

83.3(0)3

Б-83

В. Г. БОРУХОВИЧ

ИСТОРИЯ  
ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
КЛАССИЧЕСКИЙ  
ПЕРИОД

ВЫСШАЯ ШКОЛА · 1962

В. Г. БОРУХОВИЧ

83.3(0)3  
24  
БФБ

# ИСТОРИЯ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

Допущено Министерством высшего и среднего специального образования СССР в качестве учебного пособия для государственных университетов и педагогических институтов СССР

02

321830  
62  
73



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»  
Москва — 1962

✓  
ЛН

### *ОТ АВТОРА*

Настоящее учебное пособие ставит своей целью ознакомить учащихся с основными жанрами древнегреческой литературы классического периода.

В разделах «Устное народное творчество», «Эпическая поэзия», «Лирическая поэзия», «Классическая греческая драма» использованы материалы курса лекций автора, изданных Горьковским университетом в 1957 г.

Автор приносит искреннюю благодарность всем товарищам, ознакомившимся с рукописью и сделавшим ценные замечания.

## Глава I

### ВВЕДЕНИЕ

История древнегреческой литературы — древнейшей европейской литературы, развивавшейся самостоятельно, не опираясь на опыт литературы других народов, — составляет важнейшую часть курса античной<sup>1</sup> литературы, изучающего памятники художественного слова греко-римского рабовладельческого общества, просуществовавшего более полутора тысяч лет. Литература этого периода отличается определенной общностью мировоззрения и довольно прочными традициями.

От античной литературы, в частности, от литературы древних греков, берут свое начало почти все современные жанры — эпос, лирика, комедия, трагедия, эпиграммы. Слово «поэзия» тоже является греческим словом и означает «творчество» (*поэт* — творец).

В развитии мировой литературы античная литература сыграла огромную роль. На протяжении веков не прекращалось и не прекращается до сих пор плодотворное влияние греческой и римской литературы на культуру различных европейских стран и народов. В истории Европы процесс развития ее искусств не раз совершался под знаменем возрождения античной литературы. Один из таких периодов — это эпоха Возрождения, эпоха прогрессивного переворота в сфере идеологии и культурного развития стран Западной и Центральной Европы, обусловленного зарождением капиталистических отношений в этих странах.

Направленное против схоластики и аскетизма Средневековья новое гуманистическое мировоззрение Возрождения находило в античной культуре силы для борьбы за свои идеалы.

В архитектуре, в живописи, в скульптуре, в литературе эпохи Возрождения ожил дух античности.

Интерес к античному искусству впервые возник в средневековой Италии XV в., где сначала случайные находки, а потом и специальные раскопки вдруг приоткрыли перед человеком мрачного средневековья яркий, светлый, жизнерадостный мир древних греков и римлян. «В спасенных при падении Византии рукописях,

---

<sup>1</sup> От слова *antiquus* — древний.

в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть<sup>1</sup>. В этот период по всей Европе начинают собирать произведения искусства древности, в частности, многочисленные списки с творений античных авторов. Все найденное тщательно изучается и комментируется и естественно влияет на развитие искусств.

В XVII—XIX вв. европейская культура еще раз обратилась к вдохновляющему источнику. Этот период в развитии европейской культуры носит название классицизма. Он зародился во Франции, распространился по всей Европе и господствовал в ней до первой четверти XIX в.

Представители классицизма выражали свои идеи, обращаясь к искусству Древней Греции и Рима. Прогрессивные тенденции классицизма выражались в пропаганде идеи создания национального государства в противовес феодальной раздробленности. Идеальной формой для выражения своих мыслей представители классицизма считали сюжеты античного мира и часто современных себе людей изображали в облике героев, живших в древности.

В XVIII и первой четверти XIX в. классицизм утвердился и в России. Его представители в своих произведениях (и в живописи, и в культуре, и в архитектуре, и в литературе), используя образцы античного искусства, развивали лучшие черты классицизма, насыщая свои творения патриотическими и просветительскими идеями.

Во второй половине XIX в., произведения античного искусства по-прежнему привлекали к себе внимание художников и мыслителей, хотя в это время уже наблюдается столкновение двух тенденций в использовании наследия классического прошлого. С одной стороны в античности реакционные силы видят абстрактный идеал прекрасного, далекий от современности, уводящий от нее, с другой стороны прогрессивно настроенные слои черпают в античности дух утверждения жизни.

До наших дней сохранилось значение античного искусства. В эпоху пролетарских революций, в эпоху построения коммунистического общества мы по-прежнему часто обращаемся к творениям великих мастеров древней Греции и Рима, К. Маркс писал: «...они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ф. Энгельс. Диалектика природы. Госполитиздат, 1955, стр. 3.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. изд. 2-е, т. 12, стр. 737.

Объясняя это явление, Маркс пишет: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не обижает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова»<sup>1</sup>.

В соответствии с основными социальными этапами, которые прошло древнегреческое общество, процесс развития его литературы можно разделить на следующие периоды:

I. Архаический период, простирающийся от древнейших времен (приблизительно от X в.) до VII в. до н. э. В этот период создаются произведения устного народного творчества. К концу его рождается эпос, увенчанный поэмами Гомера «Илиада» и «Одиссея».

II. Классический период — от VII в. до н. э. до III в. до н. э. Эпос постепенно уступает свое место новым литературным жанрам, в которых на первый план выступает личность творца.

Пышно расцветает лирика, а затем и драма; зарождается и к V в. достигает высокого уровня проза (исторические повествования, произведения ораторского искусства, философский диалог). Кульминационным пунктом литературного процесса оказываются аттическая драма, трагедия и комедия. Ведущим центром культуры в этот период (начиная с V в.) являются Афины.

III. Эллинистический период — охватывает время с III в. до н. э. до I в. до н. э. (включительно). Он характеризуется возникновением новых культурных центров — Александрия в Египте, Пергам в Малой Азии. Продолжается процесс создания новых, малых форм литературы. Эпос сменяется эпилием («малым эпосом»), мифологическая драма — бытовой комедией и мимом (комической сценкой на бытовые темы). Важнейшая черта литературы этого времени заключается в том, что именно в этот период начинается тщательное изучение и систематизация богатого наследия прошлого.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. изд. 2-е, т. 12, стр. 737—738.

IV. Римский период — с конца I в. до н. э. до гибели Западной Римской империи. Он менее всего поддается определению, хотя есть важное явление, которое его с одной стороны ограничивает— это победа христианской религии и, соответственно, христианской религиозной литературы, постепенно вытесняющей так называемую «языческую». Традиции эллинистического периода еще очень живы — расцветает ораторское искусство, софистика, следовавшая классическим образцам аттического стиля. Наиболее замечательные произведения литературы этого периода созданы во II в. н. э. и связаны с именами греческих писателей Плутарха и Лукиана.

Настоящий курс посвящен истории древнегреческой литературы классического периода.

## Глава II

### УСТНОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

В известном введении «К критике политической экономии» Маркс отметил, что мифология составила «арсенал и почву» древнегреческого искусства, определив при этом мифологию как «природу и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией»<sup>1</sup>. Мифология была первой формой общественного сознания у древних греков, объяснявших мир с религиозно-фантастической точки зрения; она была формой «художественно-религиозно-практически-духовного освоения мира»<sup>2</sup>. Другой особенностью этой формы освоения мира была склонность к олицетворению даже таких абстрактных понятий, как справедливость, право, единодушие и т. д.

Мир греческих мифов необычайно богат; кажется, будто сама природа наложила на него отпечаток<sup>3</sup>. Необычайно разнообразен ландшафт Греции. Равнины, многочисленные горные хребты, поросшие вечнозелеными кустарниками, и, конечно, море, — «пурпурное», «широкошумящее», «виноцветное», «искристое» и «сверкающее»; Гомер и другие поэты находят для него самые красочные, разнообразные эпитеты.

Богатое воображение народа населило и горы, и долины, и море бесчисленными и причудливыми сверхъестественными существами. В горах жили горные нимфы орады; в лесах — дриады; в реках — наяды; каждая пещера, гора и даже отдельное дерево имели свое божество.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. изд. 2-е, т. 12, стр. 737.

<sup>2</sup> Там же, стр. 728.

<sup>3</sup> «Характер ландшафта был осознан в религии... жителей» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. II, стр. 55).

Греческая мифология служила поистине неисчерпаемым источником для литературы и изобразительного искусства. Мифы в то же время «представляют собою полное развитие в поэтических, пленительных образах, глубочайшего философского содержания, в них заключается вся мудрость эллинская, которая навсегда остается мудростью человеческой...»<sup>1</sup>. Эти слова Белинского означают, что греки древней эпохи все достояния своей культуры, своего процесса познания природы и общества закрепляли в мифологической форме.

Процесс мифотворчества, особенно интенсивный в дописьменный период, был одновременно также литературным процессом. Образцом закрепления мифов могут служить дошедшие до нас так называемые гомеровские гимны. Они представляют собой песнопения в честь отдельных богов и излагают какое-либо событие из их жизни, чаще всего миф о рождении. До нас дошли 34 подобных гимна, относящихся к VII—VI вв. до н. э.

Характерным образцом такого рода поэзии может служить гомеровский гимн Афродите, описывающий все подробности любви этой богини к смертному Анхизу.

Верховный бог Зевс зажег сердце богини страстью к простому смертному. На высоких склонах богатой источниками горы Иды увидела она пасущего быков Анхиза и вспылала к нему любовью. Афродита из благоуханного храма, где нимфы ее купают, умащают, одевают в великолепные наряды, спешит на Иду.

Богиня встречает Анхиза бродящим среди своих стад и распевующим звонкую песнь. Приняв вид юной девушки, предстала она перед изумленным Анхизом. Мгновенно вспылав к ней любовью, Анхиз сказал ей: «Радуйся, о богиня, кто бы ты ни была—Лето, Артемида, или золотая Афродита,— ты, пришедшая в мой дом, или ты одна из бессмертных харит или нимф? Я воздвигну тебе алтарь и принесу тебе жертву. Дай же мне быть славным среди троянцев и одари меня цветущими детьми. Пусть я долго буду видеть лучи солнца и достигну порога старости!» Афродита ответила ему: «Анхиз, я не богиня, я смертная. Отрей, прославленный воитель Фригии,— мой отец. Убийца Аргуса, Гермес, похитил меня из хора девушек, сопровождавших Артемиду, и принес сюда. Он сказал, что мне суждено стать юной супругой Анхиза и родить ему славных детей. Так пришла я к тебе, побуждаемая могучей необходимостью. Введи меня как жену в дом твоих родителей, чтобы они увидели, могу ли я быть достойной тебя супругой, и пошли вестника к моему отцу, чтобы он собрал драгоценное приданое, затем отпразднуй веселую свадьбу».

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Избранные философские сочинения, т. 1, 1948, стр. 389.



Афродита обещает Анхизу родить от него сына Энея. При этом она раскрывает свое истинное имя и показывается ему во всем сиянии своей божественной красоты. Анхиз, закрыв глаза одеждой, умоляет ее о пощаде. Но она успокаивает его, предупредив, однако, чтобы он никому не говорил о том, что его полюбила богиня, иначе Зевс в гневе поразит громом безумца.

Гомеровский гимн Афродите исполнялся на праздниках в честь богини. Аристотель считал «гомеровские» гимны самым древним видом поэзии.

В архаический «долитературный» период личность поэта не выделялась из окружающей его среды, и греки, персонифицируя самый процесс устного народного творчества, приписывали многие произведения народной поэзии мифическим певцам. Таким, например, является легендарный певец Орфей. Согласно мифу, он был сыном музы песнопений Каллиопы («прекрасноголосой»); искусство его увлекало не только людей, но и чарующе действовало на природу — деревья, скалы. Боги были к нему особенно благосклонны, и даже разрешили ему спуститься в царство мертвых, чтобы вызволить оттуда свою супругу, Евридику. Ему, равно как Мусею и Евмолпу, приписывали многие поэтические произведения, но уже историк Геродот отмечал их позднее происхождение: «Мне кажется,— писал он,— что поэты, о которых говорят, будто бы они жили до Гомера и Гесиода, на самом деле жили гораздо позже».

Больше связаны с исторической действительностью образы певцов, встречающиеся в гомеровских поэмах. Типом такого певца «героического века» является слепой Демодок в «Одиссее», «божественный певец», которого бог одарил чудесным даром. Под аккомпанемент его струнного инструмента танцуют юноши феаков, жителей страны, куда буря занесла Одиссея. Певцы пользовались почетом — об этом говорят и обращенные к нему слова Одиссея:

«Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставляю...».

Сказители на память воспроизводили тысячи стихов, пользуясь определенными приемами, передававшимися по традиции. Их называли а э д а м и: пение их, скорее всего, было мелодекламацией. Несовершенство струнного инструмента, которым они пользовались («кифара»), говорит о том, что аккомпанемент служил только для подчеркивания ритма декламируемых стихов.

Произведения народной поэзии, исполнявшиеся аздами, были, в основном, эпическими песнями. Сам термин э п о с означает по-гречески «слово», «сказ». Мы можем, однако, судить о народной эпической поэзии только исходя из двух великолепных памятников эпической поэзии — поэм Гомера «Илиады» и «Одиссеи», впитавших в себя все ее особенности.

Устное народное творчество греков, как и других народов, выросло из культовых обрядов, игр, трудовых процессов. Обрядовая поэзия была тесно связана с бытом греческих племен. Обряды представляли в фантастических формах смену времен года, жатву, посев, сопровождали важнейшие вехи жизни человека—рождение, возмужалость, свадьбу, похороны. В них сочетались песенный и игровой моменты: драматизированное действо, разыгрывавшееся здесь, должно было магически воздействовать на природу, потусторонний мир. Своими традициями обряды уходили далеко в предысторическое прошлое, но они тщательно сохранялись до самого позднего времени. Во многих из этих обрядов действующие лица составляли хор. У афинян существовал праздник в честь бога Гелиоса, во время которого хор детей разносил по домам ветви маслины, обернутые шерстью и увешанные различными плодами и склянками с вином, маслом и медом. Такая ветка называлась *эй реси оной*; так же назывались и хоровые песни, исполнявшиеся при этом обряде. В них испрашивались у богов различные блага хозяину дома (весь обряд несколько напоминал колядки на Украине).

