личность слишком ограничена абсолютизмом либо родовой общины, либо рабовладельческого коллектива. Даже самые передовые писатели защищали в античном мире демократию именно рабовладельческую, а следовательно, опять же эксплуатацию одного человека другим, поэтому и они имели весьма ограниченное представление об активности человеческого индивидуума и человеческого общества.

г) **Пластический мир.** В то же время эта духовная ограниченность античной литературы имела свое огромное преимущество. Отвлекаясь от углубления в субъективную психологию, античная литература обращала пристальное внимание на материальный и телесный мир и рисовала его в максимально красивом и благоустроенном виде.

Античный художник всегда как бы ваяет свой художественный образ, и это — начиная от Гомера и кончая последними писателями

античного мира. Пластика эта наивна, но ясность, гармоничность и строгость ее образов производит неотразимое впечатление, и эта пластичность осталась неповторимой в последующих веках.

д) Т р и п е р и о д а. Приведенная выше характеристика античной литературы относится главным образом к ее классическому периоду, кульминацию которого нужно находить в V в. до н.э. Доклассический и послеклассический периоды античной литературы уже не обладают этим стилем и этой идеологией в такой степени, как классический. Доклассический период характеризуется чертами дисгармонии и образами, свойственными первобытной мифологии. Послеклассический период, или эллинизм, является по преимуществу разложением классики. В нем нет классической простоты, строгости и нет ее принципиальной идейности. Здесь очень много сложностей и психологизма. Этот период склонен ко всякого рода формализму и эстетизму, бытовизму и натурализму.

Постепенно, в связи с растущим разложением рабовладельческого общества, подготавливаются последующие общественно-исторические формации.

2. Античная литература в веках. а) С р е д н и е в е к а. Античная литература никогда не умирала окончательно. Даже в средние века, т. е. в эпоху совершенно иной общественно-экономической формации (феодализм) и религии абсолютного духа (в противоположность земной античности), мы везде встречаем то там, то здесь античные реминисценции. Почти в самом начале средневековья Карл Великий (VIII в.) в своей столице Аахене основывает Академию, сзывая для нее ученых из разных стран, здесь культивируется античная литература и пишутся подражания древним поэтам. В X в. саксонская монахиня Гросвита пишет на латинском языке комедии, хотя и с христианской тематикой, но с использованием стиля Теренция. В XII в. основывается Парижский университет, где преподавалось отнюдь не только богословие, здесь изучались латинские авторы — Вергилий, Овидий, Гораций, Цицерон, Лукан, Стаций. В XI—XII вв. в Провансе, на юге Франции, где и вообще сохранялись в известной мере остатки древнеримской культуры, певцы любви и страсти, так называемые трубадуры, использовали любовную лирику Овидия. К тем же векам относится возникновение знаменитых рыцарских романов. Одним из первых был стихотворный роман об Александре Македонском, а затем последовали романы об Энее и о Троянской войне. В «Божественной комедии» Данте, кроме Вергилия, находим многочисленные образы античных поэтов (Гомер, Гораций, Овидий, Лукан), античной мифологии (все устройство подземного мира, кентавры, судьи Эак, Радамант и Минос, знаменитый Одиссей) и истории (Брут и Кассий как противники императорской власти оказываются в пасти у сатаны).

В течение всех средних веков латинский язык был официальным языком литературы, философии, историографии, законодательства, школы и церкви. В результате этого Европа нового времени познакомилась с античностью по преимуществу в ее римском обличье.

В эпоху Возрождения в связи с ростом буржуазно-капиталистической культуры, на почве которой вырастал небывалый индивидуализм,

античность используется в целях укрепления этого индивидуализма, в целях борьбы со средневековым аскетизмом и утверждения на земле сильной, красивой человеческой личности со всеми ее разносторонними стремлениями.

б) Эпоха Возрождения. Взоры общества обращаются в прошлое, к Риму и Греции, с их прекрасными очеловеченными богами и не менее прекрасными гармонично развитыми людьми — героями, философами, воинами, писателями, атлетами. Античность является для людей Ренессанса идеалом полной свободы тела и духа, знаменуя собой бурный рост индивидуализма молодой буржуазии с ее вполне светской культурой. Первые шаги Ренессанса полны буйной жадности все понять, все охватить, приобщиться к земной мудрости античного мира.

Огромную роль в познании античности и в широком распространении ее идей играют гуманисты эпохи Возрождения.

«Человечность» — *humanitas* — понятие чрезвычайно характерное для Ренессанса и неведомое средневековью. Оно воплотило в себе утверждение достоинства личности как чего-то целостного, не расколотого вечным средневековым спором духа и тела, как чего-то неделимого, т. е. индивидуума (лат. *individuum* — «неделимое») со всем богатством его безграничных возможностей. Гуманисты — ученые, большей частью духовные лица, даже монахи. Но это не должно никого смущать. К науке в те времена легче было приобщиться вблизи церковных стен. В тишине ученого уединения рождались мысли, которые совершат невиданные перевороты в мировоззрении человека Возрождения.

Аббат Петрарка, доктор богословия Иоганн Рейхлин, монах Эразм Роттердамский, юре и медик Франсуа Рабле, философ-диалектик кардинал Николай Кузанский, каноник Николай Коперник, монах Джордано Бруно менее всего памятны своей причастностью к духовному сословию. Эти «титаны Возрождения» оказали великое революционизирующее влияние на культуру новой Европы. Далеким грекам и римлянам заставляют ученых-гуманистов и писателей внимательнее отнестись к своей родной истории, литературе, к своему родному языку, заставляют их сначала подражать, а затем состязаться с античными авторами. Боккаччо (1313—1375) в своей пасторальной поэме «Фьезоланские нимфы» весьма интенсивно использует «Метаморфозы» Овидия. Знаменитый правитель Флоренции Козимо Медичи (XV в.) основал в своем городе Платоновскую академию, где Платон был предметом самого настоящего культа. Внук Козимо, Лоренцо Медичи (XVI в.), является автором известной карнавальной песни «Триумф Вакха и Ариадны». Во Франции сильные античные мотивы звучат в творчестве Ронсара (1524—1585) и других членов так называемой Плеяды, например у Дю Белле, который пишет трактат в защиту французского языка и призывает изучать Овидия, Горация, Катулла, Марциала, Гомера и Вергилия. Античными темами богато в Англии творчество Шекспира (поэмы «Венера и Адонис», трагедии «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Троил и Крессида», «Тимон Афинский»), а герои его трагедий то и дело пользуются умными и острыми античными образами и суждениями. Ученые-гуманисты создают в эпоху Возрождения самую старую из

гуманитарных (опять *humanitas* — человечность!) наук в Европе — классическую филологию, науку об античности.

На первых порах ученые-гуманисты были заняты розысками и собиранием забытого и утерянного греко-римского населения. Среди охотников за манускриптами нельзя не вспомнить Франческо Петрарку, которому мы обязаны речью Цицерона «За поэта Архия», а также письмами Цицерона к брату Квинту и друзьям, Аттику и Бруту. Начинают вспоминать и греков. В 1397 г. во Флоренцию прибывает из Константинополя грек Мануил Хрисолор, автор одной из первых греческих грамматик. Гуманисты привозят в Италию манускрипты Эсхила и Софокла. С греческого переводят на латинский язык Аристотеля и Платона, Геродота и Фукидида, Диодора и Страбона, Демосфена и Плутарха. Еще в 1363 г. был переведен на латинский язык Гомер. Энтузиасты-гуманисты, филологи разыскивают древние рукописи в старых монастырях, пробираются в Грецию через турецкие земли, иной раз с грамотами султана Магомета II, а чаще всего без оных, испытывают тысячи превратностей на суше и на море, готовы пожертвовать жизнью, спасая забытые папирусы.

Кардинал Виссарион, грек по происхождению, оставляет Венеции собрание в 800 манускриптов. Французский король Карл V в 1368 г. создает Луврскую библиотеку, Франциск I в 1529 г. — библиотеку в Фонтенбло, а библиотека папы Николая V насчитывает около 5 тысяч великолепных фолиантов. Уже спустя два года после изобретения книгопечатания Альдо Мануччи в 1497 г. издает полного Аристотеля в 52 томах. Во флорентийской Платоновской академии процветают гуманисты во главе с греком Гемистом Плетоном и итальянцами Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола. В Болонье на содержание университета и его профессоров тратят 20 тысяч дукатов в год, т. е. половину всего городского дохода.

Увлекаются не только античной литературой и искусством, но и политическими идеями древности. Знаменитый Кола ди Риенци дважды (1347, 1354 гг.) провозглашает в Риме республику, а себя трибуном и консулом. Петрарка, певец Лауры, увещевает германского императора Карла IV восстановить Римскую империю. Гуманисты-филологи вмешиваются в политику и пытаются воздействовать своим ученым авторитетом на королей. При Генрихе V в Англию приезжает Поджо Брач-



Рис. 34. Бюст Каракаллы. Мрамор. Нач. III в. н. э.

чолини, крупнейший ученый и автор игривых «Фацций». Чешский Габсбург Карл IV переписывается с Петраркой, приехавшим в Прагу. Эней Сильвий Пикколomini — гуманист, будущий папа Пий II, пишет трактат для воспитания венгерского короля Владислава.

Постепенно, с совершенствованием классической филологии, развиваются критика и комментирование античных текстов, изучение древних надписей и археология. Эразм Роттердамский издает сочинение «О правильном произношении латинского и греческого языков», в котором осуждает новогреческое произношение при чтении древних авторов, проводимое гуманистом Рейхлином. Филипп Меланхтон (XV—XVI вв.) в Германии пишет грамматику, которая с 1525 г. до середины XVIII в. перепечатывалась 84 раза. Жозеф Скалигер закладывает основы научной эпиграфики — учения о надписях. Собрание всех известных античных надписей — латинских и греческих насчитывает к XX в. более тридцати томов.

Особенного успеха достигает в XVI в. работа по систематизации языкового богатства античных авторов. Во Франции Дени Ламбин (XVI в.) создает комментарии к Плавту, Лукрецию, Цицерону и Горацию, которыми пользовались целые поколения. Роберт Стефан (XVI в.) основывает «Сокровищницу латинского языка», только в XVIII в. вытесненную другим, более новым изданием. Сын Роберта — Анри Стефан издает «Сокровищницу греческого языка», переработанную уже в XIX в. Гуманисты-филологи эпохи Возрождения даже и не подозревали, какую искру незатухающей любви к античности заронили они среди своих современников и потомков.

в) Западная Европа нового времени. Античность на протяжении нескольких веков становится выразительницей самых сокровенных идей каждого поколения. В эпоху французского абсолютизма Буало издает трактат «Поэтическое искусство» (1674 г.), имея перед собой образец Горация и противопоставляя разумность, меру, благородство, стройность формы античной литературы средневековой, «варварской» поэзии (любопытно, что даже великий Ронсар отнесен Буало к «варварам» Возрождения). Безграничность и мощь индивидуума Ренессанса теперь контролируются разумом, служа закону абсолютистской власти. Страсти героев Возрождения умеряются мыслью, окутанной в блестящие покровы декламации античных трагедий Корнелия и Расина. Но уже И. Винкельман возвращается (1764 г.) к идеям гуманизма. Для него «свобода... была одной из главных причин расцвета искусства в Греции, где никто не имел исключительного права на величие среди граждан и на бессмертие за счет других людей»¹. «Свобода» и «прекрасная человечность» античности неогуманистов (Винкельман, Шиллер) на целое столетие победили Европу, хотя и были очень своеобразно поняты деятелями французской буржуазной революции 1789—1794 гг., которые оценили ее политически, используя в борьбе с феодальной реакцией. Во Франции была провозглашена Республика, воздвигали храмы Верховному Существо и Высшему Разуму, санкюлоты носили фригийские колпаки, были модны костюмы и прически *à la grecque*, глава плебеев Бабеф

¹ Винкельман И. История искусств древности. М., 1933, с. 122.

переменил свое простое имя Франсуа на славное римское Гракх, учредив клуб «Пантеон». Однако как республиканский Рим уступил дорогу империи, так и консул Французской Республики Бонапарт короновал себя в Риме императором Наполеоном. Недаром Маркс писал, что «как герои, так и партии и народные массы старой французской революции осуществляли в римском костюме и с римскими фразами на устах задачу своего времени — освобождение от оков и установление современного *буржуазного общества*»¹, пытаясь удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии в борьбе с «готическими предрассудками».

Разумно-героический идеал античности у романтиков сочетался с беспредельным стремлением стихийного индивидуализма. Здесь и революционный порыв байроновского «Прометеея», и подвиг служения человечеству в «Освобожденном Прометее» Шелли (1819 г.), но здесь же мятущиеся, страдающие, яростные в своих чувствах герои Генриха Клейста («Пентесилея») и Фридриха Гельдерлина («Смерть Эмпедокла»). Тема синтеза любви и ненависти, жизни и смерти, жреца и жертвы, как бы выхваченная из тайников древности (античность ведь не только светлая, ясная и разумная классика, но и мрачная, кровавая архаика), звучит в стихах Клейста и Гельдерлина.

Великую роль античности в истории европейской культуры глубоко раскрыл Гёте во второй части «Фауста» (1831 г.). Вечный искатель, Фауст спускается в глубины античности к Матерям, символу первоосновы мира. Он вызывает из небытия Елену и вступает с ней в брак, осуществляя органическое, внутреннее объединение духовных поисков человека средневековья с античной земной красотой. Но гибнет Евфорион, дитя Елены и Фауста, символ революционного порыва, исчезает сама Елена.

Новая Европа, созревшая для хищнического корыстолюбия буржуазных отношений, безжалостна к теням прошлого, которые, по словам Маркса, «его колыбель охраняли»². Поэтому не удастся брак Елены и Фауста. Когда Фауст пытается преобразовать землю, осушить болота, рыть каналы и возводить дамбы, то и это его реальное дело приводит к жертвам. В огне пожара гибнут старики Филемон и Бавкида, трогательная супружеская пара, хорошо известная еще по «Метаморфозам» Овидия, — символ скромных тружеников. А Мефистофель с усмешкой говорит: «Дошел до меня слух, что дело идет уже о копании не каналов, а могилы».

И до сих пор новая литература, испытавшая потрясения двух мировых войн, переживает судьбу человека и общества, обращаясь к извечным сюжетам античности. Во Франции пишут: Жан Кокто — «Царь Эдип» (1925), «Антигона» (1922), «Орфей» (1928), «Вакх» (1951); А. Жид — «Эдип» (1930), «Тезей» (1946); Жан Жироду — «Троянской войны не будет» (1935), «Электра» (1937); А. Камю — «Калигула» (1943); Жан Ануй — «Эвридика» (1941), «Антигона» (1942), «Медея» (1946); Ж. П. Сартр — «Мухи» («Месть Ореста», 1943). В Германии:

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 8, с. 120.

² Там же.

Г. Гауптман создает «Ифигению в Дельфах» (1941), «Ифигению в Авлиде» (1943), «Смерть Агамемнона» (1944), «Электру» (1945); А. Мюллер — «Смерть Дидоны» (1937); Г. Кайзер — «Беллерофонта» (1944) и «Пигмалиона» (1944); Г. Гомберг — «Храброго господина С.» («Сократ», 1942); Г. И. Геккер — «Смерть Одиссея» (1947); Отто Брюс — «Зеркало Елены» (1949); И. Вестфаль — трилогию «Дионис» (1948); Е. Эшман — «Алкесту» (1950). В Австрии пишут: Ф. Браун — трагедию «Тантал» (1917); А. Лернет-Холения — «Алкеста» (1946); Р. Байр — «Эдип» (1952), «Сафо и Алкей» (1953), «Агамемнон должен умереть» (1955); Курт Клиндер — «Одиссей снова отправится в путь» (1952). В Дании появились «Фермопилы» (1958) Х. Браннера; в Швейцарии — «Ромул Великий» (1949), «Геракл и Авгиевы конюшни» (1954) Ф. Дюрренматта; в Италии — «Орфей и Прозерпина» (1928) С. Бенелли. В англо-американской литературе находим: Дж. Дринкуотер — «Ночь Троянской войны» (1917), Р. Тревельян — «Мелеагр» (1927), А. Тёрни — «Дочери Атрея» (1936), Р. Джефферс — «Медея» (1946), Ю. О'Нил — «Траур к лицу Электре» (1931), М. Андерсон — «Босоногий в Афинах» («Сократ», 1951), А. Мак-Лиш — «Троянский конь» (1952), Т. Уайлдер — «Алкестида» (1957).

Во всем этом потоке драматического мифотворчества Запада XX в. есть нечто символическое.

г) Античность в России. Античность не миновала и Россию, которая благодаря историческим условиям была издавна тесно связана с «государством ромеев», греческой Византией, бывшей восточной частью Римской империи. Если Западная Европа, унаследовавшая латинскую ученость римлян, только в XIV—XV вв. стала знакомиться с греческими подлинниками, то на Руси греческий язык и греческая мудрость никогда не были чужими. Здесь мы находим, например, перевод собрания поучений Иоанна Стобея (V в.) и Максима Исповедника (VII в.), «Пчелу» (XII в.) — с изречениями Сократа, Диогена, Пифагора, Демокрита, Аристотеля, Эпикура, Менандра, Плутарха. Особенно были популярны афоризмы, приписываемые комедиографу IV—III вв. до н. э. Менандру. Сборник моральных поучений под названием «Менандр» использовали новгородские еретики XV в., борясь с официальной церковью. В XV—XVI вв. греческая ученость, видимо, была уже широко распространена. Знаменитый Максим Грек, приехавший в 1516 г. в Москву по приглашению Василия III, даже советовал для распознавания образованных людей, приходящих из-за рубежа, предлагать им для перевода по два греческих стихотворения, написанных гекзаметром или элегическим стихом. Для образца Максим Грек дал свои переводы. Если чужеземец «не умеет совершенно перевести по моему переводу, не имите веры ему, хотя и тмами хвалится», а если перевести умеет и размер «греческий и элегийский» знает, «ничто же прочее сомнится о нем, предобро есть, примите его с любовью и честью». Хорошо знакомый с вольнодумством «латинян» итальянского Возрождения, Максим Грек обличал «эллинские мудрования», опасаясь, как бы на Руси не укрепились и «злонравные недуги» и «развращение догматов». Конечно, вполне подозрительны были такие «мудрейшие» личности, как, например, Федор Карпов (XV в.), политик и дипломат,

почитатель Гомера и Аристотеля, который цитирует Овидия в своем переводе, рисуя плачевное положение современной ему Руси. Отравлен книжным учением и князь Андрей Курбский (XVI в.), который, доказывая царю, что невольное бегство не есть измена, вместе с письмом к Ивану Грозному послал перевод двух отрывков из «Книги премудрого Цицерона, Римского наилучшего синклита».

Медленно, но упорно Россия приобщалась к греко-латинской учености. В Москве в 1649 г. была открыта Славяно-греко-латинская школа, преобразованная в 1668 г. в академию, из стен которой вышел М. В. Ломоносов.

Насколько глубоко было захвачено античностью русское общество XVIII в., в просвещении которого немалую роль сыграл Московский университет, свидетельствует огромное количество переводов древних авторов. Издавались энциклопедии, грамматики, словари, сборники по стихосложению, мифологии, собрания афоризмов и исторических анекдотов, латино-греческо-французские разговорники. Греко-латинская образованность была всем доступна, античность пронизала и литературу, и искусство, ею дышали, ею жили.