В сборнике так называемых «гомеровских эпиграмм» до нас дошла подобная эйресиона:

«К дому теперь повернем мы мужчины, могучего духом.  
Многое может он сделать и счастлив быть должен навеки!  
Настежь раскройтеся двери! Само ведь богатство приходит;  
Вместе с желанным богатством и зрелое благоразумье;  
Мир сему дому: кувшины в нем вечно да полные будут» и т. п.

Песенки эти пережили тысячелетия и сохранились в памяти греческого народа до наших дней <sup>1</sup>.

На пирах греки пели песни согласно издревле установленному обычаю, как можно судить на основании сохранившейся элегии поэта VI в. до н. э. Ксенофана: <sup>2</sup>

«Чистый лоснится пол, стеклянные чаши блистают;  
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,  
Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,  
Запах веселый вина разливая далече; сосуды

<sup>1</sup> Ср. «Греческие народные песни», перевод В. Нейштадта, М., 1957, стр. 182 (Майская песнь):

«Пришел к нам Май, цветущий Май, веселый, теплый, светлый,  
Принес нам розы теплый Май, сравниться ль с ним Апрелю!  
Пусть в этом доме, где поем, и трещинки не будет,  
И пусть хозяин наш живет лет тысячу и больше...» и т. д.

<sup>2</sup> Приводимый здесь перевод А. С. Пушкина выполнен в сплошных гекзаметрах и с меньшей точностью, чем, например, перевод Ф. Ф. Зелинского, но зато он несравненно поэтичнее.

Светлой студеной воды, золотистые хлебы, янтарный  
Мед и сыр молодой — все готово; весь убрал цветами  
Жертвенник. Хоры поют. Но вначале трапезы, о, други,  
Должно творить возлиянья, вещать благовещные речи,  
Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистой душою  
Правду блюсти; ведь оно же и легче. Теперь мы приступим...

и т. д.

Песенки, исполнявшиеся во время пиршества, назывались *сколиями*, т. е. «кривыми», потому что при этом мужчины, возлежавшие вокруг стола, передавали по кривой линии ветку мирта, а получивший ее должен был исполнять сатирическую песенку («сколий»). Существовали целые сборники таких *сколиев*; один из них, политического содержания, сохранен в сочинении Аристотеля «Афинская полития». Эта песенка направлена против аристократов, потерпевших поражение при местечке Липсидрий (Аттика):

«Ах, Липсидрий, ах, друзей предатель!  
Ты каких воителей отважных  
Погубил там — знать-то всю какую!  
Впрямь они там род свой оправдали.»

В *сколиях* воспевались также героические деяния предков, сохранялись для потомков традиции демократии и свободы:

«Под листьями мирта мечи понесем,  
Подобно Гармодью с Аристокляном,  
Тиранов, народ притеснявших, убьем,  
И равными сделаем всех перед законом.»

Игры детей, подростков и взрослых были связаны с *игровыми* и песнями. Девушки, играя в цветы (игра называлась «антема», от слова «антос» — цветок), пели при этом песенку — *антему*:

«Где розы мои?  
Фиалки мои?  
Где красавица петрушка?  
— Вот розы твои,  
Фиалки твои,  
Вот красавица петрушка!»

Другая игра девушек называлась *хелон* — от слова «хелоне», черепаха. Одна из девушек, «черепаха», сидит в кругу, вокруг нее кружатся остальные в хороводе и задают ей вопросы, на которые она отвечает, например:

— Черепаха-пряха, что творишь в кругу?  
— Из шафрана милетского шарф ятку.

Песни сопровождали свадебный обряд — гимны (они назывались *гименей* или *эпиталами*), шуточные песенки и т. д. Образцы их сохранены в отрывках свадебных песен поэтессы

Сапфо, следовавшей, несомненно, образцам народной поэзии. Некоторые из этих песен должны были оберечь жениха и невесту от «порчи».

Скорбные песни, плачи, сопровождали обряд похорон.

В «Илиаде» есть следы их, перенесенные туда из обрядовой поэзии.

Замечателен плач Андромахи, супруги троянского героя Гектора, в XXII песне «Илиады». При виде гибели мужа она лишается чувств; придя в себя, она начинает горько рыдать, причитая по поводу злой доли, которая выпала ей и ее супругу; она сокрушается о своей вдовьей судьбе и особенно скорбит о юном сыне:

«Труд непрерывный его, бесконечное горе в грядущем  
Ждут беззащитного: чуждый захватит сиротские нивы.

Этот плач можно разделить на составные части, общепринятые в народных причитаниях такого типа. Теоретики французского классицизма находили этот плач неуместным в устах царицы, но они не видели главного, а именно мощного влияния народной поэзии, наложившей отпечаток на весь гомеровский эпос. В XXIV песне «Илиады» подробно описан погребальный обряд, сопровождающийся причитаниями над телом Гектора: сначала поют погребальную песнь певцы, за ними женщины-плакальщицы и лишь потом родные — жена, мать, невестка.

Это — несомненно народный обряд.

С процессом труда были связаны так называемые р а б о ч и е песенки. Они давали ритм и облегчали труд коллектива. В пьесе Аристофана «Мир» группа мужчин вытаскивает из ямы статую Мира. Они дружно тянут за веревки и поют в такт усилиям:

«О, эйя, эйя, эйя, вот!  
О, эйя, эйя, эйя, все!»

Можно легко представить себе, как появилась эта песенка. Ее, вероятно, пели аттические моряки, матросы афинских гребных судов, вытаскивая на берег свои корабли, или портовые грузчики Пирея, афинского морского порта, при подъеме тяжестей.

В составе сборника так называемых «гомеровских эпиграмм» дошла до нас песенка гончара. Певец обращается к Афине, богине ремесла, с просьбой о покровительстве — чтобы горшки вышли удачными, и просит слушателей наградить его за песню:

«Если ж, бесстыжее племя, певца вы обманете дерзко,  
Тотчас же всех созову супостатов я печи гончарной.  
Эй, Разбивака, Трескун, Горшколом, Сыроглинник коварный,  
Эй, Нетушим, на проделки во вред ремеслу тароватый,  
Бей и жаровню к дом, вверх дном опрокидывая печку!»

Здесь характерной деталью мифологического мышления является то, что все пороки гончарной печи, неудачи гончара-ремесленника олицетворены в виде злых духов — Разбиваки, Трескуна, Горшколома. Песенка, таким образом, является одновременно заклинанием. Таким же заклинанием, появившимся, вероятно, в среде моряков, является следующая «гомеровская эпиграмма», обращенная к богу Посейдону:

«Слушай нас, о, Посейдон, могучий земли колебатель,  
Ты, что моря широкой равниной владеешь и над Геликоном  
Царствуешь: дай нам попутного ветра, дай благополучно  
К дому вернуться, счастливо, всем нам, как гребцам, так и кормчим...

В устное народное творчество каждого народа существенной частью входят пословицы и поговорки. До нас дошли сборники пословиц древних греков — они подытоживают многовековой жизненный опыт и являются сокровищницей народной мудрости. Греческие пословицы отличаются непринужденностью, отточенной формой и большой содержательностью и меткостью; образно говоря, в них отражена народная душа.

Можно отметить общежитийские мотивы в них: «вторично дети— старики», «вторые думы мудреней всегда»; иногда они носят индифферентный характер — «в капкан не попадет старая лиса». Есть такие, которые могли возникнуть только в крестьянской среде, например: «всегда крестьянин через год богат», «год приносит, не пашня».

Откровенно классовый характер имеет следующая поговорка: «в правом и неправом деле слушайся владыки — раб».

Пословицы часто превращались в басни и индифферентные рассказы (или возникали из них).

Басня как литературный жанр во многом обязана устному творчеству древних греков, создавших и отшлифовавших ее форму. Страны латинской культуры познакомились с этим видом литературного творчества греков в обработке Федра, вольноотпущенника римского императора Августа (I в. н. э.). Сборник греческих басен, дошедших до нас в поздней (средневековой) редакции, приписывается Эзопу, но многие исследователи (Лютер, Бентли) не раз отмечали, что книга басен Эзопа принадлежит не одному автору, а представляет собой плод народной мудрости. Древние рассказы об Эзопе носят до известной меры характер легенды: по преданию Эзоп был безобразным горбатым рабом, которого неоднократно покупали и продавали. Погиб он, якобы, при следующих обстоятельствах: Эзоп, находясь в Дельфах, своим злословием возбудил злобу у сограждан. Для того чтобы отомстить ему, кто-то похитил священную чашу из сокровищницы дельфийского храма и вложил ее в котомку Эзопа. Когда чаша была у него обнаружена, жрецы возбудили против него дело о святотатстве и побили его камнями. Впоследствии же выяснилось, что Эзоп был невиновен.

Легендарный характер авторства Эзопа можно доказывать хотя бы на основании того, что греки все басни о животных приписывали исключительно ему. Как сообщают, он жил в середине VI в. до н. э., но еще за сто лет до него поэт Архилох создавал басни о животных. Еще раньше подобные притчи писал древнейший поэт Греции Гесиод.

Большинство басен из дошедшего до нас сборника представляют собой небольшую сцену, метко передающую нравы и повадки животных (например, лисицы, бывшей и у древних символом хитрости и коварства). В числе персонажей встречаются люди, волки, львы и даже боги и герои (мифологический и басенный элементы тесно переплетаются). Эти сцены «рассказаны согласно с тем, что было в действительности, согласно верным наблюдениям и притом рассказаны так, что из них можно почерпнуть общее поучение в отношении человеческого существования, в отношении благоразумности и нравственности поступков» (Гегель, Соч., XII, стр. 393, М., 1938).

Вот несколько образцов:

«Некто, изготовив деревянную статую Гермеса, вынес ее на рынок и стал продавать. Так как покупателей не находилось, он, желая привлечь их, стал кричать, что продает бога благодетельного и приносящего выгоду. Тогда кто-то из рядом стоящих сказал ему: «Почтенный, зачем же ты продаешь его, когда сам нуждаешься в его благодеяниях?» На это он отвечал: «Мне-то ведь выгода нужна немедленно, а он обычно не скоро ее приносит» (№ 2).

Этот рассказ должен быть скорее отнесен к жанру анекдота, но уже следующий пример является типичной басней:

«Мышь пробежала у пасти задремавшего льва. Тот, вскочив, схватил ее и собрался съесть. Мышь попросила пощадить ее, говоря, что отблагодарит его за милость. Рассмеявшись, лев отпустил ее. Через некоторое время он, однако, спасся благодаря мыши. Когда, схваченный охотниками, он был привязан канатом к дереву, мышь, услышав его стоны, подошла и перегрызла канат. Освободив его, она сказала: «Ты тогда надо мной посмеялся, не ожидая получить от меня что-либо взамен; теперь знай, что есть и у мышей благодарность» (№ 256).

Наконец, мы можем найти в сборнике и такие рассказы:

«Некто, купив раба Эфиопа и полагая, что у него кожа стала такой из-за нерадивости хозяина, привел его домой и попытался всеми силами отмыть. Но кожу переменить не смог, а от его усилий тот заболел» (№ 13).

Последняя басня, возможно, является развернутой греческой поговоркой «Эфиопа моешь», т. е. делаешь бесполезный труд.

Все три примера могут служить отличной иллюстрацией разнотипности сборника.

Басни Эзопа и легенды о нем самом были популярны в Афинах V в. В комедии Аристофана «Осы» подвыпивший старик щеголяет их знанием кстати и некстати. Их охотно приводили в своих речах и ораторы.

Поскольку басня по самому своему характеру предназначена для того, чтобы быть сказанной к месту, и, следовательно, рассчитана на устное обращение, то уже одно это должно вселять сомнения о личности Эзопа. Последний мог быть лишь одним из наиболее удачных рассказчиков, вносящих в рассказы и элемент своего творчества. Позднее его личность окуталась туманом легенд и ему стали приписывать все басни (здесь могло сыграть роль характерное мифологическое мышление греков, стремившихся все завоевания культуры, произведения народного творчества приписать какому-нибудь автору). «Корпус эзоповских басен» носит следы самых различных редакций (обнаруживаемых при анализе языка) — в основном эпохи поздней античности и византийского времени.

Мифологический элемент представлен в басне относительно слабее; он очень силен, напротив, в греческой народной сказке. Для современного европейца древнегреческий миф сам по себе является сказкой, на самом же деле миф и сказка — понятия отнюдь не тождественные. С к а з к а — это жанр греческой народной литературы, в то время, как м и ф, мифологическое мышление является ее основой<sup>1</sup>. Можно сопоставить греческий эпос, создавшийся в основном на мифологической основе, и сказку: различие между ними таково же, как между поэзией и прозой. Сказка, как и эзоповская басня — прозаический жанр и в этом общее между ними. Но она обладает своими специфическими чертами. Элемент чудесного, волшебного, сверхъестественного, иногда устрашающего присутствует в ней почти обязательно. С другой стороны, сказочный материал может быть широко представлен в мифологическом сюжете, героическом эпосе: классическим примером этого является «Одиссея» Гомера. Рассказы Одиссея — типичные сказки, распространявшиеся чужеземцами-мореплавателями, моряками-скитальцами древнейшей Греции. Насквозь проникнут сказочными мотивами миф о Персее, который мы приводим здесь в обработке Аполлодора, достаточно подробно:

---

<sup>1</sup> В греческом языке классического периода слово «миф» могло обнимать собой всю поэтическую деятельность, все, являющееся продуктом воображения, — как можно видеть из замечания Сократа в диалоге Платона «Федон» (61 В). Аристотель в «Поэтике» употребляет это слово в значении «фабула».

«Царю Акрисию, обратившемуся к богу с вопросом о том, родятся ли у него дети мужского пола, бог ответил, что у его дочери Данаи родится сын, который убьет его. Испугавшись этого, Акрисий соорудил под землей помещение из меди и стерек в нем Данаю. Некоторые говорят, что ее совратил Прэ́т, откуда и вражда между ними. Другие же сообщают, что Зевс, превратившись в золото, проник к Данае и сошелся с ней. Вскоре Акрисий узнал, что у нее родился сын Персей. Не поверив, что ее совратил Зевс, он заключил дочь с сыном в ящик и бросил в море. Когда ящик вынесло к острову Серифу, некто Диктис вытащил его и воспитал Персея. Царь острова Серифа Полидект, брат Диктиса, влюбился в Данаю и так как он не мог сойтись с ней из-за возмужавшего Персея, созвал близких людей, в числе которых был и Персей, и сказал им, что нуждается в помощи для того, чтобы посягаться к дочери Эномая Гипподамии. Когда же Персей сказал, что он и в голове Горгоны ему не откажет, Полидект попросил у всех остальных коней, от Персея же, не взяв лошадей, потребовал принести голову Горгоны. Персей, руководимый Гермесом и Афиной, прибыл к дочерям Форка — Энью, Пефредо и Дейно. Они, старухи от рождения, происходили от Кето и Форка и были сестрами Горгон. На всех трех они имели один зуб и один глаз, и обменивались им поочередно. Персей овладел этим зубом и глазом; они стали просить его вернуть их. Тогда он пообещал отдать, если они покажут ему дорогу, ведущую к нимфам. Эти нимфы имели крылатые сандалии и сумку; имели они шапку-невидимку.

Когда дочери Форка привели его к нимфам, он отдал им глаз и зуб и получил от нимф то, ради чего старался к ним проникнуть. Он надел на себя сумку, прикрепил сандалии к лодыжкам, а шапку-невидимку надел на голову. Надев ее, он видел всех, кого хотел, другие же его не видели. Взяв от Гермеса кривой стальной меч, он полетел над Океаном и застал сестер Горгон спящими. Их звали Стено, Евриала и Медуза. Единственной смертной из них была Медуза. По этой причине и был Персей послан, чтобы принести ее голову. Головы Горгон были покрыты чешуей драконов, а клыки были больше, чем у кабанов; они имели медные руки и золотые крылья, при помощи которых они летали. Каждый, взглянувший на них, обращался в камень.

Подойдя близко к спящим сестрам, Персей, направляемый богиней Афиной, отвернувшись (он смотрел на медный щит, в котором видел отражение Горгоны) срубил голову Медузе. Как только голова была отрублена, из Горгоны выпрыгнул Пегас, крылатый конь, и Хрисаор, отец Герiona. Медуза родила их от бога Посейдона.



Персей, вложив в сумку голову Медузы, двинулся в обратный путь. Горгоны, встав с постели, бросились его преследовать, но не могли найти, так как на нем была шапка-невидимка» и т. д.

Внимательно рассмотрев содержание этого мифа, мы приходим к заключению, что перед нами типичная волшебная сказка. Искусно дана завязка этого сказочного сюжета. Персей дает недуманное обещание — и должен его выполнить (в сказке слово имеет магическое значение). Он побеждает страшных чудовищ, проявляя в борьбе изобретательность и отвагу, добывает шапку-невидимку, крылатые сандалии. Миф и сказка здесь тесно переплетены и под сказочными персонажами можно обнаружить ясные следы мифологического мышления.

Такая же волшебная по существу сказка сохранена у Аполлодора в виде мифа о Минотавре, в котором рассказывалось о том, как царь острова Крита Минос заставил жителей Афин платить ему ежегодную дань из семи мальчиков и семи девочек. Этим детям пожирало затем страшное чудовище Минотавр, жившее в лабиринте, дворце с огромным количеством комнат, представлявших собой необычайно запутанную сеть. Тесей, сын афинского царя, вызвался освободить афинян от чудовища и отправился на Крит. Там в него влюбилась царская дочь, Ариадна, давшая ему клубок ниток, чтобы он, разматывая их за собой, не заблудился в лабиринте. Тесей убил Минотавра, благополучно выбрался из лабиринта и т. д.

Это — типичная сказка, и подобные ей сказочные сюжеты встречаются у различных народов Европы и Азии.

Хорошо известно, что волшебных сказок у греков было множество; сказочные элементы проникли во многие жанры литературы и жили до очень позднего времени. Живое общение с другими народами обогащало греческий фольклор. Часто не всегда удается определить, где иноземный сюжет, а где исконно греческий; но можно с уверенностью, например, сказать, что сказка о Гигесе, приведенная Платоном в его «Государстве» — лидийского происхождения. Гигес был исторической личностью: из простых людей он стал царем Лидии. Естественно, что о нем и его богатстве складывались легенды. Вот текст этой сказки:

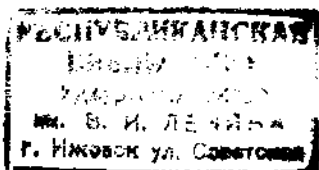
«Гигес был пастух, нанятый тогдашним правителем Лидии. В том месте, где пас он свое стадо, по случаю проливного дождя и землетрясения, треснула несколько земля и появилась расщелина. Видя это и удивившись, он сошел в нее и там, кроме других чудес, нашел, говорят, медного коня, который был пуст и с дверями. Заглянув внутрь, он заметил в коне мертвеца, ростом, казалось, выше человека. У мертвеца не было ничего, кроме золотого перстня на пальце; сняв этот перстень, Гигес вышел. Так как все пастухи обыкновенно схо-

321830

дидлись в известное место, чтобы каждый месяц отправлять к царю посланников и доносить ему о состоянии стад, то отправился туда и Гигес с перстнем на руке. Сидя с прочими пастухами, он случайно повернул перстень камнем к себе, внутрь руки, и тотчас для сидевших с ним людей стал невидим. Гигес изумился, снова взялся за перстень, повернул его камнем наружу и повернув, сделался видим. Заметив это, он пробует перстень, не скрывается ли в нем такой силы, и ему приключается всегда то же самое: повертывая камень внутрь, он становится невидимым, а наружу — видимым. Поняв это, он тотчас добился того, что был назначен в числе посланных идти к царю; пришедши же к нему, обольстил его жену, и, вместе с нею напав на царя, умертвил его и удержал за собою власть».

Сказка о Гигесе дошла до нас также в виде новеллы в составе труда Геродота. Сравнение народного сюжета с соответствующей новеллой Геродота может дать ясное представление о художественном мастерстве последнего (см. ниже, стр. 209).

Внимательное изучение памятников древнегреческой литературы позволяет с уверенностью заявить, что это искусство, как никакое другое, было теснейшим образом связано с фольклором, органически выросло из него и не расставалось с ним на протяжении всей своей истории.



*Глава III*

**«ИЛИАДА» И «ОДИССЕЯ»**

**Сюжет «Илиады» и «Одиссеи»**

Эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея» являются древнейшими памятниками греческой литературы. В сознании греков последующих веков эти поэмы оставались бесконечно выше всего, что было создано ими позднее в области поэзии: так, трагик Эсхил назвал свое творчество только «крохами с роскошного пиршественного стола Гомера».

Обе поэмы для создавшего их народа были и сокровищницей поэзии, и источником истории прошлого и высшей мудрости, а их легендарный творец Гомер — образцом поэта (когда говорили просто «поэт», не называя имени, имели в виду всегда его). На Гомера ссылались в политических, философских, литературных сочинениях как на самый авторитетный источник. Многие греческие поэты претендовали на то, чтобы быть родиной Гомера. «Илиада» и «Одиссея» прочно вошли в быт античной цивилизации, ими начиналось и заканчивалось образование: знаменитый оратор поздней античности Дион Хризостом заявил в одной из своих речей, что «Гомер каждому — и мужу, и юноше, и старцу — дает ровно столько, сколько каждый из них в состоянии взять», т. е. что поэмы, по сути дела, неисчерпаемы. Гомера не только тщательно изучали — ему даже поклонялись как богу (в Александрии существовал храм Гомера — Гомерейон)<sup>1</sup>. Поэтическое искусство Гомера, язык, образы и идеи наложили неизгладимый отпечаток на всю античную литературу. Платон кратко и выразительно отзывался о Гомере: «этому поэту Греция обязана своим духовным развитием»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Храм был построен Птолемеем Филадельфом; в центре храма находилась статуя Гомера, окруженная символическими изображениями тех городов, которые претендовали на право называться родиной поэта.

<sup>2</sup> О распространенности поэм в древнем мире красноречиво свидетельствует следующий факт: к 1919 г. из 470 литературных папирусов, найденных в Египте, 270 содержали отрывки из поэм Гомера.

Со времени создания поэм прошло более двадцати семи веков. Художественное совершенство поэм заставляет предполагать, что им предшествовал многовековой поэтический опыт, судить о котором мы можем только ретроспективно, т. е. исходя из материала самих поэм пытаться представить себе, что им предшествовало. До настоящего времени поэмы остаются древнейшим известным нам литературным памятником античной эпохи. Их ценность состоит и в том, что они дают картину общественной и частной жизни греков в древнейший период.

Реалистические детали (рассеянные в поэмах и делающие их важным источником для изучения истории греков) даны на фоне легендарного сюжета, взятого из цикла сказаний о Троянской войне. Считалось, что этот цикл известен слушателям или читателям поэм, о чем говорят многочисленные намеки и указания на отдельные детали этого цикла, встречающиеся в поэмах. Поэтому, прежде чем обратиться к первой из них, «Илиаде», необходимо кратко остановиться на содержании сказания о троянской войне. Его можно восстановить здесь только в основных чертах (оно излагалось в «Киприях», другой эпической поэме, которая до нас дошла только в кратком пересказе).

Верховный бог Зевс и бог морей Посейдон заспорили о любви богини моря, Фетиды. В спор вмешалась богиня правосудия Фемида, которая предсказала, что сын, который у Фетиды родится, будет сильнее своего отца. Для того, чтобы все боги могли чувствовать себя в безопасности, было решено выдать Фетиду замуж за смертного Пелея (по другому варианту, сообщаемому Аполлодором, Фетида отказалась сойтись с Зевсом и тот, разгневанный, выдал ее замуж за смертного). На свадьбу Пелея и Фетиды собрались все олимпийские боги и принесли дары новобрачным. Местом для свадьбы была избрана пещера кентавра Хирона, и собравшиеся туда олимпийские боги принесли новобрачным подарки: бог Посейдон подарил Пелею коней, бог Гефест — доспехи. Не была приглашена лишь богиня раздора Эрида. Оскорбленная этим, она бросила среди пирующих богов золотое яблоко, на котором было написано «прекраснейшей». О нем заспорили три богини: Гера, Афина и Афродита. Для того, чтобы решить, кто из них самая красивая, был избран в качестве третейского судьи прекрасный юноша Парис, сын троянского царя Приама, пасший стада своего отца на склоне горы Иды. Явившись к нему, богини стали предлагать различные дары. Афродита обещала ему любовь самой красивой женщины — Елены, жены спартанского царя Менелая, и Парис, не колеблясь, отдал ей «яблоко раздора».

Вскоре Парис отправился в гости к Менелая и был встречен весьма гостеприимно. Но уезжая, он, воспользовавшись

отсутствием уехавшего на Крит Менелая, нарушил святость гостеприимства, похитив его жену Елену и заодно все его сокровища.

Решив отомстить обидчику, Менелай вместе с братом, царем города Аргоса Агамемноном, созывает вождей греческих племен на войну против Трои (этот город иначе назывался «Илион», откуда и название поэмы «Илиада»). Из героев, принявших участие в походе, кроме Атридов («Атреевичей», ибо отца Менелая и Агамемнона звали Атрей), самыми замечательными были старец Нестор, царь Пилоса, проживший несколько поколений и принесший большую пользу мудрыми советами, царь острова Итаки хитроумный Одиссей, бесстрашный воин Диомед, два Аянта (Аякса), обладатель волшебного лука и стрел Филоктет. Самым отважным и неукротимым был сын Пелея и Фетиды, герой Ахиллес, царь племени Мирмидонцев.

При рождении Ахиллесу судьба определила долгую и счастливую жизнь, если он не будет принимать участия в сражениях, и очень краткий, но блестящий век, если он нарушит это запрещение. Фетида, борясь против судьбы, окунула Ахиллеса в воды подземной реки Стикса. Эти воды сделали тело Ахиллеса неуязвимым — за исключением пяты, за которую держала его мать («Ахиллесова пята»). Ахиллеса воспитал кентавр Хирон, кормивший его мозгом медведей и печенью льва, чтобы воспитать мужество и отвагу у юного героя.

Когда греческое ополчение начало собираться, Фетида укрыла Ахиллеса на острове Скиросе, среди дочерей царя Ликомеда. Одетый в женскую одежду, Ахиллес проводил время вместе с царскими дочерьми; но судьбой было определено, что Троя падет лишь тогда, когда на стороне ахейцев будет воевать Ахиллес. Поэтому на остров Скирос был отправлен герой Одиссей с несколькими спутниками под видом торговца, который предложил царским дочерям свои товары. В то время как девушек привлекли уборы и ленты, Ахиллес схватил меч и был таким образом узнан<sup>1</sup>.

Главнокомандующим всего греческого войска, насчитывавшего, согласно преданию, сто тысяч человек, был царь Агамемнон. 1186 кораблей собралось в гавани Авлида в Беотии (средняя Греция). Богиня Артемида, оскорбленная Агамемноном, долго не давала ахейскому войску попутного ветра, пока жрец Калхант (Калхас) не объявил, что необходимо принести богине в жертву дочь царя Агамемнона,

---

<sup>1</sup> В «Илиаде» упоминаются не все детали мифа об Ахиллесе по причинам, о которых будет речь ниже.

Ифигению (по другому варианту, Ифигения была затем спасена Артемидой и заменена ланью. Эти факты у Гомера не упоминаются). Тот же Калхант (Калхас) предсказал, что война с Троей будет продолжаться 10 лет.

Отплывшие из Авлиды греки высадились в Малой Азии и расположились лагерем на морском побережье, недалеко от самой Трои. Попытка закончить дело примирением на условиях выдачи Елены оказалась неудачной. Война затянулась и ахейцы никак не могли взять штурмом хорошо укрепленный город.