В. К. Третьяковский, родом из семьи провинциального священника (окончил Славяно-греко-латинскую академию), написал в это время трагедию «Дейдамия», а с его неуклюжей «Тилемахидой» Россия впервые получила верное выражение жанра — эпический гекзаметр. Антиох Кантемир, сын молдавского господаря (окончил ту же академию), перевел в 1736 г. 55 стихотворений из «Анакреонтического сборника» и издал 10 посланий из I книги Горация. Холмогорский же крестьянин М. В. Ломоносов не только, по словам Пушкина, «был первым нашим университетом», но, по мнению современников, соединил в одном лице «Пиндара, Цицерона, Вергилия» (Д е р ж а в и н). Семнадцатилетний И. А. Крылов написал трагедию «Филомела», типичное детище поэзии «Бури и натиска», обличая в духе свободолобивой античной героини «тиранов», «варваров», «злодеев» и «беззаконие». А. Н. Радищев написал скорбные стихи знаменитой сапфической строфой, той самой, которую так любил уже Симеон Полоцкий в XVII в. и которая еще расцветет в XX в. в поэзии символистов, у Вяч. Иванова и Вал. Брюсова.

А. Н. Радищев писал незадолго до смерти:

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежно веют, шумят листьями
Тополы белы.

Ты клялася верною быть вовеки,
Мне богиню ноши дала порукой;
Север хладный дунул один раз крепче, —
Клятвы исчезли.

Ах! почто быть клятвopеступной! Лучше
Будь всегда жестока, то легче будет
Сердцу. Ты, маня лишь взаимной страстью,
Ввергла в погибель.

Жизнь прерви, о рок! Рок суровый, лютый,
Иль вдохни ей верной быть в клятве данной.
Будь блаженна, если ты можешь только
Быть без любви.

А. Н. Радищев писал: «Блеск наружный может заржаветь, но истинная красота не поблекнет никогда. Омир, Вергилий... читаны будут, поколе не истребится род человеческий» («Путешествие из Петербурга в Москву»)¹.

Декабристы, воспитанные на героях-республиканцах древности, признавались: «В то время мы страстно любили древних: Плутарх, Т. Ливий, Цицерон, Тацит были у каждого из нас почти настольными книгами»². На вопрос следственной комиссии, откуда заимствованы его вольнодумные идеи, Н. И. Пестель ответил: «Я сравнивал величайшую славу Рима во дни республики с плачевным ее уделом под управлением императора».

Теперь понятно, почему Пушкин любил «печатать недвижных дум» на лицах царскосельских мраморных богов и «слезы вдохновения при виде их рождались на глазах!». Поэт был настолько пронизан духом античной мудрости и слова, что, когда филолог-классик Мальцев бился над каким-то местом из трудного Петрония, Пушкин прочел и тотчас же объяснил ему его недоумение, хотя вовсе не блистал исключительным знанием латинского языка.

Понятен энтузиазм Белинского, который писал: «О грехах (разумеется, древних) не могу думать без слез» (В. Станкевичу, 19 апреля 1839 г.). Атмосфера любви и уважения к грекам и римлянам дала возможность В. Г. Белинскому прийти к выводу о том, что «греческий и латинский языки должны быть краеугольным камнем всякого образования, фундаментом школ» (В. П. Боткину, 28 июня 1841 г.).

Начало XIX в. было ознаменовано потоком переводов античных авторов. И здесь нельзя не упомянуть Ивана Мартынова, которому русская публика обязана переводами (прозаическими, правда, тяжелыми, но чрезвычайно добросовестными) Гомера, Софокла, Пиндара, Эзопа, Геродота, Анакреонта, Каллимаха, Плутарха, Псевдо-Лонгина. Журналы: «Вестник Европы», «Сын отечества», «Современник», «Труды Общества любителей российской словесности», «Чтения в Беседе любителей русского слова», «Ученые записки Московского университета», «Ученые записки Харьковского университета», «Корифей», «Аврора», «Амфион», «Амалтея», «Галатей» — все эти издания были полны античности. Они были той почвой, на которой воспитывалось новое поколение. Когда Н. И. Гнедич издал в 1829 г. перевод «Илиады», вокруг него разгорелась целая дискуссия, в которой приняли участие «Московский вестник», «Московский телеграф», «Литературная газета», «Сын отечества», «Московский наблюдатель», «Отечественные записки», «Северная пчела», как будто бы важнее и значительнее не было события в русском обществе. А когда В. А. Жуковский издал в 1849 г. «Одиссею», Гоголь увидел в ней средство для воспитания русского народа. Вполне естественно, что студент Московского университета кн. А. Мещерский получил золотую медаль в 1825 г. за сочинение «Рассуждение о духе, характере и силах древних стихотворцев, ораторов и историков», где говорил о «всенародности» поэзии греков,

¹ Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М., 1938, т. 1, с. 353.

² Якушкин И. Д. Записки. 2-е изд. М., 1905, с. 19.

об ее «национальном характере» и «демократическом духе». Проф. С. Ивашковский на торжественном акте Московского университета 27 июня 1827 г. выставил тезис о сущности классической античности, когда «классы невольников освобождали этих свободных греков для общественной деятельности». Естественно также, что Н. Г. Чернышевский в середине XIX в. еще слушает лекции профессоров на латинском языке, разговаривает с профессорами по-латыни и пишет по-латыни так хорошо, что может состязаться с Цицероном. Во всяком случае на латинских сочинениях Чернышевского проф. Ф. К. Фрейтаг всегда писал: «Очень хороший латинский язык», а на трактате Цицерона, выданном студентом Чернышевским за перевод русской проповеди XIII в., поставил «не более как порядочно»¹.

В русской литературе нашли свое воплощение все стороны античности. Здесь классическая драма (Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Озеров) и классический эпос (Херасков), идиллическая пастораль и легкая анакреонтика (Ломоносов, Державин, Капнист), республиканские и тираноборческие идеи (Радищев, декабристы, Пушкин). Пушкинская школа и прежде всего сам Пушкин — это расцвет красивой и благородной античности в первой половине XIX в. В середине века высокую оценку античной литературы находим у революционных демократов (Белинский, Герцен). Античной тематикой наполнено творчество Аполлона Майкова, особенно его драмы. Большую дань отдал античности и русские символисты (Вячеслав Иванов, Иннокентий Анненский, Валерий Брюсов). И в советское время античная тематика и античные образы продолжают жить, наполняясь новым, уже революционным содержанием (например, поэма «Овидий» Веры Инбер).

Две темы пронизывают восприятие античности в России, важные для ее общественных идеалов, — трагедийная героика и тираноборчество. В каждой трагедии, даже у символистов, бунт свободной личности против насилия, любимый тираноборец — Прометей. Начиная с XVIII в. и кончая XX в. одна за другой идут «Дейдамия» (1750) Тредиаковского, «Демофонт» (1751) Ломоносова, «Альцеста» (1759), «Цефал и Прокрис» (1755) Сумарокова, «Дидона» (1769) Княжнина, «Филомела» (1786) Крылова, «Эдип в Афинах» (1804) и «Поликсена» (1809) Озерова, «Антигона» (1815) Капниста, «Андромаха» (1827) Катенина, «Аргивяне» (напечатана не полностью в 1824 г., целиком — в 1939 г.) Кюхельбекера, «Федра» (1844) Д. И. Коптева, «Три смерти» (1852), «Смерть Люция» (1863), «Два мира» (1881) А. Майкова, «Сервилия» (1854) Л. А. Мея, «Пир у поэта Катулла» (1853) Г. П. Данилевского, «Сафо» (1854) Н. Сушкова, «Кремуций Корд» (1862), «Эллины Тавриды» (1884) Н. Костомарова, «Ожерелье Афродиты» (1896), «Смерть Агриппины» (1886), «Мессалина» (1885) В. Буренина, «Медea» (1892) А. Суворина и В. Буренина, «Смерть Мессалины» (1896) Д. Аверкиева, «Дионисий младший, тиран Сиракузский» (1894) М. Коваленского, «Смерть Кая Гракха» (Полное собрание сочинений, т. II, 1907) Н. Минского, «Кассандра» (1902—1907), «Руфин и Присцилла» (1909) Леси Украинки, «Сафо» (1916) М. Гартевельда, «Меланиппа-философ»

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1951, т. XII, с. 138.

(1901), «Царь Иксион» (1902), «Лаодамия» (1906), «Фамира Кифаред» (1913) И. Анненского, «Тантал» (1904) Вяч. Иванова, «Дар мудрых пчел» (1913) Ф. Сологуба, «Протесилай умерший» (1914) В. Брюсова, «Прометей» (1919) Вяч. Иванова.

Подвиг Прометея воспели многие писатели, и среди них Кюхельбекер, Баратынский, Огарев, Бенедиктов, Н. Щербина, Т. Шевченко, Я. Полонский, Фофанов, Н. Минский, Леся Украинка, В. Иванов, В. Брюсов и другие. У А. Малышко — советского поэта — Прометей стал символом стойкости советского народа в борьбе с фашизмом. В романах Г. Серебряковой Прометеем нового времени является Маркс.

В 1911 г. один из крупнейших русских композиторов А. Н. Скрябин написал симфоническое произведение под названием «Прометей. Поэма огня». Это произведение ввиду грандиозности и небывалой смелости музыкальной формы принадлежит к числу тех великих творений композитора, которые А. В. Луначарский назвал пророчеством мировой социалистической революции.

Таким образом, античная литература вплоть до настоящего времени является источником и вдохновителем больших литературных школ и направлений, всякого рода философских, эстетических и политических учений и даже революционной практики передового общества новой и новейшей Европы.

3. Классики марксизма-ленинизма и русские революционные демократы об античности. Классики марксизма-ленинизма и русские революционеры-демократы в их более общих суждениях писали об античном сознании.

Энгельс писал: «У греков — именно потому, что они еще не дошли до расчленения, до анализа природы, — природа еще рассматривается в общем, как одно целое. Всеобщая связь явлений природы не доказывается в подробностях: она является для греков результатом непосредственного созерцания. В этом недостаток греческой философии, из-за которого она должна была впоследствии уступить место другим воззрениям. Но в этом же заключается и ее превосходство над всеми ее позднейшими метафизическими противниками. Если метафизика права по отношению к грекам в подробностях, то в целом греки правы по отношению к метафизике. Это одна из причин, заставляющих нас все снова и снова возвращаться в философии, как и во многих других областях, к достижениям того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечили ему в истории развития человечества место, на какое не может претендовать ни один другой народ»¹.

Герцен писал: «Греко-римский мир был, по превосходству, реалистичский; он любил и уважал природу, он жил с нею заодно, он считал высшим благом существовать; космос был для него истина, за пределами которой он ничего не видал... Космогония греков начинается хаосом и развивается в олимпийскую федерацию богов, под диктатурой Зевса: не дойдя до единства, они, республиканцы, охотно остановились на этом республиканском управлении вселенной. Антропоморфизм

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 369.

поставил богов очень близко к людям. Грек, одаренный высоким эстетическим чувством, прекрасно постигнул выразительность внешнего, тайну формы; божественное для него существовало облеченным в человеческую красоту: в ней обоготворялась ему природа, и далее этой красоты он не шел... Личность индивидуума терялась в гражданине, а гражданин был орган, атом другой, священной, обоготворяемой личности — личности города. Трепетали не за свое «я», а за «я» Афин, Спарты, Рима: таково было широкое, вольное воззрение греко-римского мира... они поглотили всеобщим личностью, городом — гражданином, гражданином — человека, но личность имела свои неотъемлемые права, и, по закону возмездия, кончилось тем, что индивидуальная, случайная личность императоров римских поглотила город городов. Апотеоза Неронов, Клавдиев и деспотизм их был ироническим отрицанием одного из главнейших начал эллинского мира в нем самом. Тогда наступило время смерти для него и время рождения иного мира. Но плод жизни эллино-римской не мог и не должен был погибнуть для человечества»¹.

¹ Герцен А. И. Собр. соч. М., 1954, т. III, с. 30—31.



БИБЛИОГРАФИЯ¹

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х т./Сост. М. Лифшиц. М., 1983, т. I—II.

Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21.

Маркс К., Энгельс Ф. Об античном мире/Под ред. С. И. Ковалева. М., 1932.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. 6-е изд. М., 1979.

Ленин В. И. О культуре и искусстве. М., 1956.

Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — Полн. собр. соч. М., 1954, т. V.

Герцен А. И. Письма об изучении природы. Письмо III. Греческая философия. — Собр. соч. В 30-ти т. М., 1954, т. III.

Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. — Поли. собр. соч. М., 1949, т. II.

Он же. О поэзии. Сочинение Аристотеля. — Там же.

Горький М. Советская литература. Доклад на первом Всесоюзном съезде советских писателей. — Собр. соч. В 30-ти т. М., 1949—1956, т. 27.

АНТИЧНАЯ МИФОЛОГИЯ

Штоль Г. В. Мифы классической древности/Пер. Б. И. Покровского и П. А. Медведева. 4-е изд. М., 1904, т. I—II.

Альтман М. С. Греческая мифология. Л., 1937.

Радциг С. И. Античная мифология. М.—Л., 1939.

Лосев А. Ф. Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии. — Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1953, т. 72.

Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции. 5-е изд. М., 1975.

Тренчени-Вальдапфель И. Мифология/Пер. Е. Н. Елеонской, ред. и предисл. В. И. Авдиева. М., 1959.

Аполлодор. Мифологическая библиотека/Изд. подготовил В. Г. Борухович. Л., 1972.

Парандовский Ян. Мифология/Пер. Н. Дубова. М., 1971.

Ботвинник М. Н., Коган М. А., Рабинович М. Б., Селецкий Б. П. Мифологический словарь. 2-е изд. Л., 1961; 3-е изд. Л., 1965; 4-е изд. М., 1985.

ОБЩИЕ РУКОВОДСТВА И СБОРНИКИ ТЕКСТОВ ПО АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Тронский И. М. История античной литературы. Л., 1957.

Тронский И. М. История античной литературы/ Отв. ред. Н. А. Чистякова и В. Н. Ярхо. 4-е изд., испр. и доп. М., 1983.

Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тахо-Годи А. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М. Античная литература/ Под ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1963; 2-е изд. М., 1973; 3-е изд. М., 1980.

Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. Л., 1963; 2-е изд. Л., 1971.

История всемирной литературы. М., 1983, т. I (с. 303—515: Литература европейской античности).

Крузе А. и М. История греческой литературы. Пер. с франц. В. С. Елисеевой/Под ред. и с пред. С. А. Жебелева. 2-е изд. Спб., 1916.

¹ Литература приводится только на русском языке.

- Радциг С. И. История древнегреческой литературы. 2-е изд. М., 1959; 3-е изд. М., 1969; 4-е изд. М., 1977.
- Борухович В. Очерки по истории древнегреческой литературы классического периода. Горький, 1957.
- История греческой литературы. М., 1946—1960, т. I—III.
- Модестов В. И. Лекции по истории римской литературы. Спб., 1888.
- Нагуевский Д. История римской литературы. Казань, 1911—1915, т. 1—II.
- Мартини Э. История римской литературы. Часть I. Литература республики/Пер. и дополн. К. А. Тюлелиева. Спб., 1912.
- На жотт Е. История латинской литературы/Пер. З. Шамониной. М., 1914.
- Покровский М. М. История римской литературы. М., 1942.
- Дератани Н. Ф., Нахов И. М., Полонская К. П., Чернявский Н. М. История римской литературы/Под ред. Н. Ф. Дератани. М., 1954.
- История римской литературы. М., 1959—1962, т. I—II.
- Тахо-Годи А. А. Методические указания к курсу «Античная литература». М., 1957.
- Федоров Н. А. Методические указания по курсу «История античной литературы» для студентов-заочников I курса филологического факультета. 8-е изд. М., 1977.
- Ярхо В. Н., Полонская К. П. Античная лирика. М., 1967.
- Ярхо В. Н., Полонская К. П. Античная комедия. Пособие по спецкурсу. М., 1979.
- Чистякова Н. А. Античная эпиграмма. Пособие по спецкурсу. М., 1979.
- Козаржевский А. Ч. Античное ораторское искусство. Пособие по спецкурсу. М., 1980.

- Греческая литература в избранных переводах/Сост. В. О. Нилендер. М., 1939.
- Римская литература в избранных переводах/Сост. С. П. Кондратьев. М., 1939.
- Хрестоматия по античной литературе/Сост. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. М., 1958, т. I; Сост. Н. Ф. Дератани, С. П. Кондратьев, Н. А. Тимофеева. М., 1958, т. II; 7-е изд. 1966.
- Федоров Н. А., Мирошенкова В. И. Античная литература. Рим. Хрестоматия. М., 1981.
- Поэты-лирики древней Эллады и Рима/Пер. Я. Голосовкера. М., 1955; 2-е изд. М., 1963.

- Античная лирика. Пер. с древнегреч. и лат. Вступ. статья С. Шервинского/Сост. С. Апт, Ю. Шульц. М., 1968.
- Греческие эпиграммы/Пер., статья Л. В. Блауменау. М.—Л., 1935.
- Греческая эпиграмма/Пер. Под ред. Ф. А. Петровского. Сост. примеч. и указателя Ф. Петровский и Ю. Шульц. Вступ. статья Ф. Петровского. М., 1960.
- Античная драма/Пер. с древнегреч. и лат. Сост., вступ. статья, прим. С. Апта. М., 1970.
- Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V вв./Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.
- Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства II—V вв./Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.
- Памятники поздней античной научно-художественной литературы II—V вв./Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.

ГРЕЧЕСКИЙ ЭПОС

- Гомер. Илиада/Пер. Н. И. Гнедича. Academia. М.—Л., 1935.
- Гомер. Илиада/Пер. Н. И. Гнедича. М., 1960.
- «Илиада» Гомера, переведенная Гнедичем. — В кн.: Гнедич Н. И. Стихотворения. М., 1956.
- Гомер. Илиада/Пер. Н. М. Минского. М., 1935.
- Гомер. Илиада/Пер. В. В. Вересаева. М.—Л., 1949.
- Гомер. Одиссея/Пер. В. А. Жуковского. Academia. М.—Л., 1935.
- Гомер. Одиссея/Пер. В. А. Жуковского. М., 1959.

Гомер. Одиссея/Пер. В. В. Вересаева. М., 1953.

Гомер. Одиссея/Пер. П. А. Шуйского. Свердловск, 1948.

Гомер. Одиссея/Пер. В. Жуковского; Вступ. статья А. Тахо-Годи. М., 1981, 1982.

Гомер. Поэмы/Сокращ. изд., подгот. текста поэм, пересказ мифов троянского цикла, примеч. и словарь А. А. Тахо-Годи; Вступ. статья и науч. ред. А. И. Белецкого. М.—Л., 1953.

Гомер. Илиада. Одиссея (избранные песни). — В кн.: Европейский эпос античности и средних веков. Сост., пред. и комм. И. Нахова. М., 1984.

«Гомеровские гимны», «Теогония», «Работы и дни» Гесиода. Пер. В. В. Вересаева. — В кн.: Вересаев В. В. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., 1929, т. X. И. в сб.: Эллинские поэты. М., 1963.

Война мышей и лягушек/Пер. М. С. Альтмана. М., 1936. И в сб.: Эллинские поэты. М., 1963.

КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Соколов Ф. Ф. Гомеровский вопрос/Труды Ф. Ф. Соколова. Спб., 1910.

Джебб Р. Гомер. Введение к «Илиаде» и «Одиссее»/Пер. А. Ф. Семенова. Спб., 1892.

Сахарный Н. А. «Илиада». Разыскания в области смысла и стиля гомеровской поэмы. Архангельск, 1957.

Казанский Б. В. Нынешнее состояние гомеровского вопроса. Классическая филология. Л., 1959.

Толстой И. И. Аэды. М., 1959.

Лосев А. Ф. Гомер. М., 1960. (Обзор главной гомеровской литературы на с. 13—19, 43—46, 128—142, 219—233, 323—329).

Полонская К. П. Поэмы Гомера. М., 1961.

Ярхо В. Н. Вина и ответственность в гомеровском эпосе. — Вестник древней истории, 1962, № 2.

Ярхо В. Н. Проблема ответственности и внутренний мир гомеровского человека. — Вестник древней истории, 1963, № 2.

Тахо-Годи А. А. Структура поэтических тропов в «Илиаде» Гомера. — В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.

Тахо-Годи А. А. Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера. — В сб.: Античность и современность. М., 1972.

Шталь И. В. Синкретизм эпического мышления и принципы эпической характеристики предметов и явлений (на материале «Илиады» Гомера). — В сб.: Античность и современность. М., 1972.

Тронский И. М. К вопросу о «фольклорном стиле» гомеровского эпоса. — В кн.: Philologica. Исследования по языку и литературе. Л., 1973.

Грабарь-Пассек М. Е. Эпитеты и сравнения в «Илиаде» Гомера. — Иноземная филология. Львов, 1974, вып. 36.

Гордезиани Р. В. Проблема единства и формирования гомеровского эпоса. Тбилиси, 1974 (автореферат докторской диссертации).

Гордезиани Р. В. К вопросу о датировке гомеровских поэм. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

Садькова Н. Цветообозначения, связанные с названиями цветов у Гомера. — В сб.: Языковая практика и теория языка. МГУ им. Ломоносова. М., 1974, вып. 1.

Садькова Н. К. К вопросу об эпическом синкретизме (на примере гомеровского *glaukos*). — Вестник Московского университета. Филология, 1975, № 1.

Шталь И. В. Гомеровский эпос. М., 1975.

Сахарный Н. Гомеровский эпос. М., 1976.

Деревницкий А. Н. Гомерические гимны. Харьков, 1889.

Новосадский Н. И. Реализм Гесиода. — Известия АН СССР. Отделение гуманитарных наук, 1928, с. 147—156.

Лосев А. Ф. Гесиод и мифология. — Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1954, т. 83.

Тренчени-Вальдапфель И. Гомер и Гесиод/Пер. под ред. В. И. Авдиева. М., 1956.

Шопина Н. Р. Изображение любовного чувства в гомеровском эпосе. — Вестник древней истории, 1975, № 1.

Шталь И. В. «Одиссея» — героическая поэма странствий. М., 1978.

Тахо-Годи А. «Одиссея» и ее художественно-эстетический смысл. — В кн.: Гомер. Одиссея. М., 1981; 1982.

Шталь И. В. Художественный мир гомеровского эпоса. М., 1983.

Мальчукова Т. Г. «Одиссея» Гомера и проблема ее изучения. Петрозаводск, 1983.

ГРЕЧЕСКАЯ ЛИРИКА

Переводы

Вересаев В. В. Поли. собр. соч. М., 1929, т. X. Эллинские поэты.

Вересаев В. В. Сочинения. М., 1948, т. III.

Вересаев В. В. Эллинские поэты. М., 1963.

Лирика древней Эллады/Пер. Я. Голосовкера. М., 1935.

Поэты-лирики древней Эллады и Рима/Пер. Я. Голосовкера. М., 1955, 1963.

Пиндар. Оды/Пер. и вступ. статья М. Л. Гаспарова. — Вестник древней истории (приложение), 1973, № 2—4; 1974, № 1—3.

Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты/Изд. подготовил М. Л. Гаспаров. М., 1980.

Критическая литература

Семенов А. Ф. Очерк истории греческой лирики классического периода. Ростов-на-Дону, 1910.

Толстой И. И. Сафо и тематика ее песен. — В сб.: Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.

Ярхо В. Н., Полонская К. П. Античная лирика. М., 1967.

Ярхо В. Н., Алкман. Гиппооконтиды и мировая справедливость. — Вестник древней истории, 1970, № 3.

Гринбаум Н. С. Язык греческой хоровой лирики как исторический источник. — В сб.: Проблемы классической филологии. Кишинев, 1972. Тематический сб. № 1.

Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики. — Вопросы литературы, 1973, № 11.

Шанин Ю. В. Социально-этические принципы в эпиках Пиндара. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара. — В кн.: Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.

Чистякова Н. А. Греческая поэтесса Эринна. — В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.

Чистякова Н. А. Греческая эпиграмма VIII—III вв. до н. э. Л., 1983.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР И ДРАМА

Переводы

Греческая трагедия. Эсхил, Софокл, Эврипид/Пер., под ред. Ф. А. Петровского. М., 1950.

Греческая трагедия/Под ред. и с предисл. А. И. Белецкого. Подгот. текста, вступ. статьи к трагедиям и примеч. А. А. Тахо-Годи. М., 1956.

Критическая литература

Евреинов Н. Происхождение драмы. Фольклористический очерк. Пг., 1921.

Кагаров Е. Г. Новые труды по истории греческой драмы. — Гермес, 1917, № 15—16.

Зелинский Ф. Ф. Происхождение трагедии. — Новая студия, 1912, № 4 и 5.

- Зелинский Ф. Ф. Арион и трагедия. — Гермес, 1909, № 3.
- Зелинский Ф. Ф. Происхождение комедии. — В сб.: Из жизни идей. Пг., 1916, т. I.
- Дымшиц З. Эпифания Диониса в мифе и обряде. — Учен. зап. ЛГУ, 1939, вып. 2. Серия филолог. наук, № 33.
- Дальский А. Н. Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах во 2-м тысячелетии до н. э. М.—Л., 1937.
- Казанский Б. В. Аристотель о началах трагедии. — Вестник ЛГУ, 1947, № 7.
- Эмихен Г. Греческий и римский театр. М., 1894.
- Цыбульский С. О. Греческий театр. Объясн. текст к XII и XIII табл. Спб., 1904.
- Анненский И. Ф. Античная трагедия. — В кн.: Театр Еврипида. Спб., 1906, т. I, с. 1—47.
- Мокульский С. История западноевропейского театра. М., 1936, ч. I, с. 7—116.
- Мокульский С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М., 1937, ч. I, с. 15—72.
- Варнеке Б. В. История античного театра. М.—Л., 1940.
- Головня В. В. История античного театра. М., 1972.
- Полонская К. П. Проблема реализма в древнегреческой трагедии. — Вестник МГУ, 1942, № 11, с. 58—70.
- Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М. Греческая трагедия. М., 1958.
- Казанский В. В. Общественно-исторический смысл древнегреческой трагедии. — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1958, № 1.
- Федоров Н. А. Греческая трагедия. М., 1960.
- Радциг С. И. Миф и действительность в греческой трагедии. — Научные доклады высшей школы. — Филологические науки, 1962, № 2.
- Полонская К. Античная комедия. М., 1962.
- Шейнман-Топштейн С. Я. К вопросу о социальных истоках древнеаттической комедии. — В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.
- Ярхо В. Н. Вина и ответственность в древнегреческой трагедии. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

ЭСХИЛ

Переводы

- Эсхил. Трагедии/Пер. А. Пиотровского. М., 1937.
- Эсхил. Орестея/Пер. С. Апта. М., 1958.
- Эсхил. Орестея/Пер. С. Апта. М., 1961.
- Эсхил. Агамемнон/Пер. С. И. Радцига. М., 1913.
- Эсхил. Прометей прикованный/Пер. С. Соловьева и В. Нилендера. М.—Л., 1927.
- Эсхил. Трагедии/Пер. С. Апта. М., 1971.
- Эсхил. Трагедии/Пер. С. Апта. М., 1978.

Критическая литература

- Ярхо В. Н. Эсхил. М., 1958.
- Полонская К. П. Становление индивидуального героя в трагедии Эсхила. — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1959, № 1.
- Лурье С. Я. Политическая тенденция трагедии «Евмениды». — Вестник древней истории, 1958, № 3, с. 42—54.
- Тронский И. М. Оксиринхская дидакалия к тетралогии Эсхила о Данаидах. — Вестник древней истории, 1957, № 2, с. 146—158.
- Ярхо В. Н. Размышление о решении Пеласага в трагедии Эсхила «Молящие». — В сб.: Вопросы литературы и классической филологии. М., 1966.

- Ярхо В. Н. Композиция трагедии Эсхила «Молящие». — Eirene, Praha, 1970.
- Ярхо В. Н. Композиция «Персов» Эсхила. — Eirene, Praha, 1967.
- Ярхо В. Н. Идеология архаики и ее преодоление в трагедиях Эсхила. — Antiquitas Graeco-Romana ac Tempora postea. Prahae, 1968.
- Радциг С. И. К вопросу о политической тенденции Эсхила в «Евменидах». — Вестник древней истории, 1968, № 2.
- Нусинов Н. М. История образа Прометея. — В сб.: Вековые образы. М., 1937.
- Дератани Н. Ф. Эсхил и греко-персидская война. — Вестник древней истории, 1946, № 1.
- Дератани Н. Ф. Образ тирана в трагедии Эсхила «Прометей прикованный». — Доклады АН СССР, 1929.
- Пичхадзе М. И. «Прикованный Прометей» Эсхила. — Сообщения АН Груз. ССР. Тбилиси, 1958, т. XXI, № 5.
- Пичхадзе М. И. К истории проблемы Прометея. — Там же, 1957, т. XIX, № 1.
- Лафарг П. Миф о Прометее. — В сб.: Религия и капитал. М., 1937.
- Язык и литература античного мира (к 2500-летию Эсхила). Л., 1977.
- Ярхо В. Н. Художественное мышление Эсхила: традиции и новаторство. — В сб.: Язык и литература античного мира. Л., 1977.
- Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978.
- Гусейнов Г. Ч. «Орестея» Эсхила: образное моделирование действия. М., 1982.

СОФОКЛ

Переводы

- Софокл. Драмы/Пер., введ. и вступит. очерк Ф. Зелинского. М., 1914—1915, т. I—III.
- Софокл. Трагедии/Пер. С. В. Шервинского. М., 1958.
- Софокл. Трагедии/Пер. С. Шервинского. М., 1979.

Критическая литература

- Аландский Н. Н. Изображение душевных движений в трагедиях Софокла. Киев, 1877.
- Большие вводные статьи и в упомянутом выше полном переводе Софокла у Ф. Ф. Зелинского.
- Радциг С. И. К вопросу о мировоззрении Софокла. — Вестник древней истории, 1957, № 4.
- Чистякова Н. А. К вопросу об образах трагических героев в драмах Софокла. — В сб.: Классическая философия. Л., 1959.

ЕВРИПИД

Переводы

- Театр Еврипида/Пер. И. Ф. Анненского. Спб., 1906, т. I.
- Театр Еврипида/Пер. с введ. и послесл. И. Ф. Анненского, под ред. и с коммент. Ф. Ф. Зелинского. М., 1916—1921, т. I—III.
- Еврипид. Пьесы/Ред., вступ. статья и примеч. В. В. Говлюни. М., 1960.
- Еврипид. Трагедии/Пер. И. Анненского. Вступ. статья В. Н. Ярхо. М., 1969, т. I—II.
- Еврипид. Трагедии/Пер. И. Анненского и С. Шервинского. М., 1980, т. 1—2.

Критическая литература

- Беляев Д. Ф. К вопросу о мировоззрении Еврипида. Казань, 1978.
- Анненский И. Ф. Художественная обработка мифов об Оресте, убийце мате-

ри, в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида. — Журн. Мин. нар. просв., 1900, № 7 и 8.

Радциг С. И. Романтические мотивы в поэзии Еврипида (Ахилл и Ифигения). — В сб. Ярославского гос. ун-та, 1920.

Тимофеева Н. А. Патриотические мотивы в творчестве Еврипида. — Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1947, XXXII.

Головня В. «Умоляющие» Еврипида. — В сб. Ин-та истории искусства АН СССР, 1957, № 10—11.

Толстой И. И. Трагедия Еврипида «Елена» и начало греческого романа. — В кн.: Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.

Радциг С. И. Опыт историко-литературного анализа «Медии» Еврипида. — В сб.: Вопросы классической филологии. М., 1969, № 2.

АРИСТОФАН

Переводы

Аристофан. Комедии/Пер., вступ. статья и коммент. А. Пиотровского. М.—Л., 1934, т. I—II.

Аристофан. Комедии/Общая ред. и пер. Ф. А. Петровского и В. Н. Ярхо. М., 1954, т. I—II.

Аристофан. Избранные комедии/Пер. с древнегреческого А. Пиотровского. Предисл. В. Ярхо. М., 1974.

Критическая литература

Толстой И. И. Инвективные песни аттических крестьян в древней комедии. — В кн.: Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.

Ярхо В. Н. Аристофан. М., 1954.

Головня В. В. Аристофан. М., 1955.

Аристофан. Сборник статей к 2400-летию со дня рождения Аристофана/Под ред. Н. Ф. Дератани. М., 1956.

Соболевский С. И. Сократ и Аристофан. — Учен. зап. МГПИ, 1947, т. VI.
Соболевский С. И. Рабы в комедиях Аристофана как литературный тип. — Вестник древней истории, 1954, № 4.

Соболевский С. И. Аристофан и его время. М., 1957.

Тимофеева Н. А. Антивоенные комедии Аристофана. — Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1958, т. XXX.

Сонкина Г. А. Рабы в комедиях Аристофана. — Там же.

Любарский Я. Типические образы и их роль в последних комедиях Аристофана. — Учен. зап. Великолукского гос. пед. ин-та, 1956.

Каракулаков В. В. Аристофан и ораторское искусство. — Учен. зап. Стали-набадского пед. ин-та, 1956, вып. 6, т. 14.

Каракулаков В. В. Из истории античных теорий художественной речи (отражение в «Лягушках» Аристофана современных ему учений о речевом стиле). — Учен. зап. гос. пед. ин-та им. Т. Шевченко. Филолог. серия. Душанбе, 1952, вып. 1.

Лосев А. Ф. Аристофан и его мифологическая лексика. Статьи и исследования по языкознанию и классической филологии. М., 1965.

ГРЕЧЕСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ПРОЗА

Переводы

Басни Эзопа/Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1968.

Геродот. История/Пер. Ф. Г. Мищенко. 1882, т. I—II.

Геродот. История/Пер. Г. А. Стратановского. Л., 1972.

Фукидид. История/Пер. Ф. Г. Мищенко, перераб., примеч. и вступ. очерк С. Жебелева. М., 1915, т. I—II.

Фукидид. История/Изд. подгот. Г. А. Стратановский, А. А. Нейхард, Я. М. Боровский. Л., 1981.

Ксенофонт. Греческая история/Пер., вступ. статья и коммент. С. Лурье. Л., 1935.

Ксенофонт. Анабасис/Пер. М. И. Максимовой. М.—Л., 1951.

Ксенофонт. Киропедия/Изд. подгот. В. Г. Борухович, Э. Д. Фролов. М., 1976.

Историки Греции. Геродот, Фукидид, Ксенофонт/Пер. с древнегреч., сост. и предисл. Т. Миллер. М., 1976.

Платон. Соч. В 3-х т./Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. М., 1968—1971.

Платон. Диалоги/Вступ. статья, ред. А. Ф. Лосева, пер. С. Я. Шейнман-Гопштейн, коммент. А. А. Тахо-Годи. М., 1986.

Аристотель. Риторика. Кн. III/Пер. С. С. Аверинцева. — В сб.: Аристотель и античная литература. М., 1977.

Аристотель. Риторика/Пер. Н. Платоновой. — В кн.: Античные риторика. Собр. текстов, статья и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978.

Аристотель. Поэтика/Пер., введ. и примеч. Н. И. Новосадского. Л., 1927.

Аристотель. Об искусстве поэзии/Пер. В. Г. Аппельрота, ред. и коммент. Ф. А. Петровского, статьи А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского. М., 1957.

Аристотель. Поэтика/Пер. М. Л. Гаспарова. — В сб.: Аристотель и античная литература. М., 1977.

Аристотель. Поэтика/Пер. М. Л. Гаспарова. — В кн.: Аристотель. Соч. В 4-х т. М., 1984, т. IV.

Лисий. Речи/Пер. С. И. Соболевского. М., 1933.

Демосфен. Речи. I—XIX/Пер. С. И. Радцига. М., 1954.

Критическая литература

Гаспаров М. Л. Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971.

Лурье С. Я. Геродот. М. — Л., 1947.

Доватур А. И. Повествовательный и научный стиль Геродота. Л., 1957.

Кузнецова Т. П., Миллер Т. А. Античная эпическая историография. Геродот. Тит Ливий. М., 1984.

Покровский А. О красноречии древних эллинов. Нежин, 1903.

Лосев А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона. — В кн.: Платон. Соч. В 3-х т./Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. М., 1968, т. I.

Кислова М. М. Драматизм диалога в классическом симпози. — Вопросы классической филологии. М., 1973, вып. V.

Кислова М. М. Типы «смешного» в «Пире» Платона. — Вопросы классической филологии. М., 1973, вып. V.

Миллер Т. А. Проблемы изображения персонажей в диалогах Платона. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

Лосев А. Ф. Историческое время в культуре классической Греции (Платон и Аристотель). — В сб.: История философии и вопросы культуры. М., 1975.

Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Жизнеописание. М., 1977.

Тахо-Годи А. А. Мифу Платона как действительное и воображаемое. Платон и его эпоха. Сб., посвященный 2400-летию Платона. М., 1979.

Гусейнов Г. Ч. Драматургический метод Платона. М., 1981.

Чернышевский Н. Г. О поэзии. Сочинения Аристотеля. — Полн. собр. соч. М., 1949, т. II.

Казанский Б. В. Аристотель о началах трагедии. — Вестник ЛГУ, 1947, № 7.

Головня В. В. «Поэтика» Аристотеля о сценической стороне трагедии. Театр. М., 1958.

Асмус В. Ф. Искусство и действительность в эстетике Аристотеля. — В сб.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.

Доватур А. И. Платон об Аристотеле. — Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.

Давыдов Ю. Царь Эдип, Платон и Аристотель (античная трагедия как эстетический феномен). — Вопросы литературы, 1964, № 1.

Лосев А. Ф. Эстетика символической выразительности у Аристотеля. — В сб.: Искусство слова. М., 1973.

Аристотель и античная литература/Под ред. М. Л. Гаспарова. М., 1978.

- Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Аристотель. Жизнь и смысл. М., 1982.
 Жебелев С. А. Демосфен. Берлин, 1922.
 Шульц Г. Ф. Адвокатура в древних Афинах и один из ее представителей (Лисий). — Учен. зап. Харьковского ун-та, 1897.
 Фролов Э. Жизнь и деятельность Ксенофонта. — Учен. зап. ЛГУ, 1958, вып. 28, № 251.
 Тахо-Годи А. А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве. — В сб.: Эстетика и искусство. М., 1966 (Ксенофонт и Филостраты).