Таковы (кратко) те события, которые поэма «Илиада» предполагает хорошо известными, и если упоминает о них, то только намеками. Сама поэма (состоящая из 24 песен,— деление искусственное и позднего происхождения) излагает лишь один эпизод, относящийся к 10-му году троянской войны. Он очень кратковременен и, по подсчетам александрийских критиков, длился всего около 50 дней. Существо этого эпизода становится ясным из первой строки первой песни «Илиады»<sup>1</sup>:

«Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына». Таким образом, гнев Ахиллеса и представляет собой то, что мы называем темой. В поэме рассказывается, как этот гнев зародился, какие роковые последствия повлек он за собой для ахейцев и как он утих. Причиной же гнева Ахиллеса было то, что царь Агамемнон отнял у Ахиллеса принадлежавшую ему пленницу, Брисеиду (взамен другой, Хрисеиды, которую Агамемнон оказался вынужден отдать по решению собрания ахейцев). Ахиллес покидает ахейское войско.

Вторая песнь рассказывает о том, что Зевс в обманчивом сне приказывает Агамемнону выступить немедленно против троянцев, так как его ожидает верная победа. Агамемнон поверил обманчивому сну.

С 484 стиха II песни поэт, начав с обращения к Музам, живущим на Олимпе, перечисляет длинно и бесстрастно народы и корабли, прибывшие под Трою. Это перечисление известно под именем «каталога кораблей» (его лучше называть каталогом вождей) и продолжается до самого конца II песни.

Бездеятельность Ахиллеса дает возможность выдвинуть многих героев на первый план, чтобы они смогли показать свою силу и мужество.

Войска ахейцев и троянцев выстраиваются на равнине перед Троей (III песнь). IV песнь содержит сцены единоборств и сражений. V песнь целиком посвящена описанию подвигов ахейского

<sup>1</sup> «Книги», на которые поэмы разделены александрийцами, будут здесь обозначаться словом «песнь», как более соответствующим эпическим поэмам (греки сами называли их «рапсодиями»).

царя Диомеда. В VI песне описывается, как троянцы отступают. Их удерживает Гектор, вождь троянского войска.

Резким контрастом к описаниям кровавых сражений служит сцена трогательного прощания Гектора с женой Андромахой. Держа на руках младенца, она укоряет мужа, идущего в бой, и предсказывает, что суждено ей, видно, стать вдовою. Гектор знает, что ему предстоит погибнуть, но верный долгу он отправляется в бой. Сцены сражений заполняют также VII и VIII песни Илиады. Оказавшись на грани гибели, ахейцы посылают посольство к Ахиллесу (IX песнь), но оно оказывается безрезультатным.

Особо стоит X песнь, описывающая, как Одиссей и Диомед отправляются в разведку к троянцам и убивают троянского лазутчика Долона (поэтому она и называется «Долония»).

Сцены сражений продолжаются и в XI песне. XII песнь описывает победы троянцев. Битва у кораблей грозит полной гибелью ахейцам (XIII песнь). В ход событий вмешивается бог морей Посейдон; он поднимает упавший было дух ахейского войска. Троянцы бегут (XV песнь), но Посейдон по приказу Зевса (ранее усыпленного Герой — XIV песнь) вынужден оставить поле боя. Ободряемый Аполлоном Гектор готовится зажечь ахейские корабли, один из них запылал (XVI песнь). Здесь — кульминационный пункт действия; исполнилось желание Ахиллеса и ахейцы дорого заплатили за нанесенное ему оскорбление.

Ахиллес разрешает Патроклу, своему другу и соратнику, одеть его, Ахиллеса, доспехи и выступить на помощь ахейцам. В стычке с Гектором Патрокл гибнет. Над телом павшего завязывается бой: Менелай защищает труп, но вынужден уступить яростному натиску Гектора, который стаскивает с павшего Патрокла доспехи и одевает их на себя (XVII песнь). Дерзостный поступок Гектора вызывает гнев верховного бога Зевса. Известие о гибели Патрокла приносят Ахиллесу (XVIII песнь). Оно повергает его в отчаяние. Получив от Гефеста новые великолепные доспехи, забыв о своем гневе и примирившись с Агамемноном (XIX песнь), он бросается в бой, чтобы отомстить за Патрокла.

Начинается описание мести Ахиллеса (XX и XXI песнь). Боги принимают участие в сражениях, но ярость Ахиллеса столь велика, что трупы убитых им троянцев загромаждают реку Ксанф.

XXII песнь посвящена описанию единоборства могучих героев — троянского Гектора и ахейского Ахиллеса. Грозный, как сам бог войны, Ахиллес ринулся на убийцу своего друга. Трижды обегает Гектор бранное поле, преследуемый яростным Ахиллесом.

Гектор решается, наконец, вступить в бой с Ахиллесом. Он обращается к нему с речью, предлагая, чтобы победитель не обесчестил тела побежденного, но свирепый Ахиллес отвергает всякие соглашения. Поединок заканчивается гибелью Гектора. Сценой

глубокой скорби троянцев заканчивается XXII песнь. XXIII песнь описывает погребальный обряд, совершающийся над телом Патрокла. XXIV песнь, заключительная, носит примирительный характер. Боги повелевают Ахиллесу выдать тело Гектора отцу, старцу Приаму. Сценой похорон Гектора заканчивается поэма.

Такова сюжетная схема «Илиады».

Троянский цикл мифов дал сюжет и второй гомеровской поэме, «Одиссее». Она рассказывает о событиях, имевших место после взятия Трои. Обо всем остальном, что случилось после событий, описываемых «Илиадой» (и до событий, описываемых «Одиссеей»), повествовали другие эпические поэмы, которые до нас не дошли, а именно:

«Эфиопида», в которой рассказывалось, как на помощь Трое прибыло воинственное племя женщин-амазонок, во главе с царицей Пентесилеей. Она, как и Гектор, гибнет от руки Ахиллеса. В этой же поэме описывалась смерть Ахиллеса от стрелы, пущенной Парисом, спор за его оружие между Одиссеем и Аяксом, подвиги царя Эфиопии Мемнона, пришедшего на помощь Трое (откуда и название поэмы). Заканчивалась «Эфиопида» описанием похорон Ахиллеса.

«Малая Илиада», рассказывавшая о хитрости, при помощи которой ахейцы взяли Трои. Греки выстроили огромного деревянного коня, внутри которого скрылись сильнейшие герои ахейцев. Оставив этого коня на берегу у стен Трои, ахейцы отплыли на близлежащий остров Тенедос.

Героем всех событий является здесь Одиссей, которому и принадлежал этот хитроумный замысел.

«Разрушение Илиона», содержащая эпизод с Лаокооном и описание взятия и разрушения Трои. Глядя на деревянного коня, толпа троянцев долгое время спорила, недоумевая, что с ним делать. Тогда жрец Лаокоон выступил вперед и заявил, что коня нужно уничтожить во что бы то ни стало, но покровительствовавшая ахейцам богиня Афина наслала на него двух страшных морских огнедышащих змей, которые задушили его вместе с двумя сыновьями на глазах пораженной толпы. Коня втащили в город; ночью ахейцы выскочили из коня и открыли ворота для всего ахейского войска. Троя была предана огню и мечу. Спаслись немногие, в том числе герой Эней, сын богини Афродиты и смертного Анхиза.

«Возвращения», описывавшая, какая судьба постигла возвратившихся на родину ахейских героев.

И, наконец, «Одиссея», которая единственно и дошла до нас. По сюжету она связана с предыдущей поэмой («Возвращения») и рассказывает о событиях, имевших место после падения Трои. Вожди ахейского войска направились к своим родным очагам, но по пути на родину боги подвергли их суровым испытаниям.



Многие из них гибнут, некоторых (как Агамемнона) злая участь поджидает дома. Но «Одиссея» упоминает эти факты вскользь (они были сюжетом вышеупомянутых «Возвращений»). Сама поэма повествует о судьбе лишь одного из видных вождей ахейского войска, царя острова Итаки Одиссея.

История возвращения Одиссея и раскрывается подробнейшим образом в поэме.

Как и «Илиада», «Одиссея» состоит из 24 песен — это деление также является весьма поздним.

I песнь вводит нас в собрание олимпийских богов. Прошло много лет после взятия Трои; все оставшиеся в живых ахейские вожди вернулись на родину, только один из них — Одиссей удерживается нимфой Калипсо на пустынном острове Огигии среди безбрежного моря. Речь о его судьбе заводит богиня Афина Паллада; ей удается склонить Зевса к милости.

Афина прибывает во дворец Одиссея на Итаке под видом Менгеса, сына дружественного Одиссею царя, и застаёт там буйно пирующих женихов, сватающихся к добродетельной, верно ждущей мужа супруге Одиссея, Пенелопе. Женихи, в ожидании согласия Пенелопы, пожирают скот и расхищают богатство Одиссея. Афины ласково встречает сын Одиссея, юный Телемак. По ее совету он готовится собрать народ Итаки, чтобы потребовать удаления женихов и испросить корабль с гребцами, на котором он отправится на поиски отца. Не получив корабля, Телемак все же отправляется в путь на судне, созданном для него богиней Афиной (II песнь). III и IV песнь описывают путешествие Телемака, его пребывание в Пилосе у Нестора и в Лакедемонии у царя Менелая и его супруги Елены. Телемак узнает о том, что его отец, Одиссей, жив.

Пятая песнь возвращает нас в сонм олимпийских богов. Афина укоряет собравшихся богов за то, что они забыли Одиссея<sup>1</sup>.

Теперь уже и сыну его, Телемаку, угрожает опасность, так как женихи составили против него заговор. Зевс, тронутый словами Афины, посылает Гермеса к нимфе Калипсо объявить ей, что наступил срок Одиссею увидеть отчизну. Одиссей отправляется в путь на плоту, искусно им самим сооруженным.

Но это не было концом его бедствий. Бог Посейдон, сына которого (киклопа Полифема) Одиссей ослепил еще до этого, увидел его в открытом море и обрушил на него всю ярость волн.

Волны выбросили Одиссея на скалистый берег. На земле, куда попал Одиссей, обитал прославленный народ мореплавателей, феаков. Над ним царствовал царь Алкиной (VI песнь). Одиссей приходит в его дворец, сопровождаемый богиней Афиной, принявшей вид феакийской девы (VII песнь). Подробно описывается дворец царя Алкиноя, построенный из меди, золота и серебра.

<sup>1</sup> Как мы увидим ниже, повторное вмешательство Афины вызвано особенностью эпического стиля.

VIII песнь рассказывает о радушном приеме, который оказали Одиссею царь Алкиной и его супруга Арета. В честь иноземца дается роскошное пиршество и на него сходятся все именитые феакийцы; устраиваются гимнастические игры и состязания. Гостей услаждает пением и игрой на лире слепой певец Демодок, исполнивший среди прочих элических песен прекрасную балладу о любви Ареса и Афродиты. По просьбе гостя поет он и о деревянном коне, как он был введен в Трою хитроумным Одиссеем. Рассказ о событиях, в которых он принимал столь видное участие, растрогал Одиссея. Царь Алкиной обращается к нему с просьбой рассказать о себе, в каких он бывал землях, каких он видел людей. IX, X, XI, XII песни заключают в себе полный чудесных приключений рассказ Одиссея, начатый им от самого отплытия из-под Трои.

Одаренный щедро царем феаков Алкиноем, Одиссей покидает его остров и достигает берегов родины, Итаки (XIII песнь). Он направляется к верному своему слуге, свинопасу Евмею. Старый раб ласково принимает и угощает Одиссея, преображенного Афиной в нищего. При этом старый раб беспрестанно вспоминает своего хозяина.

Между тем Афина является во сне спящему Телемаку и повелевает ему спешить с возвращением на родину (XV песнь). Телемак прибывает к берегам Итаки и направляется к свинопасу Евмею. Евмей с радостью встречает своего юного хозяина; последний отсылает его к своей матери и остается с глазу на глаз с Одиссеем. Одиссей открывается Телемаку и оба вместе составляют план мщения женихам (XVI песнь).

В XVII песне описывается радость Пенелопы, увидевшей благополучно вернувшегося сына. Прибытие Одиссея незримо ощущается в той радостной тревоге, которая охватывает Пенелопу, в том, что прорицатель Теоклимен предсказывает скорое его возвращение.

Одиссей, сопровождаемый Евмеем, в рубище нищего, направляется в свой дом. По дороге его оскорбляет обидными словами и даже ударами козопас Мелантий.

Оскорбление распаляет гневом душу Одиссея; готовый ко всему, он входит в свой дом и застает там пирующих женихов. В своем ветхом рубище обходит он их, прося подаяния. Первым оскорбляет его Антиной, самый дерзкий и наглый среди женихов, бросив в него скамейкой. Но Одиссей только

«Молча потряс головою и страшное в сердце помыслил».

XVIII песнь содержит ряд эпизодов, подготавливающих развязку. Наконец, все женихи разошлись (XIX песнь). Одиссей, оставшись наедине с Телемаком, выносит из зала все оружие, чтобы захватить женихов врасплох. Им помогает старая няня Евриклея. Она узнает своего хозяина (по рубцу на ноге, который он получил

на охоте от дикого кабана), но Одиссей запрещает ей сообщать Пенелопе о его прибытии.

В последующей, XX песне, Одиссей продолжает готовиться к мщению. С поразительной стойкостью и присутствием духа переносит он оскорбления рабынь и служанок.

Все в доме Одиссея готовится к последнему пиру, который Пенелопа дает своим женихам. На нем она собирается предложить женихам испытание — выстрелить из лука Одиссея и попасть стрелой в 12 колец (точнее, в 12 топоров, поставленных так, что отверстия в обухе образуют одну прямую линию), не задев ни одного из них. Тот, кто это выполнит, станет ее мужем.

Детально готовится и Одиссей, подбирая верных и преданных слуг.

Начинается пир; женихи по-прежнему оскорбляют Одиссея, он же хранит грозное молчание. Афина поражает женихов безумием:

«Дико они хохотали, и лицами вдруг изменившись,  
Ели сырое, кровавое мясо; глаза их слезами  
Все затуманились; сердце их тяжкой заныло тоскою...»

Все предвещает кровавую развязку, но ей предшествует еще целый ряд эпизодов.

Пенелопа приносит лук и стрелы Одиссея (XXI песнь). Женихи один за другим пытаются согнуть его и нацепить тетиву, но их усилия напрасны. Одиссей просит, чтобы разрешили сделать попытку и ему. По приказанию Телемака ему вручают лук и стрелы, он стреляет и попадает в цель. После этого Одиссей подает знак Телемаку, и тот немедленно становится около него, готовый к бою.

Одиссей зловеще заявляет женихам, что теперь он выбрал новую цель — и, натянув лук, меткой стрелой попадает в горло дерзкому главарю женихов, Антиною, подносившему в это время кубок с вином к губам (XXII песнь). Мщение Одиссея началось.

В ужасе вскакивают женихи в поисках оружия, но его в зале нет. На их угрозы Одиссей отвечает, — назвав себя при этом, — что им всем он уготовил подобную участь. Женихи нападают на него, но стрелы Одиссея повсюду их настигают. Расстреляв весь колчан, он вступает в рукопашный бой; ему во всем помогает Афина.

Побеждает Одиссей, но и одержав победу, он не теряет рассудительности и удерживает хотевшую воскликнуть от радости няню Евриклею:

«Радуйся сердцем, старушка, но тихо, без всякого крика,  
Радостный крик поднимать неприлично при виде убитых».

Евриклея рассказывает Пенелопе обо всем случившемся; но мудрая супруга Одиссея еще не верит в то, что ее муж возвратился. Это недоверие уместно, если вспомнить, сколько долгих лет она его ждала. Рассказ Одиссея о приметах кровати, кото-

рую он вырубил собственноручно из масличного дерева, кладет конец всем ее сомненьям.

В последней песне Одиссей открывается своему отцу, старцу Лаэрту. Родственники убитых хотят ему мстить, но Афина прекращает начавшееся кровопролитие, и все оканчивается примирением Одиссея с оставшимися в живых женихами.

Таково содержание «Одиссеи».

«Илиада» и «Одиссея» прекрасно дополняют друг друга и дают картину жизни греков «героического века», эпохи разложения первобытнообщинного строя. «Илиада» показывает их на войне; она проникнута героико-патетическим настроением, в ней воспеваются мужество и воинская доблесть. В «Одиссее» вожди ахейского войска изображены вернувшимися к родным очагам, мирно принимающими гостей за пиршественным столом, наслаждающимися прелестью мирной жизни. Сцены битв в ней отсутствуют, за исключением XXII песни, где изображен бой Одиссея с женихами. В поэме много сказочного элемента (особенно в той части, в которой Одиссей рассказывает о своих приключениях).

Героико-патетический тон «Илиады» находит свое отражение в необычайном богатстве красок, смелости, энергичности речей, бурных и мощных чувствах, глубине переживаний.

В «Одиссее» все протекает спокойнее, приближеннее к обычной повседневной жизни. Олимпийские боги здесь реже вмешиваются в то, что происходит на земле, из них действует только Афина, всюду сопутствуя и помогая Одиссею, и до некоторой степени Посейдон. Спокойный тон поэмы находит свое выражение также в том, что здесь меньше сравнений, сильных, поражающих метафор.

Различия, однако, не таковы, чтобы можно было с полной уверенностью отставлять ту точку зрения, согласно которой обе поэмы принадлежат различным поэтам. Эти различия обусловлены материалом и вполне допустимы в качестве особенностей двух различных поэм одного автора.

Обе поэмы предполагают высокое развитие эпической поэзии; сказители эпических песен составляют необходимый атрибут жизни греков, нарисованный в поэмах. Это особенно заметно в «Одиссее»: певец Фемий на Итаке почти ежедневно поет женихам. Почетом окружен и певец Демодок, участник пиршеств феаков. Мы находим певца и при дворе царя Менелая и т. д.<sup>1</sup>

В «Одиссее» легче, чем в «Илиаде», выделить элементы сюжетов, которые могли когда-то существовать самостоятельно и затем

---

<sup>1</sup> В качестве профессионального азда в «Илиаде» упоминается только Фамирид. Но герои (Ахиллес) любят услаждать себя пением, сами аккомпанируя себе, как скалды у викингов или богатыри в русских былинах.

были перелиты рукой гениального мастера в столь поразительное по стройности целое. Многие в «Одиссее» восходят к народным сказкам, распространявшимся бывальными мореплавателями, морскими скитальцами, бороздившими море во всех направлениях в поисках наживы и приключений, поражавшими наивных слушателей рассказами о действительно или мнимо пережитом. Эти сказки и мифы были потом объединены в творении автора «Одиссеи» вокруг имени легендарного царя Итаки. Рассказы эти сравнительно молоды и связаны с процессом колонизации греками бассейна Средиземноморья, особенно интенсивного с VIII в. до н. э.

Другие детали сюжета «Одиссеи» принадлежат к числу очень древних. К ним несомненно относится рассказ о муже на свадьбе своей жены, распространенный в самых различных вариантах у народов древности. Этот сюжет лежит в основе всей второй половины «Одиссеи».

Критики зачастую заключают, что в «Одиссее» легко выделить как ранее самостоятельно существовавшую поэму о Телемаке (I—IV песни «Одиссеи»). Между тем эти песни необходимы поэту как экспозиция; из них мы узнаем, где находится герой, что происходит на его родине, каковы причины, в силу которых наступает его возвращение.

### Художественные средства Гомера

Обе поэмы представляют собой классический образец народного эпического жанра. В них с необыкновенной полнотой нашли свое выражение особенности эпоса: широкий охват действительности, изображение великих событий в жизни народа, строго выдержанный повествовательный тон, медлительность в развитии сюжета, полное впечатление объективности изложения вследствие отсутствия признаков личного интереса автора.

В обеих поэмах Гомер выступает перед нами как несравненный мастер композиции. Точным приемом вводит он нас в самый центр совершающихся событий (в «Илиаде»). Это эпизод ссоры между Ахиллесом и Агамемноном. Действие замедляется множеством второстепенных эпизодов, но все же они так или иначе связаны с главным — гневом Ахиллеса. Наконец, оно достигает высшей точки и следует развязка, которая наступает в XXII песне. Победа Ахиллеса и гибель Гектора, казалось бы, означают логическое заключение поэмы. Но XXIII и XXIV песни необходимы для того, чтобы смягчить ужас кровавых сцен предшествующих песен. Они показывают героев с новой, неведомой до этого стороны и говорят о глубокой гуманности поэта.

Композиция каждой поэмы обусловлена ее содержанием. В «Илиаде» она более строга, соответствуя героико-патетическому тону поэмы. Иначе в «Одиссее»: значительную роль в ней играет

элемент занимательности, и поэтому действие переносится с Итаки то на остров Калипсо, то в страну феаков; внутри главной сюжетной линии искусно вставлен рассказ Одиссея, позволяющий восстановить связь событий, и только после этого следуют заключительные сцены и развязка. Как и в «Илиаде», в «Одиссее» имеется своя основная нить — это возвращение Одиссея.

Обе поэмы очень драматичны. Драматизм эпизодов, тесно связанных между собой и полных динамики, их разнообразие и в то же время единство, сочетание трагического и комического говорят об огромном мастерстве художника.

Гомер широко использует в поэмах прямую речь в ее наиболее драматической форме — форме диалога. От первой до последней песни «Илиады» и «Одиссеи» мы не расстаемся с героями, жалующимися, гневающимися, укоряющими друг друга. По своему объему диалогические части намного превосходят повествовательные.

Наконец, созданию трагического фона способствует постоянная напряженность действия: войны как ахейской, так и троянской стороны знают, что должно произойти. Действие «Илиады» происходит как бы на фоне занавеса, изображающего горящую Трою.

Композиционной особенностью обеих поэм является их двуплановость. Действие происходит на земле и на Олимпе; происходящее на Олимпе предопределяет то, что происходит на земле; боги и люди оказываются тесно связанными невидимыми нитями симпатий и антипатий, а все вместе — грозной судьбой, роком, нависшим и над богами, и над людьми. При всех симпатиях Зевса к троянцам и Гектору даже он, верховный владыка, «отец богов и людей», вынужден подчиниться судьбе — Гектор гибнет, Троя обречена. Но замечательно то, что в рамках этой необходимости, господства рока, воля героев и богов ничем не связана: они свободны в своих поступках, замедляют или ускоряют наступление того, что предопределено роком.

Иногда действие в обоих планах смыкается — Олимп как бы переносится на землю, боги и люди смешиваются в едином порыве борьбы, но это только на мгновение. Поразительна естественность, с которой развивается действие и сохраняется связь обоих планов — олимпийского и земного. Полная иллюзия действительности поддерживается необычайно ярко выраженной антропоморфностью богов.

Поэмам свойственно также единство сюжетной линии. Казалось бы, что наличие второстепенных эпизодов, иногда совершенно не связанных с главной линией, нарушает это единство. Но как раз именно эти второстепенные эпизоды и создают такое разнообразие и широту охвата действительности в поэмах, такое всеобъемлющее отражение жизни.

Совокупность художественных средств Гомера, неразрывно связанных с мировоззрением поэта и эпохи, образует эпический стиль поэм. Этот стиль пронизывает обе поэмы; разнообразные приемы этого стиля тесно связаны, вместе они представляют собой форму искусства еще в значительной степени первобытного, отражающего эпоху детства человеческого рода.

Одно из важнейших отличий эпического искусства Гомера состоит в характерном приеме повествования через перечисление, создании картины при помощи поочередного раскрытия отдельных ее деталей. Самым ярким примером могут служить сцены сражений — они все построены на этом принципе. Пятая песнь описывает подвиги Диомеда; нелепо было бы предполагать, что все остальные ахейские герои бездействуют, и действительно, наряду с подвигами Диомеда, упоминаются победы Менелая, троянца Энея и других. Но нет единой картины битвы — она описана как цепь отдельных эпизодов единоборства ахейских и троянских героев, конкретных сцен, в которых прославляются суровые воинские добродетели, мужество, храбрость.

Исследователи художественного мастерства Гомера часто указывают на эпическое раздолье, как на характерную черту эпического стиля. Оно находит свое выражение в необычайной словоохотливости героев, в обилии и полноте их речей, что иногда воспринимается как растянутость и излишество. В XXI песне «Одиссеи» главарь женихов Антиной, отвечая на просьбу Одиссея дать ему лук, высказывает предположение, что он, наверно, пьян; и далее рассказывает о том, как опьянел кентавр Эвритион в доме Пирифоя и какие тяжелые последствия имела возникшая пьяная ссора (Антиной здесь кратко пересказывает миф о битве греков-лапифов с кентаврами, широко отраженный в изобразительном искусстве). Подобное отступление (его иногда называют эпический ретардацией) нам кажется неуместным и даже наивным, но оно является характерным образцом эпического раздолья, стремящегося украсить речь образом, метафорой, сравнением. Величие гомеровского искусства заключается в том, что эта наивность обладает и для нас совершенно неповторимой прелестью, продолжая, по словам Маркса, доставлять нам художественное наслаждение и сохраняя в известном смысле значение нормы и недосягаемого образца. Наконец, эпическое раздолье сказывается и в необычайной полноте речи, в том, что ответ героя часто повторяет деталь вопроса.

Медлительность повествования сочетается с быстрым темпом жизни самого содержания поэм: боги мгновенно перенесутся с высот Олимпа в любое место на земле, герои мчатся стремглав, кони летят, корабли несутся по волнам многошумного моря, подгоняемые дружными взмахами весел...

Характерна и другая особенность гомеровского повествования — Гомер показывает одновременные действия как следующие одно за другим. Эту особенность эпического искусства Гомера называют законом хронологической несовместимости. Может быть, самым разительным примером проявления этого закона служит композиция «Одиссеи». В начале первой песни «Одиссеи» Афина убеждает Зевса послать Гермеса на затерянный в море остров Огигию с тем, чтобы возвестить нимфе Калипсо о решении богов вернуть Одиссея на родину; сама же отправляется на Итаку. В дальнейшем изложении посольство Гермеса забыто. События, с ним связанные, должны бы изображаться одновременно с действиями Афины на Итаке — но так как это невозможно, то в начале V песни «Одиссеи» Афина вновь укоряет богов за то, что они забыли Одиссея, Гермес действительно посылается к нимфе Калипсо, и теперь уже подробно описывается его посольство. В III песне «Илиады» побежденного Менелая Париса спасает богиня Афродита, перенесшая его прямо с поля боя в опочивальню Елены; рассказывается о том, как Елена встретила Париса; затем поэт вновь возвращается к рыщущему по полю боя в поисках Париса Менелая и рассказывает о том, как Агамемнон провозглашает Менелая победителем. Эти оба одновременно совершившиеся действия изображены как последовательные.

Вымысел и действительность подаются одинаково. Совершенно фантастическим персонажем, например, является громадный циклоп, людоед Полифем с одним глазом во лбу, обладающий колоссальной силой; но обстановка, в которой он живет, — пещера, козы и овцы, огромный камень, которым заваливается вход в пещеру, и т. д. — поразительно реалистична. Так же реалистичен рассказ о том, как Полифем пожирал спутников Одиссея, — ударяя их оземь так, что мозг обрызгивал стены пещеры. Такое искусное сочетание вымысла и действительности является важнейшим средством создания иллюзии объективности у Гомера. В V песне «Илиады» Афина, помогая Диомеду, всходит на его колесницу, и от этого

«...ужасно дубовая ось застонала,  
Зевса подъявшая грозную дочь и храбрейшего мужа».

Если на земле мощные герои представляются огромными и тяжеловесными, то насколько тяжеловеснее их должна оказаться богиня-воительница в полном вооружении! В IX, X, XI, XII песнях «Одиссеи» герой рассказывает о фантастических приключениях, им пережитых. Если бы они были рассказаны самим поэтом, — это был бы поэтический вымысел; но их рассказывает Одиссей, и они выигрывают таким образом в правдивости, становясь рассказом о действительно пережитом.



Иллюзия объективности сочетается с иллюзией историчности: <sup>1</sup> в «Одиссее», например, она создается постоянной связью повествуемых событий с прошлым, с историей троянской войны и всем, что с ней было связано.

Когда говорят об эпической объективности Гомера, забывают часто добавить, что это — особенность самого жанра и результат высокого мастерства, а вовсе не равнодушия. Как всякий подлинный художник, Гомер не может быть равнодушен; иногда его негодование вырывается наружу — как в начале «Одиссеи», где мы находим авторскую оценку поведения тех, кто съел быков Гипериона, сына Гелиоса. Поведение Ахиллеса, влачащего труп Гектора привязанным к колеснице, названо «недостойным». Симпатии и антипатии автора ясны в отношении каждого героя, каждого события; но они высказаны языком искусства, поэтому мы самого автора не видим.