ЭЛЛИНИЗМ

Переводы

- Аполлоний Родосский/Пер. Г. Ф. Церетели. Тбилиси, 1964.
 Менандр. Комедии/Пер. статьи и коммент. Г. Ф. Церетели. М. — Л., 1936.
 Герод. Мимиамбы/Пер., ред. и предисл. Б. В. Горнунга. М., 1938.
 Герод. Мимиамбы. М., 1964.
 Менандр. Комедии. Герод. Мимиамбы/Пер. Г. Ф. Церетели и С. Апта. М., 1964.
 Менандр. Комедии. Фрагменты/Издание подготовил В. Н. Ярхо. М., 1982.
 Феофраст. Характеры/Пер. В. Смирин. — В кн.: Менандр. Комедии. М., 1964.
 Феофраст. Характеры/Пер. Г. Стратановского. Л., 1974.
 Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы/Пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1958.
 Александрийская поэзия/Сост. М. Грабарь-Пассек. М., 1972.
 Лукиан. Собрание сочинений/Под ред. и коммент. Б. Л. Богаевского, статьи Б. Л. Богаевского и П. Ф. Преображенского. М.—Л., 1935, т. 1—II.
 Лукиан. Избранное/Пер. с древнегреч. под ред. А. Каждана. Вступ. статья И. Нахова, коммент. И. Нахова, Ю. Шульца. М., 1962.
 Лонг. Дафнис и Хлоя/Вступ. статья, пер. и коммент. С. П. Кондратьева. М.—Л., 1935; М., 1958.
 Гелиодор. Эфиопика/Вступ. статья, ред., пер. и примеч. А. Егунова. М.—Л., 1932; 2-е изд. 1965.
 Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт/Пер. под ред. Б. Л. Богаевского. Л., 1925.
 Харитон. Повесть о любви Херея и Каллирои/Пер. и коммент. И. И. Толстого. М., 1954.
 Ксенофонт Эфесский. Повесть о Габрокоме и Антии/Пер. С. Поляковой и И. Феленковской. Вступ. статья и примеч. С. Поляковой. М., 1956.
 Татий. Лонг. Петроний. Апулей/Пер. с древнегреч. и лат. Вступ. статья С. Поляковой. М., 1969.
 О возвышенном/Пер., статьи и примеч. Н. А. Чистяковой. М.—Л., 1966.
 Элиан. Пестрые рассказы/Пер. С. В. Поляковой. М.—Л., 1963.
 Плутарх. Сравнительные жизнеописания/Изд. подготовил С. И. Соболевский. М., 1961—1964, т. I—III.
 Плутарх. Сочинения/Вступ. статья А. Лосева. М., 1983.
 Секст Эмпирик. Сочинения. В 2-х т./Пер. А. Ф. Лосева, Н. В. Брюлловой-Шаскольской. Вступ. статья и ред. А. Ф. Лосева. М., 1976.
 Порфирий. О пещере нимф/Пер. А. А. Тахо-Годи. — Вопросы классической филологии. М., 1976, вып. VI.
 Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского/Изд. подгот. Е. Г. Рабинович. М., 1985.

Критическая литература

- Зелинский Ф. Ф. Герод и его бытовые сценки. Пг., 1916, т. I.
 Церетели Г. Ф. Новые комедии Менандра. Юрьев, 1914.

- Тронский И. М. Новонайденная комедия Менандра «Угрюмец» («Человеконенавистник»). — Вестник древней истории, 1960, № 4.
- Полонская К. П. Традиционная схема новоаттической комедии у Менандра и Теренция. — В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.
- Галеркина Б. Л. Элементы фольклора в «Угрюмце» Менандра. — В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.
- Тронский И. М. «Сикионец» Менандра. — Вестник древней истории. М., 1966, № 4.
- Тахо-Годи А. А. О некоторых особенностях языка и жанра комедии Менандра «Дискол» («Ненавистник»). — Вопросы классической филологии. М., 1965, № 1.
- Тахо-Годи А. А. Природа и случай как стилистические принципы новоаттической комедии. — Вопросы классической филологии. М., 1971, № 3—4.
- Ярхо В. Н. У истоков европейской комедии. (О творчестве Менандра). М., 1979.
- Ярхо В. Н. Менандр-поэт. — В кн.: Менандр. Комедии. Фрагменты. М., 1982.
- Смыка О. В. О композиции «Аргонавтики» Аполлония Родосского. — Вопросы классической филологии, 1971, вып. III—IV.
- Смыка О. В. Некоторые замечания об источниках «Аргонавтики» Аполлония Родосского. — Вопросы классической филологии. М., 1973, вып. V.
- Тахо-Годи А. А. Стилистический смысл хтонической мифологии в «Аргонавтике» Аполлония Родосского. — Вопросы классической филологии. М., 1973, № 5.
- Завьялова В. П. Предметно-логический аспект тропов в гимнах Каллимаха. — В сб.: Из истории античной культуры. М., 1976.
- Завьялова В. П. К вопросу о предметно-номинативном аспекте тропов Каллимаха. — Вестник Московского университета. Филология, 1977, № 1.
- Толстой И. И. Миф в александрийской поэзии. — В кн.: И. И. Толстой. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.
- Грбарь-Пассек М. Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи (в качестве приложения к указ. выше переводу Феокрита).
- Старостина Н. А. «Буколика» Феокрита как действенность жанровой формы. — Вопросы классической филологии. М., 1971, № 3—4.
- Чистякова Н. А. Ранняя эллинистическая эпиграмма. — Вестник древней истории, 1970, № 3.
- Нахов И. М. К характеристике Леонида Тарентского. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.
- Апт С. К. Лукиан (Краткий очерк творчества). — Учен. зап. Орехово-Зуевского пед. ин-та, 1955, т. II.
- Тахо-Годи А. А. Некоторые вопросы эстетики Лукиана. — В сб.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.
- Галеркина Б. Л. Разоблачение мифического героя в «Разговорах» Лукиана. — Вестник Ленинградского ун-та. История, язык, литература, 1973, вып. 4, № 20.
- Веселовский А. Греческий роман. — Журн. Мин. нар. просв., 1876, № 11.
- Зембатова Н. П. Роман Гелиодора «Эфиопика» и его место в истории жанра. — В сб.: Античный роман. М., 1969.
- Зембатова Н. П. Два плана в «Эфиопиках» Гелиодора. — В сб.: Античность и современность. М., 1972.
- Беркова Е. А. Буколический роман Лонга. — В сб.: Античный роман. М., 1969.
- Беркова Е. А. Греческий любовный роман. Харитон. Ксенофонт Эфесский. Ахилл Татий. — В сб.: Античный роман. М., 1969.
- Тахо-Годи А. А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве. — В сб.: Эстетика и искусство. М., 1966.
- Античный роман/Отв. ред. М. Е. Грбарь-Пассек. М., 1969.
- Бахтин М. М. Время и пространство в романе. — Вопросы литературы, 1974, № 3 (статья построена на материале античного романа).
- Аверинцев С. С. Наблюдения над композиционной техникой Плутарха в «Параллельных жизнеописаниях» («Солон»). — Вопросы классической филологии, 1965, № 1.
- Он же. Подбор героев в «Параллельных жизнеописаниях» Плутарха и античная биографическая традиция. — Вестник древней истории, 1965, № 2.

Аверинцев С. С. Приемы организации материала в биографиях Плутарха. — В сб.: Вопросы литературы и классической филологии. М., 1966.

Он же. К пониманию мировоззренческого стиля Плутарха. — Вестник древней истории, 1968, № 2.

Лосев А. Ф. Плутарх. Очерк жизни и творчества. — В кн.: Плутарх. Сочинения. М., 1983.

Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. М., 1973.

Нахов И. М. Кинизм Диона Хрисостома. — Вопросы классической филологии, 1976, вып. VI.

Тахо-Годи А. А. Художественно-символический смысл трактата Порфирия «О пещере нимф». — Вопросы классической филологии, 1976, вып. VI. (Гомер в толковании поздней античности).

Древнегреческая литературная критика. Сб. изд. Ин-том мировой л-ры им. Горького АН СССР. М., 1975.

Античные риторика. Аристотель, Дионисий, Деметрий. Сб. переводов М. Л. Гаспарова, Н. Платоновой, О. Смыки, Н. Старостиной/Составл., статьи, комм., ред. А. А. Тахо-Годи. Вступ. ст. А. Ф. Лосева. М., 1978.

РИМСКАЯ ДОКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Переводы

Плавт. Избранные комедии/Пер. А. В. Артюшкова, под ред. и с примеч. М. М. Покровского и Б. В. Варнеке. Вступ. статья и введ. к комедиям Н. Ф. Дератани. М.—Л., 1933, т. I; М.—Л., 1935, т. II; М.—Л., 1937, т. III.

Тит Макций Плавт. Избранные комедии/Пер. с лат. Вступ. статья С. Ошерова. М., 1967.

Теренций. Комедии/Пер. А. В. Артюшкова, ред. и коммент. М. Покровского. Вступ. статья П. Преображенского. М., 1934.

Катон М. П. Земледелие/Пер. и коммент. М. Е. Сергеевко. М.—Л., 1950.

Критическая литература

Модестов В. И. Римская письменность в период царей. Казань, 1868.

Ошеров С. А. О первом литературном оформлении римской республиканской идеологии. — Вестник древней истории, 1958, № 3.

Ошеров С. А. «Пуническая война» Гнея Невия. — Вестник МГУ, 1958, № 1. Покровский М. М. Менаандр и его римские подражатели. — Известия АН СССР, 1934.

Варнеке Б. Очерки из истории древнеримского театра. Спб., 1903.

Он же. Из наблюдений над древнеримской комедией. — Журн. Мин. нар. просв., 1904, апрель.

Он же. Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов. Казань, 1905.

Он же. К вопросу об именах действующих лиц у Плавта и Теренция. — Журн. Мин. нар. просв., 1906, октябрь.

Он же. К вопросу об инсценировке римской комедии. — Филологическое обозрение, 1899, т. XVII.

Он же. Как играли древнеримские актеры. — Там же, 1900, т. XIX.

Он же. Римское государство и актеры. — Там же, 1901, т. XX.

Савельева Л. И. Художественный метод П. Теренция Афры. Казань, 1960.

Тронский И. М. Общественная направленность комедии Теренция. — В сб.: Античное общество. М., 1967.

Полонская К. Гуманистическая проблематика комедии Менаандра и театр Плавта. — Eirene, Praha, 1967, № 6.

Полонская К. П. Некоторые особенности композиции комедии Плавта. — Вопросы классической филологии. М., 1969, № 2.

Полонская К. П. Игра в комедиях Плавта. — В сб.: Античность и современность. М., 1972.

Благовещенский Н. О судьбах римской трагедии. — Журн. Мин. нар. просв., 1848, июнь.

Немировский М. Я. Историческая драма в древнем Риме. — Филологические записки, 1906 (II—VI, с. 1—138) — 1907 (I—III, с. 139—196). Отдельно — Воронеж, 1908.

Мюллер Л. Жизнь и сочинения Гая Луцилия. — Журн. Мин. нар. просв., 1873, сентябрь.

РИМСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Переводы

Лукреций Кар. О природе вещей/Пер. и прим. Ф. А. Петровского. М., 1945, т. I.

Тит Лукреций Кар. О природе вещей/Пер. Ф. Петровского. Вступ. статья Т. Васильевой. М., 1983.

Стихотворения Катулл/В пер. и с объясн. А. А. Фета. Спб., 1899.

Катулл. Книга лирики/Пер., вступ. статья и примеч. А. И. Пиотровского, 1929.

Катулл Г. В. Лирика/Пер. с лат., сост., вступ. статья и примеч. М. Чернявского. М., 1957.

Вергилий. Сельские поэмы. Буколики. Георгики/Пер., вступ. статья и коммент. С. Шервинского. М.—Л., 1933.

«Энеида» Вергилия. Ч. I—II/Пер. А. Фета с введением, объясн. и проверкой текста Д. И. Нагуевского. Спб. (год не указ.).

«Энеида»/Пер. В. Брюсова и С. Соловьева. Ред., вступ. статья и коммент. Н. Ф. Дератани. М.—Л., 1933.

Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида/Пер. С. Шервинского и С. Ошерова. Вступ. статья С. Шервинского. М., 1971.

Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида/Пер. С. Шервинского и С. Ошерова. Вступ. статья М. Гаспарова. М., 1979.

К. Гораций Флакк. Полн. собр. соч/Пер. под ред. и с примеч. Ф. А. Петровского. Вступ. статья В. Я. Каплинского. М.—Л., 1936.

К. Гораций Флакк. Оды/Пер. Н. И. Шатерникова. М., 1935.

К. Гораций Флакк. Оды, эподы, сатиры, послания/Пер. под ред. М. Гаспарова. М., 1970.

Элегии Тибулла/В пер. и с объясн. А. Фета. Спб., 1898.

Элегии Секста Проперция/В пер. А. А. Фета. Спб., 1898.

Катулл. Тибулл. Проперций/Пер. под ред. Ф. А. Петровского. М., 1963.

Овидий. Баллады-послания («Героини»)/Со вступ. статьями и коммент. Ф. Зелинского. М., 1913.

Скорби Овидия («Tristia»)/Пер. А. Фета. М., 1893.

Овидий Назон. Метаморфозы/Пер. С. В. Шервинского. Вступ. ст. А. И. Белецкого. Ред. и коммент. Ф. А. Петровского. М.—Л., 1937.

Овидий. Метаморфозы/Пер. С. Шервинского/Вступ. ст. С. Ошерова. М., 1977.

П. Овидия Назона XV книг Превращений/В пер. с объясн. А. Фета. М., 1887.

Публий Овидий Назон. Любовные элегии/Пер. С. Шервинского. М., 1963.

Овидий. Элегии и малые поэмы/Пер. с лат. М. Гаспарова и С. Ошерова. М., 1973.

Овидий. Любовные элегии. Письма с Понта/Издание подготовили М. Гаспаров, С. Ошеров. М., 1978.

Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии/Пер. С. В. Шервинского. М., 1983.

Цицерон М. Т. Речи. I—II/Изд. подгот. В. О. Горенштейн и М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1962.

Цицерон М. Т. Диалоги. О государстве. О законах/Изд. подгот. И. Н. Веселовский, В. О. Горенштейн, С. Л. Утченко. М., 1966.

Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве/Пер. с лат. Ф. Петровского, И. Стрельниковой, М. Гаспарова. Под ред. М. Гаспарова. М., 1972.

Цицерон М. Т. О старости. О дружбе. Об обязанностях/Изд. подгот. В. О. Горенштейн, М. Е. Грабарь-Пассек, С. Л. Утченко. М., 1974.

Цицерон Марк Туллий. Избранные сочинения/Состав и ред. М. Гаспарова, С. Ошерова, В. Смирнова. Вступит. статья Г. Кнабе. М., 1975.

Цицерон М. Т. Полное собрание речей в русском переводе/Ред., введ. и примеч. Ф. Зелинского. Спб., 1901, т. I.

Письма М. Т. Цицерона/Пер. и коммент. В. Горенштейна. Л., 1949—1951, т. I—III.

Цицерон. Философские трактаты/Пер. М. И. Рижского. М., 1985.

Записки Юлия Цезаря и его продолжателей/Пер. и коммент. М. М. Покровского. М.—Л., 1948.

Г. Саллюстий Крисп. Полное собрание сочинений/Пер. и объясн. В. Рудакова. Спб., 1894.

Г. Саллюстий Крисп. Заговор Катилины. М. Т. Цицерон. Речи против Катилины/Пер., коммент. С. П. Гвоздева. М.—Л., Academia, 1934.

Гай Саллюстий Крисп. Сочинения/Пер., статья и коммент. В. О. Горенштейна. М., 1981.

Ливий Тит. Римская история от основания города/Пер. под ред. П. Адрианова. М., 1892—1899, т. I—VI.

Критическая литература

О Лукреции — много статей в указ. выше изд. Лукреция, 1947, т. II.

Боровский Я. М. О термине *natura* у Лукреция. — Учен. зап. ЛГУ. Сер. филолог. наук, вып. 18. Вопросы грамматического и словарного состава языка, 1952, № 2.

Покровская З. А. Первоначальная пустота и вселенная у Лукреция. — Вестник древней истории, 1960, № 4.

Покровская З. А. Основные понятия этики у Лукреция и Эпикура. — Вестник древней истории, 1966, № 4.

Покровская З. А. Философская терминология Лукреция и Эпикура. — Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, 1967, XV, № 1—4.

Васильева Т. В. Философия и поэзия Лукреция как выражение единого мироощущения. — Филологические науки, 1969, № 4.

Покровская З. А. Эстетические взгляды Лукреция (идеал женской красоты). — Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, 1969, XVII, № 1—2.

Васильева Т. В. Концепция природы у Лукреция. — Вопросы философии, 1969, № 7.

Васильева Т. В. О жанре поэмы Лукреция. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

Покровская З. А. Лукреций о поэтическом искусстве. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

Васильева Т. Философия и поэзия перед загадкой природы. — В кн.: Т. Лукреций Кар. О природе вещей. М., 1983.

Покровский М. М. Античный философский эпос. М., 1979.

Корш Ф. Е. Римская элегия и романтизм. М., 1899.

Савельева Л. И. Идеал и действительность в творчестве Тибулла и Проперция. — В сб.: Античность и современность. М., 1972.

Тимофеева Н. А. Гражданская лирика Катутла. — Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1953, т. LXXII.

Шталь И. В. Поэзия Гая Валерия Катутла. М., 1977.

Покровский М. М. Очерки по сравнительной истории литературы. Роман Дидоны и Энея в «Энеиде» Вергилия и его римские подражатели. М., 1905, вып. I.

Старостина А. А. «Буколика» Вергилия. Некоторые особенности жанровой структуры. — Вопросы классической филологии. М., 1971, № 3—4.

Тахо-Годи А. А. Хтонические мотивы в «Энеиде» Вергилия как один из принципов стиля. — Вопросы классической филологии. М., 1973, № 5.

Ошеров С. А. История, судьба и человек в «Энеиде» Вергилия. — В сб.: Античность и современность. М., 1972.

Лосев А. Ф. Хтоническая ритмика аффективных структур в «Энеиде» Вергилия. — В сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

Гаспаров М. Л. Вергилий — поэт будущего. — В кн.: Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979.

Корыхалова Т. П. Система цвета в пейзажах «Энеиды» Вергилия. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

Мюллер Л. Жизнь и сочинения Горация. Спб., 1881.

Благовещенский Н. Гораций и его время. Варшава, 1878.

Купич С. М. К вопросу о личности и творчестве Горация. Нежин, 1914.

Нетушил И. В. Тема и план горацевой «*Ars poetica*». — Журн. Мин. нар. проsv., 1901 и 1903.

Каплинский В. Я. Поэтика Горация. М., 1920.

Сонкина Г. А. Римское общество в сатирах Горация. — Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1953, т. LXXII.

Покровский М. М. Материалы для характеристики Овидия. — Журн. Мин. нар. проsv., 1901, № 7.

Покровский М. М. Очерки по римской истории и литературе. Спб., 1907.

Каплинский В. Я. Любовные элегии Овидия. Курск, 1918.