Нельзя пройти мимо природы, живущей в поэмах. Птицы в воздухе, рыбы в море, звери на земле — весь животный мир охвачен художественным видением творца. Гомер рисует природу в движении: животные изображены в их естественных условиях, с удивительной выразительностью переданы их повадки. В XX песне Ахиллес (Гомер называет его здесь Пелидс, т. е. сыном Пелея), выступающий на бой с Энеем, сравнивается со львом, и нарисованная здесь картина потрясает своей жизненностью:

«В свой же черед и Пелид поспешает, как лев истребитель,  
Если, всем миром сойдясь, поселяне убить его жаждут;  
Гордо сперва он ступает, угрозы врагов презирая;  
После ж того, как стрелой угодит в него юноша храбрый,  
Он припадает к земле, кровожадную пасть разевает;  
Пена клубится на деснах и стонет в груди его сердце;  
Медленно бьет он хвостом по могучим бокам и по бедрам,  
Сам побуждая себя непреклонно с врагами сражаться...»

Замечательный русский поэт и переводчик В. А. Жуковский нашел прекрасные и звучные слова, рисующие близость Гомера к природе: «Он — младенец, видевший во сне все, что есть чудного на земле и небесах и лепечущий об этом звонким, ребяческим голосом на груди у своей кормилицы природы. Это тихая широкая светлая река без волн, отражающая чисто и верно и небо, и берега, и все, что на берегах живет и движется; видишь одно верное отражение, а светлый кристалл отражающий как будто не существует...» <sup>2</sup> Эта близость к природе дала повод говорить об особом

<sup>1</sup> Эта иллюзия историчности играет далеко не последнюю роль в том, что «Одиссея» считается появившейся через много лет после «Илиады».

<sup>2</sup> Цит. по предисловию к изданию: «Одиссея Гомера», перевод Жуковского, С.-Пб., 1902.

в первобытном реализме, являющемся чертой гомеровского искусства.

Картины природы в основном развернуты в гомеровских сравнениях, каждое из которых, как отмечается исследователями, представляет собой маленькую поэму. Они украшают рассказ, делают его наглядным, но человеческое настроение не находит в них отражения, ибо человек сам — элемент природы у Гомера, неразрывно с ней связанный и живущий по ее законам. Сравнения «Илиады» оказываются часто светлыми и спокойными интермеццо на фоне мрачной и грозной симфонии «мужеубийственной» битвы. Мирные картины дают возможность отдохнуть слушателю и в то же время делают более ужасной и поражающей воображение картину кровавой сечи в силу эффекта контраста.

Эпические сравнения носят особый характер — они широко развернуты, заключительная строка устанавливает сходство сравниваемых явлений; создается своеобразная рамка, внутри которой сменяется самое разнообразное содержание. Сохранение этой рамки составляет важный элемент эпического объективного стиля, а непрерывная сменяемость элементов сравнения создает тот самый широкий охват действительности, который свойствен эпосу.

Выбор фигур сравнения определяется характером каждой поэмы. «Илиада» — героико-патетическая поэма, воспевающая мужество, воинскую доблесть ахейских вождей; поэтому там чаще всего они сравниваются со львом: Ахиллес, выступающий на бой с Энеем, Менелай, отстаивающий в жестокой схватке тело убитого Патрокла. Ряд чудесных сравнений рисуют воинский порыв ахейского героя Диомеда; он

«Реял по бранному полю, подобный реке наводненной,  
Бурному в осень разливу, который мосты рассыпает;  
Бега его укротить ни мостов укрепленных раскатя,  
Ни зеленых полей удержать изгороди не могут,  
Если внезапный он хлынет, дождем отягченный Зевеса».

Троянские герои падают от его руки один за другим.

«...Как лев, расплылся он жаром,  
Лев, которого пастырь в степи, у овец руноносных  
Ранил легко, чрез ограды скакавшего, но, не сразивши,  
Силу лишь в нем пробудил; и уже, отразить не надеясь,  
Пастырь под сень укрывается; мечутся сырые овцы;  
Вкруг по овчарне толпятся, одни на других упадают,  
Лев распаленный назад, чрез высокую скачет ограду...»

Совершенно иной характер носят сравнения «Одиссеи». Герой этой поэмы, прямая противоположность Ахиллесу показан в совсем уже иной обстановке, и отсюда иной характер сравнений. Вот описание того, как Одиссей терпит крушение; его плот разбился, и он схватился за утес:

«...к нему прицепившись,  
Ждал он, со стоном, на камне вися, чтоб волна пробежала  
Мимо; она пробежала, но вдруг, отразясь на возврате,  
Сшибла с утеса его и отбросила в темное море.  
Если полипа из ложа ветвистого силою вырвать,  
Множество крупинок камня к его прилепятся ножкам,  
К резкому так прилепилась утесу лоскутьями кожа  
Рук Одиссеевых...»

Но природа сама по себе не является самоцелью у Гомера — главным объектом является человек, человеческие характеры. С любовью и вниманием выписывает поэт детали быта, обстановки, окружающей человека, каждый герой дан в присущей ему сфере, элементы которой помогают обрисовывать характер. Примером может служить картина жизни свинопаса Евмея (XIV песнь): сложенная из каменных глыб бедная пастушеская хижина, тын из дубовых, вкопанных в землю кольев, двор с закутами, куда он загоняет на ночь своих полудиких, с острыми клыками свиней, свирепые псы, едва не разорвавшие Одиссея, и, наконец, сам Евмей, который, сидя перед хижиной, кроит себе сандалии из воловьей кожи. Вполне соответствует внешнему виду хижины и ее внутреннее убранство: мебель заменяет «связка многолиственных прутьев», покрытая шкурой серны, посуда сделана из дерева. Укладывая на ночь Одиссея, он дает ему место у костра. Столь же первобытна и одежда Евмея: собираясь к стаду, Евмей

«...оделся косматой, от ветра защитной, широкой  
Мантией, голову шкурой козы длинношерстной окутал...»

Вся обстановка служит прекрасным фоном для образа грубого, простого, но верного слуги. 1

Для искусства Гомера характерны скульптурно выписанные фигуры... каждая в отдельности, или соединяясь в группы, они ясно вырисовываются в воображении, будучи выхвачены из жизни, находясь в движении: мать Ахиллеса Фетида, обнимающая колени Зевса и умоляющим жестом дотрагивающаяся до его подбородка, мощной рукой ухватившая Ахиллеса за золотые локоны Афина, страшная картина дергающихся в предсмертных судорогах повешенных на корабельном канате служанок Одиссея, — все они воочию предстают перед нами, такими же, какими видел их гениальный мастер.

Рисуя характер, Гомер не навязывает слушателю (или читателю) своего суждения: видны только приемы его художественного мастерства, сам же он совершенно скрыт за описываемыми событиями. Лишь изредка обращается он к Музам, чтобы почерпнуть вдохновение для дальнейшего рассказа, но это обращение кажется застывшей формой и ни на йоту не обогащает наших представлений о личности автора. Известный эллинист лауреат Ленинской премии мира профессор Андре Боннар так описывает эту сторону его

искусства: «Чтобы создать образ живого человека в поэме, не пользуясь описанием,— а надо сказать, что Гомер никогда не прибегает к описаниям,— поэту «Илиады» достаточно заставить его произнести одно слово, сделать лишь один жест. Так, в битвах «Илиады» падают сраженными сотни воинов, некоторые лица появляются в поэме лишь для того, чтобы умереть. И почти всякий раз тот жест, которым поэт наделяет героя, чтобы вдохнуть в него жизнь в тот самый момент, когда он уже собирается ее отнять, выражает разное отношение к смерти:

«...в прах Амаринкид  
Грянулся, руки дрожащие к милым друзьям простирая».

Часто ли случалось поэтам создавать образ такими незначительными средствами и на такое мимолетное мгновение? Всего один жест, но нас он трогает до глубины души, ведь он передает великую любовь к жизни Диора (Амаринкида).<sup>1</sup> Он не дает характеристики героям от себя лично, если не считать ими свойственных эпическому стилю *п о с т о я н н ы х у к р а ш а ю щ и х э п и т е т о в*, уже до него закрепленных традициями эпической поэзии. Эти эпитеты приданы не только людям, но и вещам.

У Гомера нет просто предметов — каждая вещь, каждое оружие, деталь обстановки вообще либо «дивная», либо «прекрасная», даже веревка, которой бог ветров Эол завязывает мешок с ветрами, — «блестящая», «серебряная» и т. д. Эти эпитеты употребляются вне зависимости от контекста, в котором они находятся. Поэт в своем наивном восторге от созданных человеком изделий искусства напоминает ребенка, чья детская фантазия преобразует грубо размалеванную куклу то в блестящего принца, то в королеву... «Так, хотя и в более ограниченной степени, украшаются небывальными в действительности достоинствами и пышностью, движутся и живут предметы искусства, описываемые поэтом, поразившие его восприимчивый ум и фантазию неизвестными ранее проблемами творческого гения человека, как бы слабы и несовершенны ни были эти первые попытки художественного творчества в самой действительности»<sup>2</sup>. Для того, чтобы казаться такими, вещи должны были обладать прелестью новизны. Но удивительно не изумление само по себе, а глубина, масштаб восторга и необыкновенное чувство слова для его выражения. Динамичность гомеровского искусства сказывается здесь в том, что сами эти предметы появляются на наших глазах, показан процесс их возникновения (мы видим это в описании щита Ахиллеса, лука Пандара, а особенно в рассказе об изготовлении Одиссеем плота).

Постоянные эпитеты, которыми награждаются люди, боги и другие действующие персонажи поэм Гомера, не всегда выражают

<sup>1</sup> А. Б о н н а р. Греческая цивилизация, М., 1958, стр. 50.

<sup>2</sup> А. М и р о н о в. История античного искусства, Казань, 1913, стр. 21.

главную особенность характера героя. Если эпитет «хитроумный» очень хорошо подходит Одиссею, то эпитет «быстроногий» еще ничего не говорит об Ахиллесе («быстроногими» названы и другие, например, Антилох) <sup>1</sup>. Но эти эпитеты создают некое равномерное звучание и являются одним из элементов, способствующих торжественности и приподнятости тона. Иногда эпитет приобретает у Гомера необыкновенную выразительность; так в начале XXIV песни «Илиады» говорится о «всеуключающем» сне; только Ахиллес не мог заснуть. В кратком эпитете заключена идея противопоставления, позволяющая с большой силой подчеркнуть бессонные терзания Ахиллеса.

Постоянными эпитетами наделены и боги: Афина — «совоокая», Посейдон — «темноволосый» (по цвету моря), Гера — «волоокая», Зевс — «тучегонитель» и т. д.

Одним из важнейших приемов, которым пользуется Гомер, является раскрытие характера человека через его поступки и речи. Ахиллес, оскорбленный Агамемноном, готов тут же вырвать меч из ножен и броситься на него; его удерживает от этого только богиня Афина (олицетворенное сознание). Одиссей, которого оскорбляют поочередно козопас Мелантий, женихи, служанки, молча копит ярость, дожидаясь момента, когда сможет отплатить за все.

Речи героев Гомера часто настолько выразительны и индивидуальны, что по ним одним можно было бы составить представление о характере. Обычно приводят в качестве примера описание посольства Феникса, Аякса и Одиссея к Ахиллесе; цель у всех послов одна — смягчить гнев Ахиллеса и добиться его согласия помочь терпящим поражение ахейцам. Но какими различными способами они добиваются ее! Перед нами старый, убеленный сединами воспитатель Ахиллеса, Феникс, словоохотливый по-стариковски, готовый приводить бесконечное количество примеров и воспоминаний, умоляющий Ахиллеса с чисто старческой слабостью; сдержанный и немногословный Аякс прямой и несколько грубоватый; вкрадчивый и как всегда «хитроумный» Одиссей.

В произносимых героями Гомера речах чувствуется любованье поэта словом, его волшебной силой — слово всегда «крылатое» — и действительно, оно может поражать так же, как оперенная стрела. Речи произносятся не только в собрании воинов, но и в самых необычайных и исключительных положениях — даже накануне смерти. Это особенность эпического стиля. Она избавляет автора от необходимости самому давать оценку происходящему и, таким образом, способствует созданию иллюзии полной объективности. Эти речи кажутся нам иногда несколько наивными, но

---

<sup>1</sup> Может быть, Гомер усвоил этот эпитет вместе с героем из народной поэзии, а затем наделил героя — Ахиллеса — уже новыми чертами.

не следует забывать, что поэмы были созданы в эпоху детства человеческого рода,— говоря словами Маркса.

Использование многочисленных художественных средств приводит к возникновению образа.

Героическому тону «Илиады» соответствует характер центрального образа поэмы — Ахиллеса. Дыхание смерти веет над ним: и мать его богиня Фетида, и все олимпийские боги знают, что век его краток, что судьба определила ему вскоре пасть в Скейских воротах Трои от стрелы Париса. Тем более горькой и несправедливой кажется обида, которую ему нанес Агамемнон, и тем более справедливым кажется его гнев; тем более трагическим становится его образ.

Ахиллес «Илиады» — это живое воплощение мужества и отваги, которую ничто, в том числе и предстоящая близкая смерть, не может поколебать. «Илиада» содержит описание подвигов ряда ахейских героев, но их всех затмевает Ахиллес, когда он проносится как вихрь по бранному полю, нагромождая груды трупов, сея смерть и разрушение. Свободно и критически обращаясь с мифологическим материалом, поэт совершенно отбрасывает распространенный в мифах мотив о неуязвимости Ахиллеса, чтобы сделать своего героя более человеком, страдающим и духовно, и физически. Кроме того, в противном случае он не мог бы его нарисовать таким идеальным героем (в самом деле, вряд ли было бы геройством, будучи неуязвимым, уничтожать целые толпы троянцев!) <sup>1</sup>.

В этом бранном порыве, мстя за Патрокла, Ахиллес становится свирепым и безжалостным. Встретив самого юного из сыновей Приама, Ликаона, он метнул в него свое копьё, и оно

«...у него засвиств за спиною,  
В землю воткнулось дрожа, человеческой жадное крови.  
Юноша левой рукою обнял, умолая, колена,  
Правой копьё захватил, и его из руки не пуская,  
Так Ахиллеса молил, устремляя крылатые речи:  
«Ноги объемию тебе, пощади, Ахиллес, и помилуй  
Я пред тобою стою, как молителъ, достойный пощады...»