Кагаров Е. Г. Источники и композиция «*Метаморфоз*» Овидия. — Гермес, 1909, № 4, 8.

Вулих Н. В. К вопросу о художественном своеобразии поэмы Овидия «*Метаморфозы*». — В сб.: Классическая филология, 1959.

Вулих Н. В. Овидий и августовский классицизм. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

Быховец В. В. Некоторые особенности эмоциональной лексики «*Метаморфоз*» Овидия. — Вопросы классической филологии. М., 1976, вып. VI.

Очерки истории римской литературной критики/Сб. изд. Ин-том мировой лит-ры им. Горького АН СССР. М., 1963.

Цицерон. Сборник статей/Отв. ред. Ф. А. Петровский. М., 1958.

Цицерон. 2000 лет со дня смерти. Сборник статей. М., 1959.

Гаспаров М. Л. Цицерон и античная риторика. — В кн.: Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972.

Стрельникова И. П. Риторическая теория и ораторская практика. Цицерон. — В кн.: Кузнецова Т. И., Стрельникова И. П. Ораторское искусство в древнем Риме. М., 1976.

Кузнецова Т. И., Стрельникова И. П. Ораторское искусство в древнем Риме. М., 1976.

Тэн И. Тит Ливий. Критическое исследование/Пер. В. И. Герье. М., 1900.

Кузнецова Т. И., Миллер Т. А. Античная эпическая историография. Геродот. Тит Ливий. М., 1984.

РИМСКАЯ ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Переводы

Сенека. Трагедии/В пер. С. Соловьева. Вступ. статья Н. Ф. Дератани. М.—Л., 1933.

Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию/Изд. подгот. С. А. Ошеров. М., 1977.

Луций Анней Сенека. Трагедии/Изд. подгот. С. А. Ошеров и Е. Г. Рабинович. М., 1983.

Марк Аврелий Антонин. Размышления/Изд. подгот. А. И. Доватур, А. К. Гаврилов, Я. Унт. Л., 1985.

Марк Анней Лукан. Фарсалия, или Поэма о гражданской войне/Пер. Л. Е. Остроумова, ред. Ф. А. Петровского. М.—Л., 1951.

Петроний Арбитр. Сатирикон/Пер. под ред. Б. И. Ярхо. М.—Л., 1924.

Ювенал. Сатиры/Пер. Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского. Вступ. статья А. И. Белецкого. М.—Л., 1937.

Марциал М. В. Эпиграммы/В пер. и с объясн. А. Фета. М., 1891.

Марциал. Избранное/Пер. Н. И. Шатерникова. Ред. и коммент. Ф. А. Петровского. Вступ. статья Н. Ф. Дератани. М., 1937.

Марциал. Эпиграммы/Пер. Ф. А. Петровского. М., 1968.

Апулей. Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии. *Метаморфозы* в XI книгах. Флориды/Пер. М. А. Кузмина и С. П. Маркиша. М., 1958.

Сочинения Корнелия Тацита Т. I—II /Пер. с примеч. и статьей В. И. Модестова. 1886—1887.

Корнелий Тацит. Т. I—II. Сочинения/Изд. подгот. И. М. Тронский; Я. М. Боровский, А. С. Бобович, М. Е. Сергеенко, Г. С. Кнабе, М. Е. Грабарь-Пассек. Л., 1969.

Римская сатира/Сост. и коммент. Ф. А. Петровского. М., 1957.

Федр. Бабрий/Пер. и подгот. изд. М. Гаспарова. М.—Л., 1966.

Гай Светоний Транквилл. Жизнеописание двенадцати цезарей/Пер. Д. П. Кончаловского. Предисл. А. Пиотровского. М.—Л., 1933.

Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей/Пер. М. Гаспарова. М.—Л., 1964.

Квинтилиан. Двенадцать книг риторических наставлений. Ч. 1—2 /Пер. А. Никольского. Спб., 1834, ч. 1—2.

Историки Рима. Сборник/Пер. с лат. под общей ред. С. Алта. Вступ. статья С. Утченко. М., 1970.

Письма Плиния Младшего. Кн. I—X/Изд. подгот. М. Е. Сергеенко, А. И. Доватур. 2-е изд., перераб. М., 1982.

Поздняя латинская поэзия/Сост. и вступ. статья М. Гаспарова. М., 1982.

Критическая литература

Пиотровский А. И. Трагедии Сенеки как театральный жанр. — В сб.: О театре. — Временник ГИИИ. Л., 1927.

Виппер Р. Ю. Эстетические и религиозные воззрения Сенеки. — Вестник древней истории, 1948, № 1.

Мальчукова Т. Г. Концепция комического у Сенеки. — В сб.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975.

Ошеров С. А. Сенека-драматург. — В кн.: Л. А. Сенека. Трагедии. М., 1983.

Потемкин В. П. Петроний и его роман. — Русская мысль, 1900, № 7.

Клинггер В. Г. Петроний и его роман. — Известия Киевского ун-та, 1900, № 10.

Пузис Г. Вопросы римского романа «Сатирикон». — Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, 1966, t. 14, № 3—4.

Стрельникова И. П. Сатирико-бытовой роман. Петроний. — В сб.: Античный роман. М., 1969.

Гаспаров М. Л. Социальные мотивы античной литературной басни (Федр и Бабрий). — Вестник древней истории, 1962, № 4.

Гаспаров М. Л. Стиль Федра и Бабрия. — В сб.: Язык и стиль античных писателей. Л., 1966.

Нагуевский Д. И. Римская сатира и Ювенал. М., 1879.

Малеин А. И. Ювенал в русской литературе. Сб. ст. к 40-летию акад. А. С. Орлова. М., 1934.

Олсуфьев А. Марциал. Биографический очерк. 1891.

Малеин А. И. Марциал и Лукилий. — Журн. Мин. нар. просв., 1895, № 6, 8.

Савельева Л. И. Литературная жизнь Рима I в. н. э. по эпиграммам Марциала. — Учен. зап. Казанского ун-та, 1954, т. 114, кн. 6.

Андерсон В. Роман Апулея и народная сказка. Т. I. Казань, 1914, т. I.

Стрельникова И. П. «Метаморфозы» Апулея. — В сб.: Античный роман. М., 1969.

Модестов В. И. Тацит и его сочинения. М., 1864.

Гревс И. М. Тацит. М.—Л., 1946.

Тронский И. М. Корнелий Тацит. — В кн.: Тацит. Сочинения. Л., 1969, т. II.

Кнабе Г. С. Римский гражданин Корнелий Тацит. — В сб.: Античность и современность. М., 1972.

Кнабе Г. С. Понимание культуры в древнем Риме и ранний Тацит. — В сб.: Философия истории и вопросы культуры. М., 1957.

Кнабе Г. С. Корнелий Тацит. Время, жизнь, книги. М., 1981.

Кузнецова Т. И. Классика и классицизм в теории Квинтилиана. — В кн.: Кузнецова Т. И., Стрельникова И. П. Ораторское искусство в древнем Риме. М., 1976.

Брюсов В. Я. Великий ритор. Жизнь и сочинения Д. М. Авсония. М., 1911.

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА В ВЕКАХ

Гулыга А. В. Пути мифотворчества и путь искусства. — Новый мир, 1969, № 5.

Затонский Д. В. Модернистские мифы и действительность. — Материалы научной конференции и современные проблемы реализма и модернизма. М., 1964.

Литература и мифология. Сб. научных трудов ЛГПИ им. Герцена. Л., 1975. Миф в л-ре XIX—XX веков.

Шестаков В. П. Античность в современной буржуазной философии— истории. — Вестник древней истории, 1963, № 2.

Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. — В кн.: Новое в современной классической филологии. М., 1979.

Традиция в истории культуры/Под ред. В. А. Карпушина. М., 1978.

Тахо-Годи А. А. А. Ф. Лосев как историк античной культуры. — В сб.: Традиция в истории культуры/Под ред. В. А. Карпушина. М., 1978.

Античная культура и современная наука. Сб. в честь А. Ф. Лосева. М., 1985.

II

Античность и Византия/Сб. изд. Ин-том мировой лит-ры им. Горького АН СССР. М., 1975.

Фойгт Г. Возрождение классической древности. М., 1384—1885, т. I—II.

Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1905—1906, т. I—II.

Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М., 1966.

Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971 (Данте и греко-римский мир, с. 47—103).

Гельд Г. Г. Петрарка и Вергилий. — Гермес, 1915, т. 16, № 6.

Веселовский А. Н. Боккаччо и Овидий. — В кн.: А. Н. Веселовский. Сочинения. СПб., 1909, т. IV.

Казанский Б. В. Античные аспекты сюжета Тристана и Изольды. — В кн.: Тристан и Изольда. Л., 1932.

Чуйко В. Гомер и Шекспир. — Наблюдатель, 1896, № 5.

Покровский М. М. Дидона Вергилия и Дидона Шекспира. — В кн.: Под знаменем науки. Сб. Н. И. Стороженко. М., 1902.

Голенищев-Кутузов И. Н. Гораций в эпоху Возрождения. — В сб.: Проблемы сравнительной филологии. М.—Л., 1964.

Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. Т. IV. Возрожденцы, вып. 1 (Гомер — Вергилий — Данте, Плавт — Шекспир); вып. 2 (Образ Прометея у Эсхила и Гяур Байрона; Шекспир: «Антоний и Клеопатра», «Перикл», «Луcreция», «Венера и Адонис»). Пг., 1922.

Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Асмус В. Ф. Шиллер как философ и эстетик. — В кн.: Шиллер. Собрание сочинений. М., 1957, т. VI.

Лифшиц М. Литературное наследие Гегеля. — В кн.: Вопросы искусства и философии. М., 1935.

Протасова К. С. Ф. Гельдерлин и античная трагедия. — Филологические науки, 1966, № 4.

Церетели Г. Ф. Бион, Ронсар и Шелли. — Известия АН СССР. Отдел гуманитарных наук, 1930, № 7, сер. 7.

Анненский И. Ф. Античный мир в современной французской поэзии. — Гермес, 1908, № 7.

Нусинов И. История образа Прометея. — В сб.: Вековые образы. М., 1937.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 226—312 (Образ Прометея в литературе от античности до современности).

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; 2-е изд. М., 1982. Античность и эпоха Возрождения.

Радциг С. И. Античное влияние в древнерусской культуре. — Вопросы классической филологии, 1971, № 3—4.

Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI—XVII веков/Подгот. текста и статьи О. В. Творогова. Л., 1972.

Черняев П. Следы знакомства русского общества с древнеклассической литературой в век Екатерины II. — Филологические записки. Воронеж, 1904, вып. III—VI; Воронеж, 1905, вып. I—II.

Савельева Л. И. Античность в русской поэзии конца XVIII — начала XIX века. Казань, 1980.

Веселовский А. А. Западное влияние в новой русской литературе. М., 1896.

Всеволодский В. (Гернгресс). История русского театра. М., 1929, т. I—II. Ирои-комическая поэма/Вступ. ст. В. А. Десницкого. Л., 1933.

Веселовский А. А. Кантемир — переводчик Горация. — Известия ОРЯСИАН. Спб., 1914, т. XIX.

Тахо-Годи А. А. Античные источники трагедии Третьяковского «Деядимия». — Иноземна филология. Львов, 1972, вып. 28.

Резанов В. И. Трагедии Ломоносова. — Ломоносовский сборник АН. Спб., 1911.

Колобова К. М. Разговор М. В. Ломоносова с Анакреоном. — Вестник ЛГУ, 1951, № 2.

Пинчук А. Л. Гораций. в творчестве Державина. — Учен. зап. Томского ун-та, 1955.

Веселовский А. А. Капнист и Гораций. — Известия ОРЯСИАН. Спб., 1910, т. XV, кн. 1.

Битнер Г. Драматургия Катенина. — Учен. зап. ЛГУ, 1939, № 33. Серия филолог. наук, вып. 2.

Тахо-Годи А. А. Эстетически-жизненный смысл античной символики Пушкина. — В сб.: Писатель и жизнь. М., 1968, № 5. (Приведена обширная библиография о Пушкине и античности).

Тахо-Годи А. А. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности. — В сб.: Писатель и жизнь. М., 1971, № 6.

Вулих Н. В. Образ Овидия в творчестве Пушкина. — Временник Пушкинской комиссии, 1972 г. Л., 1974.

Радциг С. И. Гоголь и Гомер. — Вестник МГУ, 1959, № 4.

Фрейберг Л. А. Тютчев и античность. — В сб.: Античность и современность. М., 1972.

Габов Г. Общественно-политические и философские взгляды декабристов. М., 1954, с. 225—288.

Тахо-Годи А. А. Проблемы античной культуры у Герцена. — Учен. зап. МОПИ им. Н. К. Крупской, 1953, т. XXVI, вып. 1.

Тахо-Годи А. А. Проблемы античной культуры у Чернышевского. — Учен. зап. МОПИ им. Н. К. Крупской, 1955, т. XXXVI, вып. 2.

Тахо-Годи А. А. Проблемы античной культуры у Белинского. — Учен. зап. МОПИ им. Н. К. Крупской, 1956, ч. I, т. XXXVII, вып. 3; 1956, ч. II, т. XV, вып. 4.

Тахо-Годи А. А. Проблемы античной культуры у Добролюбова. — Учен. зап. МОПИ им. Н. К. Крупской, 1957, ч. I, т. V, вып. 5.

Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М. — Л., 1964.

Гречишко С. К. Поэма Гесиода «Труды и дни» в оценке русской науки и критики. — Учен. зап. Гос. пед. ин-та им. Шевченко. Душанбе, 1954, вып. 5.

Ярхо В. Н. Аристофан в русском литературоведении XIX—XX вв. — ИАН СССР. Отделение литературы и языка, 1954, т. XIII, вып. 6.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Радциг С. И. Введение в классическую филологию. М., 1965.

История Греции/Под ред. В. И. Авдиева и Н. И. Пикуса. М., 1962; 2-е изд. 1972.

Машкин Н. А. История Рима. М., 1957.

Колобова К. М., Озерецкая Е. Л. Как жили древние греки. Л., 1959.

Сергеенко М. Е. Простые люди древней Италии. М.—Л., 1964.

Каллистов Д. П. Хрестоматия по истории древней Греции. М., 1964.

- Утченко С. Л. Хрестоматия по истории Древнего Рима. М., 1962.
- Баумгартен Ф., Поланд Ф., Вагнер Р. Эллиническая культура. Спб., 1907.
- Они же. Эллинистически-римская культура. Спб., 1915.
- Боннар А. Греческая цивилизация/ Пер. О. В. Волкова. М., 1958—1962, т. I—III.
- Тарн В. Эллинистическая цивилизация/Пер. С. А. Ляковского. М., 1949.
- Античная цивилизация/Отв. ред. В. Д. Блаватский. М., 1973.
- Из истории античной культуры/Сб. под ред. В. В. Соколова. МГУ им. Ломоносова. М., 1976.
- Мифология древнего мира/Сб. статей, пред. И. И. Дьяконова. Пер. с англ. М., 1977.
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976 (Новейшие теории мифа, взаимосвязи мифа, фольклора и литературы).
- Лифшиц Мих. Мифология древняя и современная. М., 1980, (см. с. 5—140).
- Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1980—1982, т. I—II.
- Асмус В. Ф. История античной философии. М., 1965.
- Досократики/Пер. А. Маковельского. Казань. 1914—1919, I—III.
- Маковельский А. О. Древнегреческие атомисты. Баку, 1946.
- Софисты/Пер. А. Маковельского. Баку, 1940.
- Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов/Вступ. ст. А. Ф. Лосева. Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1979.
- Ораторы Греции/Сост. М. Гаспаров. М., 1985.
- Лурье С. Я. Демокрит. Тексты, перевод, исследование. Л., 1970.
- Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. Становление греческой философии. М., 1972.
- Асмус В. Ф. Платон. М., 1969 (серия «Мыслители прошлого»).
- Кессиди Ф. Сократ. М., 1976 (серия «Мыслители прошлого»).
- Нахов И. М. Киническая литература. М., 1981.
- Лосев А. Ф. Античная философия истории. М., 1977. (О понятии времени в мифе, в эпосе, у античных историков и философов).
- Лосев А. Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы. — Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1954, т. 83.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. (Учение Платона об искусстве).
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979.
- Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I—II вв. н. э. М., 1979.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980.
- Лосев А. Ф. О специфике эстетического отношения к искусству. — В сб.: Эстетика и жизнь, М., 1974, вып. 3.
- Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М., 1960—1961.
- Лосев А. Ф. Диоген Лаэртский — историк античной философии. М., 1981.
- Лосев А. Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре. — Студенческий меридиан, 1983, № 9—10.
- Татаркевич В. Античная эстетика/Пер. с польского. М., 1977.
- Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков. — В сб.: Искусство слова. М., 1973.
- Савельева Л. И. Романтические тенденции в античной литературе. Казань, 1973.
- Типология и взаимосвязи литератур древнего мира/Сб. изд. Ин-том мировой лит-ры им. Горького АН СССР. М., 1971 (взаимосвязи мифов, эпоса, романа, басни античности и древнего Востока).
- Памятники мировой эстетической мысли. Античность. Средние века. Возрождение/Ред. М. Ф. Овсянников, В. П. Шестаков. М., 1962, т. I.
- Античные поэты об искусстве/Сост. С. П. Кондратьев, Ф. А. Петровский. М., 1938.

Античные теории языка и стиля/Под ред. О. М. Фрейденберг (собрание текстов со вступит. статьями И. М. Тронского и С. В. Меликовой-Толстой). Л., 1936.

Philologia classica, вып. 2. Традиция и новаторство в античной литературе. М., 1962.

Аверинцев С. С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного рода. — Новое в современной классической филологии. М., 1979.

Образ и слово. Вопросы классической филологии VII/Под ред. А. А. Тахо-Годи и И. Нахова. М., 1980.

Разыскания. Вопросы классической филологии VIII/Под ред. А. А. Тахо-Годи и И. Нахова. М., 1984.

Полевой В. М. Искусство Греции. М., 1970.

Соколов Г. Искусство древнего Рима. М., 1971.

Соколов Г. Дельфы. М., 1972.

Виппер Б. Р. Искусство древней Греции. М., 1972.

Блаватский В. Д. Архитектура античного мира. М., 1939.

Колпинский Ю. Скульптура древней Эллады. М., 1963.

Каллистов Д. Н. Античный театр. М., 1970.

Реальный словарь классической древности. Фр. Любкера/Пер. В. И. Модестова. Спб., М., 1887.

Прозоров П. Систематический указатель книг и статей по греческой филологии с XVII столетия по 1892 г. Спб., 1898.

Воронков А. И. Древняя Греция и древний Рим. Указатель литературы (1895—1959 гг.). М., 1961.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверкиев Д. 423
Август 234, 264, 294, 319—320, 323—324, 326, 329—330, 339—350, 357—359, 362, 364, 367—368, 373—374, 377, 379—380, 384, 392, 395
Авл Геллий 133, 270, 407
Аврелий Виктор 234
Аврора (*миф.*) — см. Эос
Агамемнон (*миф.*) 23, 27, 29, 33—34, 37, 44, 46—48, 50, 105, 107—114, 130, 132, 136—137, 145—146, 305, 391
Агафон 189—190
Агесилай 167
Агораkrit 153—154
Агрикола 399—400
Агриппина 381, 386
Адмет (*миф.*) 139—140, 220
Адонис (*миф.*) 80, 205—207, 364
Адраст (*миф.*) 94, 136
Адриан 233, 396
Аеропа (*миф.*) 23
Азиний Поллион 319, 322
Аид (*миф.*) 18, 30, 117, 140, 220, 303, 334
Аквилон (*миф.*) 262, 349
Аконтий (*миф.*) 214, 360
Акрасий 388
Актеон (*миф.*) 363, 366, 370—371
Акций 148, 288
Алевады 82
Александр (у Лукиана) 249—250
Александр Македонский 173, 180, 191, 195, 199, 234, 236, 415
Алкей 67—69, 78—79, 82, 345—346
Алкей (эпикурец) 268
Алкеста (*миф.*) 139—140, 220
Алкивиад 177, 234, 236
Алкиной (*миф.*) 27, 35, 37, 47, 221
Алкман 67, 77—78, 82
Алкмена (*миф.*) 22, 364
Аллекто (*миф.*) 332
Алоады (*миф.*) 328
Альфий 342
Амазонки (*миф.*) 18—19
Амальфия (*миф.*) 216
Амариллис 206—207
Амата (*миф.*) 335
Амик (*миф.*) 220
Аммоний 233
Амур (*миф.*) — см. Эрот
Амфиарай (*миф.*) 105
Амфидамант (*миф.*) 29
Амфион (*миф.*) 21, 30, 222
Анакреонт 68—69, 82—83, 85, 345, 422
Анаксагор 133, 165
Анаксимандр 161
Ананке (*миф.*) 78
Анахарсис 203
Андерсон М. 420
Андромаха (*миф.*) 44, 52, 63, 136, 138, 269, 327, 335, 358, 385
Аний (*миф.*) 364
Анненский И. Ф. 135, 423—424
Антенор (*миф.*) 90
Антигона (*миф.*) 122—125, 129, 133
Антифон 169
Антоний, Марк 236—237, 294, 342, 346, 358
Антоний, Марк (оратор) 291, 296, 403
Ануй Ж. 419
Анхис (*миф.*) 19, 326—329, 337
Аполлодор Афинский 19
Аполлодор Каристийский 282
Аполлон (*миф.*) 18—21, 23, 26—27, 31, 34, 46, 53, 58, 77—78, 80, 84—85, 91, 105—111, 114, 127—129, 131—132, 135—136, 138, 141, 144, 167, 215—223, 322, 325, 327—328, 333, 346, 349, 363, 366, 369, 371, 390, 410
Аполлоний Молон 292, 375
Аполлоний Родосский 30, 59, 194, 219—224, 261, 332
Аппий Клавдий 267
Апсирт (*миф.*) 224—225
Апулей 263, 355, 357, 407—413

- Арат 194, 326, 373
 Арахна (*миф.*) 366, 368
 Арг (*миф.*) 220
 Аргонавты (*миф.*) 31, 58
 Аргус (*миф.*) 370
 Арес (*миф.*) 18—19, 23, 38—39, 63, 76—77, 122, 214, 217, 265, 330, 333, 378, 390
 Арета (*миф.*) 221
 Ариадна (*миф.*) 21, 316, 358
 Арион 68, 78
 Ариосто 339
 Аристарх 59
 Аристей (*миф.*) 324—326
 Аристид 102—103, 236, 238
 Аристид Милетский 251, 408
 Аристотель 59, 75, 94—96, 99, 128, 133, 140, 148—150, 152, 169—170, 172, 180—191, 194, 225—226, 228—229, 231, 234, 305, 326, 351—352, 354, 404, 417, 420—421
 Аристофан 24, 27, 76, 85, 133—134, 149, 151—160, 197—198, 200, 202—203, 238, 247, 270, 288, 417
 Аристофан Византийский 59
 Арлекин 290
 Арнобий 290
 Арсака 256
 Артаксеркс 166
 Артемида (*миф.*) 19, 77, 135, 143, 145, 147, 167, 215, 217—218, 366, 370—371, 390—391
 Артотрог 274
 Архелай (философ) 120
 Архелай (царь Македонии) 133
 Архестрат 270
 Архидам 165
 Архий 237
 Архий (у Цицерона) 294—295
 Архилох 67—68, 70—71, 73—76, 82, 92, 341, 405
 Архимед 193
 Асканий (*миф.*) 327, 329
 Аскилт 387—388, 390
 Асклепиад Самосский 194, 318
 Асклепий (*миф.*) 156—157
 Астарта (*миф.*) 312
 Астерия (*миф.*) 217
 Астианакс (*миф.*) 385
 Ата (*миф.*) 107
 Атлант (*миф.*) 364
 Атосса 102—103
 Атрей (*миф.*) 23
 Атриды (*миф.*) 131—133
 Атта 288—289
 Аттал 381
 Аттик 417
 Аттис (*миф.*) 317—318
 Афамант (*миф.*) 371
 Афина (*миф.*) 16, 18—20, 23—24, 32, 34, 38, 46—47, 50, 53—55, 64, 80, 105—107, 109, 111, 113—114, 132, 214—215, 217, 219, 221—223, 298, 324, 334—335, 366, 368, 370—371, 390
 Афраний 288—289
 Афраний Бурр 381
 Афродита (*миф.*) 18—19, 21, 23, 32—33, 39—40, 45, 54, 58, 71, 77, 80—81, 83, 130, 205—206, 217, 221—223, 229, 258, 300, 305, 326—329, 333—335, 346, 390, 410, 412—413
 Ахат (*миф.*) 335
 Ахелой (*миф.*) 364, 370
 Ахеронт (*миф.*) 328, 331
 Ахилл (*миф.*) 16, 19, 23, 27—29, 33—34, 38, 44, 46—48, 50—52, 63, 116, 131, 136—138, 145—147, 220, 222, 224, 257, 316, 327, 331, 334, 360, 364, 368, 371, 391, 398
 Ахилл Татий 252, 257
 Ацис (*миф.*) 371
 Аякс (*миф.*) 25, 132, 231, 364, 368, 389, 391
 Аяксы (*миф.*) 49, 220
 Бабеф Г. 418—419
 Бавий 322
 Бавкида (*миф.*) 364, 368—369, 371, 419
 Байр Р. 420
 Баллион 279
 Баратынский Е. А. 424
 Батт 212

- Батюшков К. Н. 318, 357
 Бахтин М. 258
 Бедность 157
 Безумие 371
 Белинский В. Г. 61, 148, 339, 379, 399, 411, 422—423
 Беллерофонт (*миф.*) 19
 Бембо 286
 Бенедиктов В. 424
 Бенелли С. 420
 Береника 214, 317
 Бернайс Я. 183
 Бибакул, Марк Фурий 309, 315
 Библида (*миф.*) 368
 Бион Смирнский 211
 Блок А. 318
 Богданович И. Ф. 410
 Бойос 365
 Боккаччо Дж. 392, 416
 Бомарше П. 279
 Бомбика 206
 Бореады (*миф.*) 221
 Борей (*миф.*) 49, 64, 220
 Борисов 239
 Боткин В. П. 422
 Браннер Х. 420
 Брасид 165
 Браун Ф. 420
 Браччолини, Поджо 402, 417
 Бригелла 290
 Брисеида (*миф.*) 34, 48, 358, 360
 Бронтей (*миф.*) 218
 Бруно Дж. 416
 Брут 236, 291, 294, 296, 340, 344, 415, 417
 Брюсов В. Я. 421, 423—424
 Буало Н. 60, 350, 418
 Букай 206—207
 Букк 265, 290
 Булис 163
 Буренин В. 423
 Бэл (*миф.*) 100

 Вахх (*миф.*) — см. Дионис
 Вакханки 206—207, 237, 364
 Вакхида 282—284
 Вакхилид 69, 90, 190
 Валерий Флакк 339
 Вар, Альфен 322
 Варий Руф 319
 Варрон Атацинский 326
 Варрон Реатинский 270, 273, 326, 329, 373, 387
 Василий III 420
 Венера (*миф.*) — см. Афродита
 Вер, Луций 247
 Вергилий 23, 59—60, 211, 261—262, 269, 319—342, 344, 348, 355, 367, 377, 384, 389, 415—416, 421—422
 Вересаев В. В. 61
 Веррес, Гай 293, 295
 Веспасиан 400
 Вестфаль И. 420
 Винкельман И. 418
 Виссарийон 417
 Вителлий 400
 Витрувий 99
 Владислав 418
 Вольтер Ф. 243, 339
 Вольф Ф. А. 56—57, 299
 Вулкан (*миф.*) — см. Гефест
 Вяземский П. А. 396

 Габротонон 198—199, 202
 Гавий 295
 Галатея (*миф.*) 210—211, 322, 364, 368, 372
 Галл, Корнелий 322
 Гальба 400
 Гальциона (*миф.*) 370
 Ганимед (*миф.*) 21, 223, 364, 391, 394
 Ганимед (у Петрония) 388
 Ганнибал 378—379
 Гармония (*миф.*) 363
 Гарпии (*миф.*) 112, 221
 Гартевельд М. 423
 Гауптман Г. 420
 Геба (*миф.*) 21—22
 Гегель Г. В. Ф. 183
 Гекала (*миф.*) 194, 213
 Геката (*миф.*) 222
 Гекатей Милетский 161
 Геккер Г. И. 420
 Гектор (*миф.*) 27—28, 34, 38—39, 44, 46—48, 51—52, 138, 326—327, 334—335

- Гекуба (*миф.*) 137—138, 364
 Гелен (*миф.*) 327, 335
 Гелиодор 252, 255—257
 Гелиос (*миф.*) 82, 141, 143, 167, 223, 366, 368, 370
 Гелла (*миф.*) 220
 Гелланик 329
 Гельвия 382
 Гельдерлин Ф. 419
 Гемон (*миф.*) 122—123
 Генемон Фасосский 75
 Генрих V 417
 Гера (*миф.*) 18—19, 23, 32, 39, 45, 47, 51, 77, 79, 88, 100, 114, 135, 141, 218—219, 221—224, 327—329, 333—335, 360, 370
 Геракл (*миф.*) 16, 19, 21—22, 28, 30—31, 58, 63—64, 75, 77, 82, 88, 114, 116, 131—132, 135, 138, 140, 155—156, 167, 206—207, 219—220, 222, 360, 364, 368
 Гераклиды (*миф.*) 135
 Гераклит 7, 161, 249
 Герион (*миф.*) 22, 82
 Гермес (*миф.*) 18, 20—21, 31, 58, 80, 114, 116—117, 157, 327, 333—334, 346, 390, 410
 Гермiona (*миф.*) 136
 Геро (*миф.*) 360
 Герод 193, 204
 Геродот 31, 120, 162—164, 171, 228—229, 417, 422
 Гертер Г. 215
 Герцен А. И. 423—424
 Гесиод 17, 19, 29—31, 61—65, 193, 214, 220, 228, 322, 326, 365, 367, 407
 Геспериды (*миф.*) 22, 221—222
 Гестия (*миф.*) 19
 Гета 200—201
 Гете И. В. 78, 255, 396, 419
 Гефест (*миф.*) 13, 18, 20, 34, 45, 53—54, 64, 80, 116, 218, 223, 328, 331—332
 Гея (*миф.*) 15, 17—18, 21, 32, 39, 63—64, 222, 305
 Гиады (*миф.*) 262
 Гиацинт (*миф.*) 25, 364, 369
 Гиганты (*миф.*) 19
 Гигес 71
 Гигин 326
 Гидарн 163
 Гидасп 256
 Гиерон I Сиракузский 99
 Гиерон II Сиракузский 206, 209
 Гилас (*миф.*) 206—207, 220
 Гимерий 80
 Гиппарх 82, 84
 Гиппий 179
 Гиппокоонт (*миф.*) 77
 Гиппонакт Клазоменский 68, 74—75, 92, 204
 Гипсилла 220, 224
 Гиртий 376
 Гитон 387, 389
 Главк (*миф.*) 364
 Глебов С. 238
 Гликера (у Горация) 347
 Гликера (у Менандра) 204
 Гнедич Н. И. 61, 422
 Гоголь Н. В. 61, 422
 Гольдони К. 279
 Гомберг Г. 420
 Гомер 8, 15—16, 26—28, 30—33, 36—41, 44—47, 49—62, 65, 75, 82, 116, 158, 169, 176—177, 189—190, 192, 198, 215, 219—220, 223, 228, 231, 233, 250, 257, 261, 269, 326—327, 330—335, 339—340, 363, 379, 384, 391, 405, 407, 414—417, 421—422
 Гораций 79, 89, 262—263, 270, 319, 340—355, 359, 397, 415—416, 418, 421
 Горгий Леонтинский 169, 172
 Горгий (у Менандра) 198—199, 201
 Горгоны (*миф.*) 112
 Гортенсий Гортал 291—293, 310
 Гостию 357
 Гракхи, Гай и Тиберий 238, 287, 291, 377
 Грановский Т. Н. 401
 Гросвита Гандерсгеймская 286, 415
 Гюго В. 339

- Дав 345
 Данаиды (*миф.*) 100—101
 Данай (*миф.*) 100—101
 Даная (*миф.*) 55, 229, 388
 Данилевский Г. П. 423
 Данте 60, 339, 386, 415
 Дарий 102—103, 163
 Дафна (*миф.*) 363, 369
 Дафнис (*миф.*) 80, 206, 210—211, 253—255, 322
 Девкалион (*миф.*) 363, 368, 370
 Дедал (*миф.*) 21, 221, 263, 364, 370
 Делия 355—356
 Деметра (*миф.*) 13, 19, 21, 31, 58, 73, 95, 215, 217, 219, 324, 410
 Деметрий (ритор) 226, 229—230, 405
 Деметрий Полиоркет 234, 236
 Деметрий Фалерский 229
 Демейя 284—285
 Демодок (*миф.*) 27, 29, 40
 Демокрит 165, 228, 249, 302, 420
 Демос 153—154
 Демосфен 171—174, 228, 231, 236—238, 294, 296, 403—405, 417
 Демосфен (у Аристофана) 153—154
 Демофил 270
 Демофонт (*миф.*) 135, 360
 Державин Г. Р. 61, 421, 423
 Дестунис С. 238
 Деций Мус, Публий 288, 378
 Деянира (*миф.*) 131—132, 360
 Джефферс Р. 420
 Диана (*миф.*) — см. Артемида
 Дидона (*миф.*) 269, 327, 332, 334—337, 360, 362
 Дика (*миф.*) 118
 Дикейя 275
 Диоген Аполлонийский 7
 Диоген из Селевкии 268
 Диоген Синопский 248, 420
 Диодор (стоик) 291
 Диодор Сицилийский 417
 Диомед (*миф.*) 21—23, 38—39, 46, 328, 391
 Диомед (грамматик) 289
 Дионис (*миф.*) 16, 24, 29—30, 78—79, 91—95, 97, 118, 130, 134, 148—149, 155—156, 159, 237, 322, 324, 366—367
 Дионисий Галикарнасский 173, 225—230, 329, 405
 Дионисий Младший 175
 Дионисий Старший 175
 Диоскуры (*миф.*) 16, 77, 206—207, 220
 Дискордия (*миф.*) 390
 Дифил 270, 284
 Добролюбов Н. А. 271, 340
 Доктор 290
 Домициан 393—398, 400—401
 Донат 281, 286, 339
 Дорида (*миф.*) 370
 Дорида (у Петрония) 389
 Доссен 265, 270, 290
 Достоевский Ф. М. 61
 Дранк (*миф.*) 333, 337
 Дриас 253—254
 Дринкуотер Дж. 420
 Друз 345, 348
 Дю Белле Ж. 416
 Дюрренматт Ф. 420
 Евандр (*миф.*) 328, 330—331, 335—336
 Евгемер 196, 270
 Евклид 193
 Евклион 271, 277—279
 Евматий Макремволит 258
 Евмей (*миф.*) 35
 Евриал (*миф.*) 328, 335—336
 Еврипид 24—25, 95, 97, 119, 130—131, 133—148, 153, 155—156, 158, 165, 182, 189—190, 192, 228, 237, 269, 332, 362, 384—386
 Еврисфей (*миф.*) 135
 Европа (*миф.*) 369, 371
 Евстафий 60
 Евфорин 419
 Египет (*миф.*) 100
 Египтиады (*миф.*) 100—101
 Елена (*миф.*) 32—33, 81, 90, 110, 136, 141, 145, 207, 220, 360, 419
 Ехидна (*миф.*) 18, 64

- Жид А. 419
 Жироду Ж. 49
 Жуковский В. А. 61, 83, 422
 Зевксис 241
 Зевс (*миф.*) 13, 16, 18—19, 21—24, 32, 34, 36, 38, 45—46, 54—55, 59, 63—64, 72, 74, 77, 79, 83, 88, 94, 100, 105, 107, 110, 114—118, 135, 152, 157, 167, 179, 213, 215—216, 219, 222—224, 241—243, 258, 298, 322, 325, 327—328, 330, 333—334, 338, 348, 367, 369, 388, 410, 412
 Земля (*миф.*) — см. Гея
 Зенодот 59
 Зег, сын Борея (*миф.*) 220
 Зег, сын Зевса (*миф.*) 222
 Зефир (*миф.*) 258, 410
 Иван Грозный 421
 Иванов Вяч. 421, 423—424
 Ивашковский С. 423
 Ивик 68, 82—83
 Идас (*миф.*) 222
 Идмон (*миф.*) 220, 222
 Изиды (*миф.*) 409, 412
 Икар (*миф.*) 21, 263, 364, 366, 370
 Иксион (*миф.*) 23, 328
 Илия (*миф.*) — см. Рея Сильвия
 Инах (*миф.*) 100, 363
 Инбер В. 423
 Ино (*миф.*) 371
 Ио (*миф.*) 100, 114, 116—117, 363
 Иокаста (*миф.*) 23, 125—128
 Иола (*миф.*) 364
 Иолай (*миф.*) 364
 Ион (*миф.*) 141
 Ион (у Платона) 179
 Ион Хиосский 120
 Ипполит (*миф.*) 135, 143, 360, 362
 Ипполита (*миф.*) 22
 Ир (*миф.*) 45
 Ирида (*миф.*) 80, 327, 370—371
 Исмена (*миф.*) 123—124, 129, 133
 Исократ 171—173, 228
 Исхомах 168
 Иул (*миф.*) 329
 Ифигения (*миф.*) 29, 107, 110, 113, 145—147, 305, 364, 391
 Ификл (*миф.*) 220
 Кавн (*миф.*) 368
 Кадм (*миф.*) 19, 363
 Кайзер Г. 420
 Калаид (*миф.*) 220
 Каласирид 256—257
 Калигула 290, 381
 Калидонский вепрь (*миф.*) 19
 Калидор 279—280
 Калипсо (*миф.*) 35, 39, 48
 Калликрат 236
 Каллимах 194, 211—219, 222, 311, 358, 365, 373, 396, 422
 Каллин 68, 70
 Каллиодор 395
 Каллиопа (*миф.*) 30, 371
 Калхас (*миф.*) 52
 Кальв, Гай Лициний 291, 309—310, 357
 Камены (*миф.*) 348
 Камилла (*миф.*) 329
 Камознс 339
 Камю А. 419
 Канидия 342
 Канова А. 411
 Кантемир А. Д. 61, 421
 Капнист В. В. 423
 Карамзин Н. М. 61
 Карион 157, 159
 Карл IV 417—418
 Карл V 417
 Карл Великий 211, 415
 Карнеад 268
 Карпов Ф. 420
 Кассандра (*миф.*) 105, 107—114, 137, 269
 Кассий (у Луцилия) 290
 Кассий Лонгин, Гай 415
 Кассий Лонгин (ритор) 230
 Кастор и Полидевк (*миф.*) — см. Диоскуры
 Катенин П. А. 423
 Катилина 293—295, 376—377