Так Ахиллеса молил; но услышал безжалостный голос:

«ныне пощады вам нет никому, кого только демон  
В руки мои приведет под стенами Приамовой Трои!  
Всем вам, троянам, смерть, и особенно детям Приама!  
..... и у юноши дрогнули ноги и сердце,  
Страшный он дрот уронил, и трепещущий, руки раскинув,  
Сел; Ахиллес же, стремительно меч обоюдный исторгши,  
В выю вонзил у ключа, и до самой ему рукоятки  
Меч погрузился во внутренность; ниц он по черному праху

<sup>1</sup> Возможно, впрочем, что некоторые детали мифа об Ахиллесе относятся уже к послегомеровскому периоду.

Лег, распростершись; кровь захлестала и залила землю.  
Мертвого за ногу взявши, в реку Ахиллес его бросил,  
И, над ним издеваясь, пернатые речи вещал он...»

Бесстрашный герой «Илиады» создан гениальным поэтом как живое воплощение страсти, овладевающей человеком. В начале эта страсть — горечь обиды; бездействие Ахиллеса на протяжении ряда песен выражает только силу этой страсти. Но вот гибнет Патрокл, и глубокое оскорбление, обида, нанесенная ему Агамемноном, самый гнев против ахейцев забыты. Все его существо захвачено новой страстью, разгорающейся в его душе с невиданной силой, — страстью мщения убийце. Но вот и эта страсть утолена. Мы видим Ахиллеса, предающимся скорбным думам о невозвратимой потере, терзаемого бессоницей в своей палатке:

«...напоследок, бросивши ложе,  
Берегом моря бродил он тоскующий. Так и денницу  
Встретил Пелид, озарившую пурпуром берег и море.  
Быстро тогда он запряг в колесницу коней быстроногих,  
Гектора, чтобы влачить, привязал позади колесницы,  
Трижды его обволоч вокруг могилы любезного друга  
И, наконец, успокоился в куще...»

Появляется Приам — и созвучие переживаний делает Ахиллеса уступчивым и (так неожиданно, но так по-человечески правдиво) мягким! Оказывается, он может быть растроган до слез (в этой сцене, когда Приам является к нему и умоляет о выкупе тела Гектора). Человечность Ахиллеса проявляется в его верности идеалам дружбы. Он питает трогательную любовь к Патроклу, близким другом его был и сын Нестора Антилох. Во всем этом видна глубокая гуманность поэта, его знание человеческой души, в которой может быть скрыто многое из того, что на первый взгляд кажется невероятным <sup>1</sup>.

Ахиллес юн, и это чувствуется во всех эпизодах. Болезненное самолюбие особенно свойственно юности, и оно проявляется в нем с необыкновенной силой. Юность сказывается в его непосредственности и решительности — он быстр в своих поступках, обдумывание ему чуждо. «Об Ахиллесе можно сказать: это человек! Многогранность благородной человеческой природы развертывает все свое богатство в этом одном человеке» <sup>2</sup>.

Во многом отличен от Ахиллеса главный герой «Одиссеи». Это человек другого возраста и склада характера, хотя он также мужествен и целеустремлен в своих действиях, как и Ахиллес. Во всем же остальном он служит ему прямой противоположностью. Насколько один непосредствен, горяч и быстр, настолько

<sup>1</sup> Эта гуманность простирается до того, что даже для отвратительного людоеда Киклопа находят у него человеческие черты (когда Киклоп обращается к барану — вожаку стада).

<sup>2</sup> Гегель в. Соч., т. XII, стр. 241.

другой выдержан и стоек. Эта черта характера — умение выждать момент и затем со всей решительностью привести свой план в исполнение — особенно ясно проявляется в характере Одиссея, начиная с того момента, как он переступает порог своего дома и подвергается тяжким оскорблениям и ударам. Но в мести он так же неукротим и свиреп, как Ахиллес: в этом — черта эпохи.

На всем протяжении поэмы Одиссей полностью оправдывает свой постоянный эпитет «хитроумный». Таким же он был и в «Илиаде»; это он уговорил войско остаться под Троей, он был главой посольства к Ахиллесу. Изобретательность, находчивость, равно как мужество и присутствие духа обнаруживает Одиссей в пещере Полифема. С поразительной легкостью и правдоподобием сочиняет он о себе вымышленные истории и рассказывает их Евмею, Пенелопе. Наконец, последний штрих: Гомер завершает создание образа так же, как это сделал в «Илиаде» с Диомедом. Военственный дух Диомеда настолько силен, что он решается вступить в бой с самим богом войны Аресом. Точно так же хитрость Одиссея настолько стала его второй натурой, что он хитрит с самой богиней мудрости Афиной, своей постоянной покровительницей.

Как и Ахиллес, Одиссей обладает прекрасной и величественной внешностью. Красоту и величие облика героя поэт передает, рассказывая о впечатлении, какое Одиссей производит на феаков. Его последовательно принимают за одного из бессмертных богов Навсикая, дочь Алкиноя, и сам Алкиной.

Таким образом, Ахиллес и Одиссей — герои с ярко выраженной индивидуальностью. То же можно сказать о Гекторе: благородным героем и мужественным борцом за родину предстает перед нами храбрейший из всех троянцев. Кроме воинской доблести (это черта всех героев Гомера), ему свойственны черты нежного супруга и отца. Таким он выступает в сцене прощания с женой Андромахой и сыном Астианактом, где его мужество и решимость умереть за родину хорошо оттенены жалобами Андромахи, умоляющей его остаться за стенами города.

Гектор — представитель более высокой культуры, и первобытные страсти не имеют такой власти над ним, как над Ахиллесом. В этом, может быть, сохранена черта действительной историчности троянской саги: Троя, подвергшаяся нападению ахейских племен, находилась на материке, испытавшем влияния самых древних культур человечества.

Жизненность образа Гектора проявляется и в том, что он, как и другие герои, не лишен человеческих слабостей. Есть момент, когда мужество изменяет ему — это сцена поединка с Ахиллесом. Справедливость на стороне Ахиллеса, ибо он мстит за убитого Гектором Патрокла, — поэтому и сила на его стороне. Гектор бежит, трижды обегая бранное поле. Смягчая впечатление, поэт заставляет его решиться на поединок. Художественный такт Гомера



сказывается в мельчайших подробностях, полных, однако, глубокого смысла и значения. Рисуя образ Гектора, во многом сходного по отведенной ему роли с Ахиллесом, он должен был избежать повторений — и с этой задачей он блестяще справился.

Индивидуальными чертами наделены и все остальные герои поэм (правда, соответственно их роли; чем они второстепеннее, тем менее они выделяются). Мудрость, рассудительность, многоочувствительность характеризуют старца Нестора, постоянно или поучающего, или примиряющего: это превосходный тип мудрого старика. Даже женихи «Одиссеи» — отнюдь не безлика толпа, и среди них выдаются дерзкий и наглый главарь Антиной, коварный Евримах, — каждый имеет свой склад характера. Нельзя не отдать невольной дани восхищения гениально-дерзкому приему, при помощи которого автор делает толпу женихов в высокой степени разнообразной и жизненной. Он решается ввести в эту толпу наглецов и мародеров положительного героя — жениха Амфинома с острова Дулихион<sup>1</sup>. Поистине, мы убеждаемся на этом примере в справедливости изречения «Одиссеи», гласящего, что «люди различны». Амфином единственный из женихов ласково приветствует принявшего образ старого нищего Одиссея... Последний пытается удалить его из толпы женихов, которых он собирается перебить, и тот подымается, направляясь к выходу, — но вновь возвращается, обрекая себя на смерть, которую принесет ему копье Телемака.

Стремление Гомера к возможно более широкому охвату действительности видно в том, как тщательно выписаны герои, занимающие очень низкое общественное положение. В «Одиссее», — это, конечно, обусловлено особенностями сюжета, — широко представлены образы рабов. В соответствии с замыслом поэмы, они делятся на две группы: оставшихся верными Одиссею и изменивших ему, помогающих женихам расхищать его добро. К первым принадлежит старая няня Одиссея, Еврикля. Бескорыстно преданная, она день и ночь охраняет кладовые; обмывая ноги Одиссею и узнав его по рубцу, она, охваченная и весельем, и горем, уже не владея собой, готова закричать от радости: ее едва удерживает (применив силу) Одиссей. Немедленно словоохотливая старушка предлагает рассказать ему о слугах — кто из них верен ему и кто порочен. Это уже женская черта характера (в представлении грека).

Прост, мужествен и верен Одиссею свинопас Евмей. Совсем другими красками нарисованы служанка Меланто и козопас Мелантий (все эти имена — говорящие: Еврикля значит «широко-славная»; имена Меланто и Мелантий произведены от слова «мелас» — черный). С присущей слугам наглостью они стараются

<sup>1</sup> См. статью Ф. Зелинского в журнале «Русская мысль», 1917, кн. VII—VIII, стр. 25.

оскорбить старого нищего, уверенные в своей безнаказанности. Прием контрастной характеристики, как мы видим, был знаком Гомеру.

Гуманность Гомера сказывается и в том, как он относится к рабам и рабству вообще:

«Тягостный жребий печального рабства избрав человеку,  
Лучшую доблестей в нем половину Зевес истребляет»,—

читаем мы в «Одиссее».

В величественной галлее образов Гомера широко представлены и женщины.

В «Илиаде» — это слабая, горько сетующая на свою печальную судьбу Андромаха, супруга Гектора. С ужасом видит она, как рушится ее семейное счастье. Сознавая неизбежность того, что должно произойти, она все же умоляет Гектора не идти в бой. Известие о гибели его повергает Андромаху в безысходное отчаяние и тоску:

«Темная ночь Андромахины ясные очи покрыла;  
Навзничь упала она, и, казалось, дух испустила...»

Символом всепокоряющей женской красоты является образ Елены, соблазненной Парисом. Древние и новые критики (Лессинг) восхищались мастерским приемом, которым воспользовался Гомер, чтобы передать всю силу ее чарующей прелести. Старцы Трои, увидев, ее вышедшую на стену, в один голос вещают:

«Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы  
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:  
Истинно, вечным богиням она красою подобна!»

Елена всецело подчинена року, богине-любви Афродите. Она отдает себе отчет в трагичности своего положения; Парис недостоин ее любви, страстная тоска по родине и детям охватывает ее, но она не в силах противиться могучему зову Афродиты и покорно подчиняется воле своего соблазнителя.

Один из трагических женских образов «Илиады» — Брисеида, пленница Ахиллеса. Грозный герой разорил ее страну, муж и братья пали от его руки у нее на глазах. Ей самой суждено было стать наложницей победителя, и только ласковый Патрокл утешал Брисеиду в ее поистине страшной участи, обещая сделать ее законной супругой Пелида. Но Патрокл погиб, и ей остается только причитать над его телом:

«О, мой Патрокл! О друг, для меня, злополучной, бесценный!  
Ты утешал, говорил, что меня Ахиллесу — герою  
Сделаешь милой супругой...  
Пал ты! Тебя мне оплакивать вечно, юноша милый!»

Плач заключается стихами, которые поражают глубиной знания человеческой души:

«Так говорила, рыдая — и плакали женщины с нею,  
С виду о мертвом, а вправду — о собственном каждая горе.»

«Илиада» — поэма, воспевающая суровые воинские добродетели, — оставила мало места и возможностей для создания характерных женских образов. Большой простор в этом отношении представляла «Одиссея», поэма более «мирная», более «домашняя». Не случайно поэтому мы находим в ней самый привлекательный из всех женских образов Гомера — Пенелопу, чья верность и долготерпение стали нарицательными в мировой литературе. От первой до последней песни «Одиссеи» ее любовь к супругу остается постоянной, хотя она уже готова потерять надежду на его возвращение. Пенелопа необычайно сдержанна и скромна: войдя в залу, где пируют женихи, она стыдливо прикрывает лицо покрывалом. Ей становится невыносимо тяжело слушать песнь Фемия о печальных обстоятельствах возвращения ахейцев из-под Трои, и она просит его не напоминать ей о жесточайшем, терзающем ее горе. Будучи умной и рассудительной (не случайно она дана в супруги Одиссею), Пенелопа находит способ, позволяющий ей долгое время избегать домогательств женихов: она обещает выйти замуж за одного из них, когда приготовит отцу Одиссея, старцу Лаэрту, гробовой покров. Об этом рассказывает она сама:

«Целый я день за тканьем проводила; а ночью, зажегши  
Факел, сама все, натканное днем, распускала...»

Отчаяние и надежда сменяются в ее сердце. Это делает ее недоверие открывшемуся ей Одиссею психологически оправданным. Только получив несомненные доказательства, она плача бросается ему на шею.

Таковы главные образы Гомера.

Всем без исключения образам Гомера свойственна статичность, отсутствие психологического развития, становления, — что с другой стороны связано и с их монументальностью<sup>1</sup>.

Отсутствие глубокой психологической мотивировки поступков, — являющееся следствием незрелых общественных отношений, в которых зародилось гомеровское искусство, — особенно заметно в характерах олимпийских богов. Эта изумительная непосредственность побуждений, которыми руководятся боги, видна

---

<sup>1</sup> Только в одном случае, пожалуй, мы сможем отметить изменение характера героя на протяжении поэмы. В начале «Одиссеи» Телемак юн и беспомощен, но к концу поэмы он становится мужественным и зрелым, достойным сподвижником отца в его трудной победе (отмечено К. Роте в его книге «Одиссея как поэтическое произведение ...» Падерборн, 1914, стр. 25).