- Катон Младший 377
 Катон Старший 268—269, 326, 329, 374, 388, 403, 406
 Катон, Публий Валерий 309—310
 Катулл 309—318, 326, 345, 349, 357, 362, 394, 416
 Квартилла 388
 Квинтилиан 230, 289, 339, 358, 380, 401—405
 Квинтия 316
 Кеик (*миф.*) 370
 Келей (*миф.*) 73
 Кентавры (*миф.*) 18, 364, 368
 Керинейская лань (*миф.*) 22
 Кибела (*миф.*) 312, 317, 409, 412
 Кидиппа (*миф.*) 214, 360
 Кикн (*миф.*) 63, 364, 371
 Кимон 119—120
 Кинфия 357—358
 Кипарис (*миф.*) 25, 364, 369—370
 Киприда (*миф.*) — см. Афродита
 Кир Младший 166—167
 Кир Старший 163—164, 166—167
 Кирена (*миф.*) 325—326
 Кирка (*миф.*) 35, 39, 47, 220—221, 223, 334
 Киркея 389
 Кири 71—72
 Клавдиан 19
 Клавдий 381—382, 384, 425
 Клеида 81
 Клейст Г. 419
 Клеон 152—153, 158—159
 Клеопатра 236—237, 342, 346
 Клингер К. 420
 Клисфен Афинский 69
 Клисфен Сикионский 94
 Клитемнестра (*миф.*) 23, 27, 29, 105, 107—113, 130, 136, 138—139, 144, 146
 Клодий Пульхр 294, 311
 Клодия 311
 Клон 77
 Кнемон (у Гелиодора) 257
 Кнемон (у Менандра) 198—202
 Княжнин Я. Б. 423
 Коваленский М. 423
 Кодр 174
 Кокал (*миф.*) 21
 Кокто Ж. 419
 Кола ди Риенци 417
 Конгрион 278
 Кондратьев С. П. 254, 376
 Коперник Н. 416
 Коптев Д. И. 423
 Коринна 360
 Корнель П. 148, 386, 418
 Корнифиций 310
 Костомаров Н. 423
 Котта, Луций 290
 Красс, Луций Лициний 291, 296
 Красс, Марк Лициний 236—237, 251, 287, 294
 Кратет 152, 154
 Кратин 154
 Крез 161—163
 Кремуций Корд 381
 Креонт (*миф.*) 121—127, 129, 138
 Креуса, у Вергилия (*миф.*) 327, 335
 Креуса, у Еврипида (*миф.*) 141
 Кривда 155
 Критолай 268
 Кронос (*миф.*) 223, 245—246
 Крылов И. А. 61, 421
 Крюков Н. 238
 Ксанфий 159
 Ксенарх 150
 Ксения 210
 Ксенофан 59, 68, 73
 Ксенофонт Афинский 85, 166—168, 181, 231, 244
 Ксенофонт Эфесский 252
 Ксеркс 102—103, 163
 Ксуф (*миф.*) 141
 Ктесифон 284
 Ктесифонт 173
 Курбский А. 421
 Куреты (*миф.*) 216
 Куркулион 272, 280
 Кюхельбекер В. К. 423
 Лабен 388
 Лавиния (*миф.*) 328—329, 332
 Лазарь (*миф.*) 383
 Лаиса 248
 Лай (*миф.*) 23, 104, 125, 127

- Ламбин Д. 418
 Ламон 253—254
 Лампис 255
 Лаодамант (*миф.*) 23
 Лаокоон (*миф.*) 327
 Лапифы (*миф.*) 364, 368
 Латин (*миф.*) 328, 331—333, 335
 Латона (*миф.*) 16, 22—23, 218, 366
 Лаура 417
 Лафонтен Ж. 393, 410
 Лахет 283
 Леандр (*миф.*) 360
 Левкиппа 257
 Левконоя 347
 Лелий, Гай 281
 Ленин В. И. 13—14, 180
 Леонид 84
 Леонид Тарентский 193
 Лермонтов М. Ю. 78
 Лернейская гидра (*миф.*) 18, 22
 Лернет-Холения А. 420
 Лесаж А. 392
 Лесбия 311, 313, 315—316
 Лессинг Г. Э. 183, 281, 286, 339, 396
 Леся Украинка 423—424
 Либер (*миф.*) — см. Дионис
 Ливий, Тит 265, 273, 319, 329, 339, 373, 377—379, 422
 Ливий Андроник 59, 148, 268
 Лидия 347
 Ликамб 75, 341
 Ликонид 278
 Лин (*миф.*) 21, 26, 31
 Лисий 170—171, 173, 291, 296, 402
 Лициний 346
 Ломоносов М. В. 61, 421, 423
 Лонг 211, 252—255, 257
 Лукан 390, 392, 415
 Лукасинский В. 238
 Лукиан 158, 196, 237, 239—251, 408
 Лукий Патрский 408
 Лукреций 262, 299—308, 311, 326, 330, 340, 407, 418
 Луначарский А. В. 424
 Луцилий 219, 290, 343, 349—350
 Люций 409
 Магнет 152, 154
 Магомет П. 417
 Майков А. 392, 423
 Мак-Лиш А. 420
 Макария (*миф.*) 138, 145
 Макс 265, 270, 290
 Максим Грек 420
 Максим Исповедник 420
 Малала, Иоанн 60
 Мальцев 422
 Малышко А. 424
 Мамурра 311—312
 Манилий 293
 Манлий 316
 Мануччи А. 417
 Манция, Гельвий 403
 Маргит 59
 Мардоний 163, 238
 Маркеллин 165
 Маркс К. 8, 12—13, 36, 115, 119, 163, 177, 180, 244, 247, 260—261, 272, 300, 345, 379, 380, 381, 383, 388, 406—407, 419, 424
 Марс (*миф.*) — см. Арес
 Марсий (*миф.*) 177—178, 366, 371
 Мартен В. 198
 Мартынов И. 422
 Марцелл, Клавдий 269
 Марцелла 394
 Марциал 358, 380, 393—396, 416
 Марция 381
 Мать богов (*миф.*) 270, 279, 301
 Мевий 322, 342
 Мегадор 277—278
 Медея (*миф.*) 63, 141—143, 220—225, 364, 368, 371, 385—386, 396
 Медичи, Козимо 416
 Медичи, Лоренцо 416
 Медуза Горгона (*миф.*) 18—19, 223, 334
 Мезенций (*миф.*) 328, 333
 Мей Л. 423
 Мелангий (*миф.*) 37
 Меланхтон, Филипп 418
 Мелеагр (*миф.*) 17, 19, 28, 220
 Мелеагр Гадарский 194
 Мелибей 323
 Мельпомена (*миф.*) 349

- Меммий Гемелл 310—311
 Мемнон (*миф.*) 364
 Менандр 148, 160, 193, 197—205, 238, 261, 270, 282, 285, 289, 420
 Менекей (*миф.*) 138, 145
 Менелай (*миф.*) 33, 39, 44, 47, 50, 90, 132, 136, 141, 145—146, 405
 Менехмы 271
 Менипп 241, 384, 387
 Меркурий (*миф.*) — см. Гермес
 Мессала Корвин 319, 355, 357
 Мессалин 357
 Мессалина 381
 Метродор 249
 Мефистофель 419
 Меценат 319—320, 324, 341—346, 349, 355, 357—358
 Мещерский А. 422
 Мидас (*миф.*) 364, 367
 Микион 284—285
 Милон 294—295
 Милон (у Апулея) 409
 Мильтиад 84
 Мильтон Дж. 339
 Мимнерм 67, 71, 82, 92
 Минерва (*миф.*) — см. Афина
 Минос (*миф.*) 90, 316, 364, 415
 Минотавр (*миф.*) 19
 Минский Н. 423—424
 Мирабо О. 299
 Миррина 283
 Мирсил 79
 Миртил (*миф.*) 23
 Митридат 236
 Митридат VI Евпатор 293
 Мнемосина (*миф.*) 8
 Мойры (*миф.*) 17, 21
 Молва (*миф.*) 333
 Мольер Ж.-Б. 279—280
 Монтескье Ш. 299
 Мопс (*миф.*) 224
 Морфей (*миф.*) 371
 Мосх Смирнский 211
 Мосхион 204
 Музы (*миф.*) 22, 26—27, 53—54, 62, 130, 176, 322
 Мусей (*миф.*) 21, 26, 31
 Мюллер А. 420
 Навсикая (*миф.*) 37, 54, 63
 Наполеон 401, 419
 Нарцисс (*миф.*) 25, 363, 366, 370
 Наяды (*миф.*) 322
 Небо (*миф.*) — см. Уран
 Невий 59, 269, 329—330, 336
 Немезида (*миф.*) 356
 Немейский лев (*миф.*) 18, 22
 Необула 75
 Неоптолем (*миф.*) 131, 133, 136, 138
 Непот, Корнелий 234, 310—311
 Нептун (*миф.*) — см. Посейдон
 Нерва 394, 400
 Нерей (*миф.*) 20, 32, 346
 Нерон 380—381, 383, 387—389, 393, 396—398, 400—401, 425
 Несс (*миф.*) 132, 364
 Нестор (*миф.*) 38, 46, 169, 405
 Ника (*миф.*) 21
 Никандр Колофонский 326, 365
 Никий 153—154, 165
 Никита Евгениан 258
 Николай V 417
 Николай Кузанский 416
 Нимфы (*миф.*) 20, 322, 325
 Нин 252
 Ниоба (*миф.*) 22, 124, 358, 364, 366, 368, 371
 Нис (*миф.*) 328, 335
 Новий 289
 Нодо 387
 Нонн Панополитанский 59
 Нот (*миф.*) 262
 Ночь (*миф.*) 105, 112
 Нума 364
 Нуман (*миф.*) 330
 О'Нил Ю. 420
 Овидий 19, 21, 25, 219, 263, 319, 339, 357—374, 415—416, 419, 421
 Огарев Н. 424
 Одиссей (*миф.*) 22, 33—39, 44—48, 51—52, 54, 121, 131—133, 137, 169, 334—335, 345, 360, 364, 368, 405, 415
 Озеров В. А. 423
 Озирис (*миф.*) 409, 412

- Оилей (*миф.*) 220
 Океан (*миф.*) 17, 114, 116—117
 Океаниды (*миф.*) 114, 117, 217
 Октавиан — см. Август
 Октавия 386
 Олен (*миф.*) 31
 Опимий, Квинт 290
 Опимий, Луций 290
 Ордынский Б. 184
 Орест (*миф.*) 23, 105—114, 130—
 131, 135—136, 138, 144—145,
 147
 Ороондат 256
 Орф (*миф.*) 18
 Орфей (*миф.*) 8, 21—22, 26, 30—
 31, 220, 322, 324—326, 351,
 364, 368, 370—372
 Оры (*миф.*) 21
 От (*миф.*) 19
 Отон 400
 Офелл 344
 Офион (*миф.*) 223
- Павсаний 31, 99, 248
 Пакувий 281
 Палестрион 274—276
 Палинур (*миф.*) 335
 Паллант (*миф.*) 328, 335
 Памф (*полумиф.*) 31
 Памфил 282—284
 Памфила 198—199, 202
 Пан (*миф.*) 21, 218, 254, 306,
 322, 324
 Панакрида (*миф.*) 216
 Пандар (*миф.*) 50
 Пандора (*миф.*) 64—65
 Панеций 288
 Панталоне 290
 Пантея 247
 Папирий Фабиан 381
 Папп 265, 289—290
 Парис (*миф.*) 32—34, 40, 110,
 141, 360, 412
 Парменид 68, 73
 Парфений Никейский 365
 Патрокл (*миф.*) 28, 34, 44, 46, 48
 Пеласг (*миф.*) 100—101
 Пелей (*миф.*) 19, 32—33, 63, 136,
 220, 224, 316, 364
- Пелий (*миф.*) 220
 Пелопс (*миф.*) 23
 Пеней (*миф.*) 369—370
 Пенелопа (*миф.*) 29, 35, 54, 360
 Пентесилея (*миф.*) 34, 63
 Пенфей (*миф.*) 207, 237, 366
 Перегрин 242—243, 250
 Периандр Коринфский 161
 Перикл 119—120, 152, 162, 165,
 169—170
 Периплектомен 275—277
 Перифой (*миф.*) 220
 Перс 62
 Персей (*миф.*) 19, 55, 364, 368,
 371
 Персефона (*миф.*) 95, 220, 370
 Персий 380, 396
 Пестель Н. И. 422
 Петрарка Ф. 318, 416—418
 Петроний 263, 386—392, 422
 Пигмалион (*миф.*) 364, 369
 Пизон Цезонин 310
 Пизоны 350
 Пий II 418
 Пикколомини, Эней Сильвий 418
 Пико делла Мирандола Дж. 417
 Пилад (*миф.*) 110, 131
 Пиндар 30, 69, 85—90, 92, 190,
 220, 228, 348, 421—422
 Пиотровский А. 313
 Пирам (*миф.*) 364, 369—371
 Пиргополиник 273—276
 Пирр 267
 Пирр (*миф.*) 327, 333
 Пирра (*миф.*) 363, 369, 370
 Писистрат 30, 56, 70—71, 94, 161
 Питтак 79
 Пифагор 161, 364, 366, 408, 420
 Пифия 107, 111—112
 Пифон (*миф.*) 363
 Плавт 261, 270—281, 285—286,
 311, 350, 362, 406—407, 418
 Плания 355
 Планкты (*миф.*) 221
 Платон 59, 76, 78, 80, 85, 150
 174—181, 225, 227—228, 231,
 248, 298, 305, 381, 404—405,
 407, 416—417
 Платон (комедиограф) 160

- Плевсикл 275
 Плетен, Гемист 417
 Плиний Младший 299, 358, 400
 Плутарх Херонейский 70, 120, 194, 198, 233—239, 251, 417, 420, 422
 Плутон (*миф.*) 95, 328, 390
 Плутос (*миф.*) 74, 156—157
 Полемон 204
 Полиб (*миф.*) 125, 127
 Полибий 85, 237, 287
 Полибий (вольноотпущенник Клавдия) 382
 Полидевк (*миф.*) 220
 Полидор (*миф.*) 137, 334
 Поликрат Самосский 82—83, 161—162
 Поликсена (*миф.*) 137
 Полиместор (*миф.*) 137, 334, 368
 Полиник (*миф.*) 23, 103—104, 122, 124, 129—130, 136
 Полифем (*миф.*) 35, 364, 370, 372
 Полонский Я. 424
 Помпей 236—238, 287, 293—294, 310—311, 375, 390
 Помпоний 289
 Понциан 408
 Посейдон (*миф.*) 19—21, 90, 214, 218—219, 222, 233, 324, 327, 333
 Постум 347
 Правда 72, 155
 Пракситея (*миф.*) 145
 Пратин 96
 Приам (*миф.*) 32, 34, 48, 50, 137, 326—327, 333—334
 Приап (*миф.*) 388, 390
 Прозерпина (*миф.*) — см. Персефона
 Прокл 215
 Прокна (*миф.*) 364
 Прометей (*миф.*) 24—25, 62, 64—65, 100, 114—118, 221—222, 241, 245, 424
 Проперций 219, 319, 339, 357—359, 373
 Протагор 121, 133, 179
 Протей (*миф.*) 44, 141, 325—326
 Псевдо-Лонгин 226, 230—233, 422
 Псевдо-Орфей 215
 Псевдо-Плутарх 170
 Псевдол 272, 279—280
 Психея (*миф.*) 410—411
 Птолеми 191
 Птолемей (астроном) 193
 Птолемей I 217
 Птолемей II Филадельф 205—206, 209, 212
 Птолемей III Эвергет 214, 216, 220
 Пудентилла 408
 Пушкин А. С. 70, 341, 357, 374, 392, 396, 398, 401, 421—423
 Рабле Ф. 416
 Радамант (*миф.*) 415
 Радищев А. Н. 61, 421—423
 Расин Ж. 148, 386, 418
 Рафаэль 411
 Рем (*миф.*) 269, 329, 378
 Рейхлин И. 416, 418
 Рея (*миф.*) 216—217
 Рея Сильвия (*миф.*) 269, 330
 Робеспьер М. 299
 Рок (*миф.*) 122
 Ромул (*миф.*) 269, 329, 378
 Ронсар П. 219, 416, 418
 Росций 292
 Рустий 251
 Руфин 408
 Рыдание 371
 Саллюстий 294, 376—377
 Салмоней (*миф.*) 23, 328
 Сартр Ж. П. 419
 Сатиры (*миф.*) 95, 322
 Сатурн (*миф.*) 373
 Сафо 67, 69, 79—82, 228—229, 313, 345
 Светоний 234, 281, 311, 341, 350
 Севф 167
 Секстий 340
 Селевк 273
 Семевский В. И. 239
 Семела (*миф.*) 24, 363
 Семонид Аморгский 68, 74

- Сенека 148, 230, 263, 339, 380—386, 392—393
 Сенкевич Г. 392
 Серапис (*миф.*) 312
 Сервий 339
 Сервий Туллий 266
 Серебрякова Г. 424
 Сестий 294
 Сеян 393
 Сивилла (*миф.*) 328, 331, 334, 337
 Сизенна 251, 408
 Сизиф (*миф.*) 23
 Сикон 201
 Силен (*миф.*) 321—322
 Силий Италик 339
 Сильван (*миф.*) — см. Пан
 Симеон Полоцкий 61, 421
 Симиха 200
 Симон 279
 Симонид Кеосский 29, 68—69, 73, 78, 84—85, 90, 92, 229
 Симплегады (*миф.*) 22, 221
 Синон (*миф.*) 333
 Сир 285
 Сирены (*миф.*) 18, 30, 221
 Сириск 203
 Сирон 320
 Скалигер Ж. 339, 418
 Скеледр 275
 Скрыбин А. Н. 424
 Случай (*миф.*) 237
 Смикрин 199, 202
 Сократ 152, 154—155, 166, 168, 174—175, 177—181, 190, 227
 Солнце (*миф.*) — см. Гелиос
 Сологуб Ф. 424
 Солон Афинский 56, 68, 70—71, 92, 152
 Сон (*миф.*) 371
 Сострат 198—199, 201
 Сострата 282—283
 Сотион 381
 Софокл 25, 95, 97, 119—134, 140, 144, 163—164, 182—183, 189, 228, 330, 405, 417, 422
 Софрон 150
 Спартак 287
 Спертий 163
 Станкевич В. 422
 Стасин Кипрский 32
 Стаций 358, 415
 Стесихор 68, 81—83, 190, 329
 Стефан Р. 418
 Стикс (*миф.*) 222, 349, 370
 Стилон, Элий 273
 Стимфалийские птицы (*миф.*) 22
 Стобей, Иоанн 72, 420
 Сторукие (*миф.*) 17
 Стофила 278
 Страбон 248, 417
 Страх (*миф.*) 371
 Стрепсиад 154—155, 159
 Стробил 277, 279
 Суворин А. 423
 Суда 78
 Судьба (*миф.*) 127—128, 237
 Сулла 287, 292
 Сульпиций 291
 Сумароков А. П. 61, 423
 Сусарион 150
 Сушков Н. 423
 Сфинкс (*миф.*) 18, 22, 125
 Цевола (юрист) 291
 Цевола, Муций 378
 Сцилла (*миф.*) 44, 221, 327, 364, 396
 Сципион Африканский 270, 378
 Сципион Эмилиан 267, 290
 Сципионы 268
 Талиарх 347
 Талос (*миф.*) 221—222, 225
 Тантал (*миф.*) 22—23, 124
 Тарквиний Гордый 288
 Тартар (*миф.*) 18—19, 63, 328, 331
 Тассо Т. 60, 339
 Тацит 230, 234, 262, 339, 374, 377, 381, 386, 399—401, 422, Тевкр (*миф.*) 132
 Тезей (*миф.*) 19, 90, 129—130, 136, 138, 143, 194, 213, 220, 316, 358, 364, 368
 Теламон (*миф.*) 220
 Телемах (*миф.*) 35—38, 44
 Телеф (*миф.*) 16, 23
 Теренций 261, 281—286, 289, 311
 415

- Теренций Лукан 281
 Терни А. 420
 Терпандр Лесбосский 77, 79
 Тертуллиан 290
 Тиберий 345, 348, 359, 381, 393, 400
 Тиберин (*миф.*) 334
 Тибулл 319, 355—360
 Тимей 329
 Тимофей Милетский 61, 91
 Тиндар (*миф.*) 136
 Тиресий (*миф.*) 124, 126—128, 219, 345
 Тиртей 68, 70—71
 Тисифона (*миф.*) 371
 Тит Флавий 400
 Титаны (*миф.*) 17, 19, 24, 63—64, 328
 Титий (*миф.*) 23, 222, 328
 Титиний 288—289
 Титир 321, 323
 Тифис (*миф.*) 220, 263
 Тифон (*миф.*) 18—19, 63—64
 Тлеподем 410
 Толстой Л. Н. 61
 Толстой Ф. П. 411
 Торвальдсен Б. 411
 Тразея Пет 400
 Траян 233, 394, 396, 398—399
 Тревельян Р. 420
 ТрEDIAKовский В. К. 61, 421, 423
 Тримальхион 389—392
 Триптолем (*миф.*) 21
 Тритон (*миф.*) 221—222
 Трифена 389
 Тургенев И. С. 61
 Тури (*миф.*) 328—329, 331—333, 335—336
 Тюхе (*миф.*) 204

 Уайлдер Т. 420
 Улисс (*миф.*) — см. Одиссей
 Уран (*миф.*) 15, 17, 39, 63, 220
 Урания (*миф.*) 31

 Фабий Пиктор 268
 Фалес 161
 Фалет 77—78
 Фамирид (*полумиф.*) 21—22, 31

 Фаон (*миф.*) 80
 Фауст 419
 Фаэтон (*миф.*) 223, 263, 303, 363, 366, 370
 Феаген 255—257
 Федор Продром 258
 Федр 291, 392—393
 Федра (*миф.*) 135, 143, 360, 362, 385
 Федра (у Плавта) 277—278
 Фемида (*миф.*) 21
 Фемий (*миф.*) 27, 29, 40
 Фемистокл 102—103, 163, 169, 236
 Феникия 279
 Феникс (*миф.*) 169
 Феогнид Мегарский 69, 71—73, 92
 Феоклимен (*миф.*) 141
 Феокрит 150, 194—195, 205—211, 321, 323, 364
 Феофраст 194, 203, 225, 234, 326
 Ферапонтгон 280
 Дерекрат 152
 Ферет (*миф.*) 139—140
 Ферсандр (*миф.*) 23
 Ферсит (*миф.*) 37, 46, 398
 Феспид 96
 Фет А. 61
 Фетида (*миф.*) 19, 32—34, 63, 221, 224, 316, 364
 Фиамид 256
 Фиброн 167, 217
 Фидипп 283
 Фидиппид 154—155
 Фиест (*миф.*) 23, 396
 Филаммон (*миф.*) 31
 Филдинг Г. 392
 Филемон 270
 Филемон (*миф.*) 364, 368—369, 371, 419
 Филет 358
 Филиск 268
 Филипп II Македонский 172—173, 180, 233
 Филлида (*миф.*) 360
 Филодем 320
 Филокомасия 275—276
 Филоктет (*миф.*) 121, 131
 Филомела (*миф.*) 364

- Филон 291
 Филохор 133
 Филумена 282—283
 Финей (*миф.*) 221, 364, 368
 Фисба (*миф.*) 364, 369, 371
 Фисба (у Гелиодора) 256
 Фичино М. 417
 Флавио 233, 394, 400—401
 Флакк 295
 Фокилид 73
 Фотида 409
 Фотий 408
 Фофанов К. М. 424
 Фразилл 410
 Фразимах 179
 Франциск I 417
 Фрейтаг Г. 423
 Фрикс (*миф.*) 220, 222
 Фриних 96, 160
 Фукидид 164—166, 173, 228—229,
 244, 291, 375, 377—378, 405,
 417
 Фунданий 345

 Хаос (*миф.*) 63
 Харибда (*миф.*) 114, 221, 327
 Харикл 256
 Хариклия 255—257
 Харисий 198—199, 201—202
 Харита 410
 Харитон 252—253
 Хария 279
 Харон (*миф.*) 328
 Херасков М. М. 61, 423
 Херей 198
 Химера (*миф.*) 18—19
 Хиона 252
 Хионид 152
 Хирисоф 167
 Хирон (*миф.*) 224
 Хлоя 211, 253—255
 Хлоя (у Горация) 347
 Хремет 285
 Хремил 156—157
 Хризогон, Корнелий 292
 Хрис (*миф.*) 34
 Хрисеида (*миф.*) 27, 34
 Хрисолор, Мануил 417
 Хрисофемида (*миф.*) 131, 133

 Христос 244, 323, 339

 Цезарь 236—238, 285, 287, 291—
 292, 294, 309—312, 329, 340,
 342, 362, 364, 367—368, 373,
 375—377, 390, 394, 400
 Целий Руф 310
 Цербер (*миф.*) 18, 22, 156, 328
 Церера (*миф.*) — см. Деметра
 Цец, Иоанн 60
 Цецилий Стаций 281
 Циклоп(ы) (*миф.*) 17, 19, 157,
 207—208, 210—211, 368, 371
 Цинна, Гельвий 310
 Цицерон, Квинт 292, 417
 Цицерон, Марк Туллий 59, 171—
 172, 174, 226, 236—237, 285,
 289—299, 310—311, 313—314,
 340, 375, 378, 381, 401, 403,
 415, 417—418, 421—423
 Чернышевский Н. Г. 61, 184, 295,
 339, 344, 423

 Шевченко Т. 424
 Шекспир В. 279—280, 386, 401,
 416
 Шелли П. Б. 219, 419
 Шенье М.-Ж. 401
 Шервинский С. 135
 Шиллер И. Ф. 83, 396, 418
 Шталь И. В. 315

 Щербина Н. 424

 Эагр (*миф.*) 30
 Эак (*миф.*) 156, 384, 415
 Эвмолп (*полумиф.*) 21, 26, 31
 Эвмолп (у Петрония) 387—390
 Эвполид 160
 Эвридика, жена Креонта (*миф.*)
 122
 Эвридика, жена Орфея (*миф.*)
 325, 364, 368, 370
 Эвриклея (*миф.*) 37
 Эвринома (*миф.*) 223
 Эгей (*миф.*) 90
 Эгина (*миф.*) 23
 Эгисф (*миф.*) 23, 27, 105, 107—
 108, 110—111, 113, 144—145

- Эдип (*миф.*) 22—23, 28, 103—104, 122—123, 125—130, 132, 182, 385, 396
- Эзон (*миф.*) 220, 364
- Эзоп (*полумиф.*) 30, 161, 393, 422
- Эккерман И. П. 255
- Электра (*миф.*) 105, 107, 110—111, 130—131, 133, 139, 144—145
- Элиот Т. 219
- Элисиум (*миф.*) 328, 331
- Эмилий Марк 365
- Эмпедокл 68, 73, 169, 228
- Энгельс Ф. 8, 12—13, 36, 62, 106, 115, 119, 163, 177, 180, 243—244, 247, 260—261, 272, 300, 345, 379, 380, 381, 383, 388, 400, 406—407, 419, 424
- Эндимион (*миф.*) 224
- Эней (*миф.*) 269, 326—337, 357, 360, 362, 364, 415
- Энколпий 387—390
- Энний 59, 148, 269—270, 304, 326, 329—330, 336, 373, 405—406
- Эномай (*миф.*) 23
- Энотея 388
- Эол (*миф.*) 333
- Эос (*миф.*) 51, 222, 370
- Эпаф (*миф.*) 100
- Эпикур 200, 203, 249, 300—303, 381, 383, 389, 420
- Эпихарм 150
- Эразм Роттердамский 416, 418
- Эрато (*миф.*) 222
- Эратосфен 326, 365
- Эратосфен (у Лисия) 171
- Эрида (*миф.*) 32
- Эриманфский вепрь (*миф.*) 22
- Эринии (*миф.*) 18, 23, 105—107, 109—114, 135, 145, 333
- Эрисихтон (*миф.*) 217, 219
- Эрот (*Эрос, миф.*) 21, 63, 77, 82—83, 206, 221, 223, 257, 360, 410—411
- Эсхил 25, 29, 65, 84, 95—97, 99—120, 122, 130—135, 144—145, 152—153, 155—156, 158, 163, 189, 228, 230, 247, 257, 269, 330, 405, 417
- Эсхин 173
- Эсхин (у Теренция) 284—285
- Этеокл (*миф.*) 23, 103—104, 112, 116, 122, 129, 136, 157
- Эфиальт (*миф.*) 19
- Эфра (*миф.*) 90
- Эхо (*миф.*) 364
- Эшман Е. 420
- Эт (*миф.*) 221—223
- Ювенал 395—399
- Югурта 376—377
- Юлиан 26
- Юлии 346, 357, 373
- Юлии-Клавдии 233, 400
- Юлий 403
- Юнона (*миф.*) — см. Гера
- Юпитер (*миф.*) — см. Зевс
- Язон (*миф.*) 30, 141—142, 220—225, 364, 370, 385
- Якушкин И. Д. 238, 422
- Ямба (*миф.*) 73
- Янус (*миф.*) 373
- Япет (*миф.*) 24

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Агон 149, 151, 154
Азианский стиль 291, 404—405
Александрийская поэзия 212—213
Алкеевская строфа 79
Амплификация 295, 399
Амфиакр 78
Анакреонтика 83
Анапест 70
Анапесты 151
Анимизм 16—19
Антода 151
Асклеиадов стих 318
Ателлана 265, 289—290
Аттический стиль 291, 404—405
Аэды 56
- Бакхий 78
Басня 161
Биография 234—238
Бомолох 149
Буколическая поэзия (см. *идиллия*) 205, 211, 321—323
Бурлеск 45, 250
- Возвышенное 230—232
Вторая софистика 233
- Галлиямб 318
Гамадриада 17
Гекзаметр 52, 74, 78
Гимней 27
Гимн 58, 85, 215—216
Гипорхема 27, 76—77, 84—85
Гомеровский вопрос 55—58
Горгиевы риторические фигуры 169
- Диалектика 174, 185
Диалог платоновский 177
Диатриба 343
Дифирамб 29, 76—78, 84—85, 90—92, 94—95
Драма (см. *лирика*) 81—82, 90—91, 93, 101, 104, 110
— сатирическая 95—96, 100
— социально-бытовая 139—141
- Дриада 17
Deus ex machina 130, 143
- Жанр (см. *идиллия*) 26, 211
— виды 26
— комедии 159, 200—202
— лирические 69—70
— трагедии 102, 104, 106, 115
— эпические 44
- Идиллия 205—211
— жанры 205—206
Ирония 45—46, 111—112
- Калокагатия 166—168, 174
Катарсис 183
Клаузула 174
Колон 226
Комедия 148—160, 181
— в гомеровском эпосе 44
— и культ Диониса 24, 93—95, 149
— новоаттическая 193, 197—205
— средняя 197
— структура 151
- Комизм 45, 250
Комматий 151
Коммос 97
Комос 149
Корифей 98
Котурны 98
Критика литературная 189
- Лин 31
Лирика (см. *жанр*)
— в гомеровском эпосе 44
— древнейшие формы 26—27
— и драма 69, 81—82
— и роман 82
— и трагедия 69
— и эпос 67—68, 81
— классическая 65—92
- Логографы 161

* Для специальных терминов указываются по преимуществу места, определяющие или разъясняющие их значение.

- Майевтика 174
 Мелос 70, 76—90
 — дорийский 76—78
 — сицилийский 81—82
 — эолийский 79—81
 Мениппова сатура 387
 Метаморфозы 365
 Миксантропические демоны 18
 Мим 204—206
 Миф 13—15, 44
 Мифология 15—26

 Нении 265
 Неотерики 308—310
 Ном 78—79, 91

 Ода 88—90, 151, 345
 Ораторское искусство 169, 403
 Орхестра 97

 Паллиата 288
 Парабаса 149, 151, 154
 Паракаталоге 76
 Парод 77, 96—97, 151
 Пародия 58—59, 75
 Парфений 76—77, 84
 Пеан 26, 76, 81, 85
 Период 226
 Перипетия 44, 110—111, 182—183
 Пиррихий 77
 Пниг 151
 Повторение 51
 Претекстата 269, 288
 Пролог 151
 Проскений 97
 Просодий 76—77, 85

 Рапсоды 56
 Риторика 169, 185—188, 225—233, 403
 Родосский стиль 404—405
 Роман 44, 82, 193, 225, 251—258

 Сатира 45—46, 250, 290
 Сатура 265, 290
 Сатурнийский стих 266
 Сафическая строфа 79
 Сентенция 45—46
 Скена 97
 Сколий 29, 79, 85
 Софисты 121, 169, 174

 Софронистическая песня 27
 Сравнение 51
 Стасим 97, 110, 151
 Стиль художественный 187—188, 225—233
 — идиллии 210—211
 — комедии 151—152, 159, 202—204
 — ораторский 173—174
 — трагедии 112—113, 116—119
 — эпический (виды) 41—47
 Стихомифия 123

 Театр 97—99
 Тератология 17—18
 Тетралогия 98
 Тогата 288—289
 Трагедия (см. *лирика, фабула*)
 77—78, 99—148, 181—184
 — в гомеровском эпосе 44—45
 — и культ Диониса 24, 90—95, 149
 — психологическая 141—143
 — структура 96—97
 Триада 81
 Трилогия 100—101, 110, 112
 Трохей (хорей) 74—75, 78
 Трудовая песня 27

 Узнавание 182—183

 Фабула
 — в комедии 150
 — в трагедии 128, 182—183
 Фалекийский стих 394
 Фесценнины 265
 Фетишизм 15—16
 Френос (френ) 27, 84—85, 96, 103

 Характер
 — в идиллии 206—207
 — драматический (трагический) 107—110, 113, 115—116, 182
 — комический 154, 157, 197
 Холиямб 74
 Хор 77—78, 95—98, 106—107, 149, 151, 183
 Хорег 98
 Хорегия 98, 150
 Хорей — см. *Трохей*

- Эксод 97, 151
Экфрасис 368
Элегия (см. эпос) 70—73, 77, 81, 85
Энкомий 27, 79, 177
Эпанафора 318
Эпиграмма 81, 84—85, 214
Эпиллий 206, 309
Эпиникий 79, 84—85, 89
Эпиррема 151
Эписодий 97, 110, 151
Эпиталамий 81, 309
Эпитафий 368
Эпитет 51
Эпод 341
- Эпос (см. жанр, лирика, комедия, стиль, трагедия) 181, 183
— генеалогический 61
— героический (и негероический) 28—30, 220—221, 335
— гомеровский 32—61, 189
— дидактический 61—65
— догомеровский (этапы развития) 29
— и элегия 70, 73, 75
- Эристика 174
- Юмор 45
- Ямб (ямбическая лирика) 73—78, 183
Ямбический триметр 74

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
--------------------	---

Часть первая

Греция

I. Мифология	12
II. Догомеровская поэзия	26
III. Гомеровский эпос	32
IV. Гесиод	61
V. Классическая лирика. Элегия и ямб VII—VI вв. до н. э.	65
VI. Классическая лирика. Мелос VII—VI вв. до н. э.	76
VII. Классическая лирика. Мелос VI—V вв. до н. э.	83
VIII. Социально-историческое значение классической лирики и переход от лирики к драме	91
IX. Происхождение драмы	93
X. Эсхил	99
XI. Софокл	119
XII. Еврипид	133
XIII. Происхождение и развитие комедии до Аристофана	148
XIV. Аристофан	152
XV. Зарождение литературной прозы	160
XVI. Проза V—IV вв. до н. э.	162
А. Историография	—
Б. Ораторское искусство	169
В. Философия. Платон и Аристотель	174
XVII. Эллинизм	190
XVIII. Новоаттическая комедия. Менандр	197
XIX. Феокрит из Сиракуз	205
XX. Каллимах	211
XXI. Аполлоний Родосский	219
XXII. Риторика и учение о стиле	225
XXIII. Плутарх	233
XXIV. Лукиан из Самосаты	239
XXV. Греческий роман	251

Часть вторая

Рим

I. Введение	260
II. Архаическая пора доклассического периода	264
III. Зрелая пора доклассического периода (сер. III в.—до первой пол. II в. до н. э.)	267
IV. Плавт	270

V. Теренций	281
VI. Конец доклассического и начало классического периода. Время кризиса и гибели республики (сер. II в. — до 30 г. I в. до н. э.).	286
VII. Цицерон	290
VIII. Лукреций	299
IX. Лирическая и лиро-эпическая поэзия (сер. I в. до н. э.)	308
X. Общий обзор классической литературы периода принципата	318
XI. Вергилий	320
XII. Гораций	340
XIII. Тибулл и Проперций	355
XIV. Овидий	358
XV. Историография I в. до н. э.	374
XVI. Послеклассическая литература. Ранняя Римская империя (I в. н. э. — первая пол. II в. н. э.)	379
XVII. Послеклассическая литература. Поздняя Римская империя (II в. н. э.)	406
Общее заключение к истории античной литературы	414
Библиография	426
Указатель имен	445
Предметный указатель	460

Алексей Федорович Лосев
Гитта Абрамовна Сонкина
Аза Алибековна Тахо-Годи

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Зав. редакцией *Г. Н. Усков*
 Редактор *Л. Б. Миронова*
 Художник *А. Т. Яковлев*
 Художественный редактор *Н. М. Ременикова*
 Технический редактор *И. Н. Бажанова*
 Корректор *Т. А. Воробьева*

ИБ № 9436

Сдано в набор 14.06.85. Подписано к печати 21.03.86. А 08567. Формат 60 × 90^{1/16}. Бум. кн.-журн. офсет. отеч. Гарнит. таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 29 + 0,25 форз. Усл. кр.-отт. 29,50. Уч.-изд. л. 35,23 + 0,32 форз. Тираж 161 000 экз. Заказ 521. Цена 1 руб. 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