езде. В XXIV песне «Илиады» боги решают, чтобы Гермес украл тело Гектора, обезображенное Ахиллесом; но восстали Гера и Афина — из-за «безумия» Париса, отдавшего яблоко той, которая подарила ему «несказанное сладострастие». В той же песне Зевс, возражая Гере, говорит о том, что Гектор был весьма любезен ему — его алтарь никогда не был лишен по его вине надлежащих приношений. Олимпийские боги, как уже отмечалось, во многом напоминают людей; в то же время они наделены и индивидуальными особенностями — часто в зависимости от их роли на Олимпе: Гера, супруга Зевса, сварлива и ревнива, Зевс — грозен и властен. Олимпийские богини ссорятся, как земные женщины. Когда Афродита, раненная ахейским героем Диомедом, пожаловалась Зевсу, то Афина, стоящая на стороне ахейцев и Диомеда, чисто по-женски ее уколола:

«Верно, ахейку новую ныне Киприда склоняла  
Ввериться Трои сынам...  
И быть может, ахейку в пышной одежде лаская,  
Пряжкой златою себе наколола нежную руку?»

Статичность образов сказывается и в том, что характер героя развивается вширь, а не вглубь. Все новые и новые черты только дополняют основное качество героя, которое остается неизменным на протяжении всей поэмы. «Хитроумие» Одиссея выясняется в целом ряде эпизодов, в рассказах о нем, о его изобретательности и находчивости, но сам герой — постоянен; становление характера чуждо гомеровскому искусству. Отнюдь не следует считать это за недостаток; это отражает и свойства жанра (статичность создает впечатление могущества и силы) и незрелые общественные отношения.

Глубокая и прочная традиция эпической поэзии создала не только установившиеся характеры ее героев, но и твердо закрепленные приемы мастерства — результатом этого оказывается обилие повторяющихся стихов, выражений, зачинов, своеобразных традиционных литературных приемов. Одна и та же формула, например, вводит речь героя — и только изменение обстановки меняет формулу: «Ей отвечая, сказал» и т. д. — это в обычных случаях. Но когда герой в гневе, его речь уже вводится иной формулой: «Мрачно взглянув изподлобья, сказал...» и т. п. Картина наступающего утра вводится в «Одиссею» всегда одинаковой формулой, которую В. А. Жуковский передал почти совершенно точно и в то же время необыкновенно поэтично: «Встала из мрака младая, с перстами пурпурными Эос».

Повторяющиеся типические места способствуют равномерности и напевности повествования, слушатель как бы отдыхает на них, следя, как беспрерывно сменяются одна картина за другой. Эти готовые поэтические формулы, приемы художественного мастер-

ства были выработаны поколениями аэдов — певцов-сказителей. Выше уже говорилось, что аэды были видными фигурами в гомеровском обществе — можно указать, в качестве примера, на такой факт: Агамемнон, отправляясь на войну, поручил свою жену попечениям аэда. Певцы не только развлекали, но и играли видную роль в общине. «Я пою богов и людей», — говорит Фемий Одиссею, уже занесшему меч над его головой, и Одиссей щадит его, ибо профессия певца была редкой и ценной. Непременный участник пиров у феаков, певец Демодок носит «говорящее» имя — оно значит «угодный народу», «принятый народом». Поэт сам толкует это имя как «почитаемый народом» (Од. VIII, 472). В их среде и сложился принятый для эпоса ритм — гекзаметр, медленная размеренность которого прекрасно соответствовала духу эпоса. Стихотворные стопы гекзаметра состоят из дактилей (одного долгого слога и двух кратких), которые могут заменяться спондеями (двумя долгими), за исключением последней стопы — всегда спондея. Всего в гекзаметре — шесть стоп, откуда и его название «шестимерник». В русском стихосложении долгие слоги передаются ударными, краткие — безударными (в дактилях). Игра дактилей и спондеев, а также цезур (переломов, пауз) делали гекзаметр необычайно гибким стихотворным размером, позволяющим передать самые различные оттенки чувств (радость, скорбь, воинский порыв) — он то плавно течет, то становится обрывистым и тяжелым.

Позднее гомеровские поэмы стали распространяться рапсодами — странствующими певцами. Они странствовали по всей Греции, основывая многочисленные школы, где учили исполнять гомеровские «рапсоиды» («песни»).

Рапсоды, по-видимому, отличались от аэдов тем, что были только исполнителями, декламаторами, стремившимися донести до слушателя красоту уже созданного, тогда как аэды сами сочиняли или импровизировали. Платон в диалоге «Ион» называет рапсоду, — так же как и актера, — только интерпретатором того, что уже создано поэтами (536А). На одной античной амфоре из Вульчи, хранящейся в Британском музее, мы видим изображение рапсоды — статного мужчины, одетого в красивый хитон, с венком на голове; он стоит на возвышении и вместо музыкального инструмента держит в далеко вытянутой руке посох.

### Гомеровский вопрос.

Ряд вопросов, связанных с созданием «Илиады» и «Одиссеи», возник еще в древности. Где и когда жил автор? Принадлежат ли ему обе эти поэмы или его следует считать автором и других поэм, которые ему приписывались? В какой мере сюжеты этих поэм отражают историческую действительность?

Результатом первоначальных исследований было то, что к IV в. до н. э. имя Гомера связывалось только с упомянутыми двумя поэмами, и его авторство в отношении других существовавших тогда эпических поэм было в основном отвергнуто. Таким, лишенным проницательности, критиком был историк Геродот, отметивший во II книге своей истории противоречия между гомеровским эпосом и «Киприями», в результате чего он сделал вывод, что «Киприи» принадлежат не Гомеру, а другому поэту.

В более позднюю александрийскую эпоху стали даже сомневаться, принадлежат ли обе поэмы Гомеру: может быть, каждая из них имеет особого автора? Критики, утверждавшие это, были названы «хоридзонтами», т. е. «разделителями». Некоторые утверждали, что «Илиаду» Гомер писал в зрелом возрасте, а «Одиссею» — уже стариком. Известно античное стихотворение, из которого видно, что и в древности этот вопрос считали неразрешимым:

«Ты не пытайся узнать, где родился Гомер и кто был он,  
Гордо считают себя родиной все города;  
Важным гвляется дух, а не место; отчизна поэта —  
Блеск «Илиады» самой, сам Одиссея расскаж».

Биографии Гомера, дошедшие до нас от древности, совершенно легендарны. Биографы приписывали ему рождение от бога, бесчисленные странствия по городам Греции, участие в событиях, им описанных и многое другое. На острове Хиос действительно существовал род, который назывался «Гомериды», возводивший себя к родоначальнику Гомеру (но точно так же другие роды возводили себя к богам и героям; и из этого никак не следует заключать, что подобные предания заслуживают доверия!).

И все же «античность в сущности не знает гомеровского вопроса»<sup>1</sup>. Отрицать существование Гомера или сомневаться в том, что обе поэмы — плод индивидуального творчества, никому не приходило в голову. Подобные сомнения были высказаны впервые аббатом Д'Обиньяком, (1604—1646), отметившим ряд противоречий, повторений и композиционных недостатков «Илиады». Он заявил, что их можно считать недостатками, если рассматривать «Илиаду», как единую поэму, плод творчества одного поэта. Но это, в свою очередь, предполагает существование письменности, о которой поэмы не упоминают. Значит поэма не была написана и, следовательно, не могла существовать как единое целое: она появилась как результат поздней компиляции, объединения ряда самостоятельных произведений. Сам же Гомер никогда не существовал. Немецкий филолог Ф. Вольф, опубликовавший сочинение на латинском языке, называвшееся «Введение к Гомеру или о пер-

<sup>1</sup> И. М. Т р о н с к и й. Проблемы гомеровского эпоса, стр. 63 (Гомер, «Илиада», изд. Академия, 1935).

воначальной и исконной форме гомеровских поэм...» (1795), пришел к аналогичным выводам, хотя и отмечал «необоснованную дерзновенность и незнание античности» Д'Обиньяка.

В нем он доказывал, что «Илиада» и «Одиссея» являются плодом творчества многих древних певцов-сказителей, и оформление их имело место в позднюю эпоху — в VI в. до н. э., при афинском тиране Писистрате <sup>1</sup>.

Действительно, античные летописцы сообщают, что Писистрат учредил состязания певцов, исполнявших последовательно песни поэм Гомера. Другим важным доводом Вольфа было то, что без письменности мог существовать только эпос малых форм. Во взглядах Вольфа были колебания и противоречия, которые он признавал и пытался сгладить. В одном из писем к профессору Гейне он писал: «Последний и решающий вопрос сводится к следующему: является ли Гомер (первый и самый лучший перевод троянских саг), или рапсоды, или собиратели, редакторы, диаскевасты, или последующие исправители и критики людьми, сыгравшими решающую роль в создании этих дошедших до нас произведений искусства». Сам Вольф в разные времена по-разному отвечал на этот вопрос.

Доводы Вольфа привлекли внимание всех европейских филологов. Ученые разделились по двум основным линиям: отстаивавшие единство и целостность поэм и приписывавшие их одному поэту; — Гомеру — получили название унитариев (от латинского слова «унитас» — единство); другие же, разделявшие поэмы на отдельные песни (или части, группы песен) и считавшие поэмы плодом коллективного творчества неизвестных эпических поэтов, получили название аналитиков.

Дальнейшая история гомеровского вопроса может быть здесь намечена лишь в самых общих чертах. Немецкий ученый К. Лахманн в своих «Замечаниях об «Илиаде» Гомера» пришел к выводу, что у всех народов древнейшая эпическая поэзия существовала лишь в виде малых песен: в «Илиаде» Лахманн находил возможным различать 15 таких песен. Другой известный филолог Г. Германн в опубликованном на латинском языке сочинении «Об интерполяциях у Гомера» предположил существование «Пра-Илиады» и «Пра-Одиссеи» — поэм сравнительно небольшого объема, в которые затем были внесены различные добавления, расширившие их объем до известного нам состояния. Последователи Лахманна и Германна внесли свои коррективы в теорию того и другого, в результате чего обе эти теории сблизились. Кирхгоф, Фик, Виламо-

<sup>1</sup> Еще за полстолетия до Вольфа итальянец Вико высказал мнение, что Гомер — лишь нарицательное имя, за которым скрывается поколение певцов-сказителей героической эпохи в истории греков. «Об открытии истинного Гомера» — так озаглавил Вико третью книгу своего сочинения «Принципы новой науки, касающиеся общей природы наций».

виц, идя по пути анализа, также находили древние составные части, лежавшие в основе поэм; по их мнению, объединение этих ранее самостоятельно существовавших частей произошло уже в позднее время. В итоге работы многочисленных ученых, работавших в различных странах, оказалось возможным выделить следующие школы или теории в гомеровском вопросе:

1. Теория первоначального ядра. Согласно ей, древние поэмы умеренного объема были затем расширены путем дальнейших вставок. Таким первоначальным ядром «Илиады», из которого она возникла, некоторые называли поэму об Ахиллесе, «Ахиллеиду». Но при выделении этого первоначального ядра почти каждый филолог по-своему анатомировал дошедшую до нас поэму. В пользу этой теории можно встретить высказывания вплоть до современной научной литературы.

2. Так называемая «теория малых песен». Основателем ее был немецкий ученый К. Лахманн (1793—1851). Правильно утверждая, что до Гомера должна была существовать развитая эпическая поэзия, он затем пришел к выводу, что поэмы были результатом едва ли не механического объединения отдельных народных песен. Доказывалось это рядом противоречий, композиционных несогласованностей, имеющих в поэмах. При этом забывалось, что подобные противоречия могут наблюдаться и в поэмах, авторство которых неоспоримо: «Энеида» Вергилия, которая является, быть может, наиболее удобным образцом для сравнения, содержит ряд сюжетных противоречий. Эту теорию к настоящему времени следует считать в основном оставленной, хотя бы потому (это одна из причин), что в настоящее время доказана невозможность возникновения эпоса «расширенного стиля» из суммирования отдельных эпических песен.

3. Теория поздних вставок, интерполяций. Согласно этой теории, поэмы «Илиада» и «Одиссея», существуя уже в качестве больших поэм, подверглись позднейшим дополнениям и изменениям, расширившим их объем, но внесшим известные противоречия и несогласованности.

К началу XX в. аналитические теории получили перевес; но затем обсуждение гомеровского вопроса круто повернуло в противоположную сторону. Решающим обстоятельством оказалось то, что результаты исследований самых крупных представителей аналитической школы оказались совершенно различными. Каждый из аналитиков по-своему, исходя часто из субъективных эстетических критериев, восстанавливал «древнейший текст» и указывал более поздние наслоения. Это в значительной мере дискредитировало сам метод, и от анализа ради анализа стали отказываться такие гомероведы, как Виламовиц, Бете, Шварц.

Э. Дреруп в своей книге «Современное состояние гомеровского вопроса» (1921 г.) полностью стоит на позициях унитариев. В



ряды унитариев постепенно переходят крупнейшие знатоки гомеровских поэм, — не отвергая при этом тех бесспорных и ценных результатов по частным вопросам, которых добились аналитики. Пользуясь выработанными гомеровской критикой приемами, ряд современных ученых (Метте, Кульман) показывает, как и в чем видны следы работы гениального автора<sup>1</sup>. Сейчас можно признать в основном оставленными те положения, из которых исходил основатель аналитических теорий Ф. Вольф.

Совершенно точно доказано, что письменность у греков существовала в VIII в. до н. э.; для греков ахейского племени эта дата отодвинута далеко в глубь веков (приблизительно к XV в. до н. э.) в связи с расшифровкой одного из видов микенского линейного письма.

Весьма сомнительна также возможность «объединения» отдельных эпических песен при Писистрате: источники свидетельствуют только в пользу некоторой редакции текста, да и это мнение высказано в античности лишь несколькими учеными филологами. Другие античные писатели резко возражали по поводу этих сомнений (Сенека: «у греков это было болезнью — спрашивать, какое число гребцов было у Одиссея, какая поэма была написана раньше — «Илиада» или «Одиссея», и вообще, принадлежат ли они одному и тому же автору?»).

Но нельзя отрицать справедливости ряда указаний аналитиков, в частности следующих:

1. X песня «Илиады» (так называемая Долония), рассказывающая о глубокой разведке Одиссея и Диомеда в тыл троянцев, весьма мало связана с основной темой «Илиады» — гневом Ахиллеса.

2. «Каталог кораблей» (или, лучше, «каталог вождей»), содержащийся во второй песне «Илиады», носит искусственный характер и совершенно не нужен для развития сюжета поэмы. Само перечисление прибывших под Трою ахейцев в «Илиаде», рассказывающей о событиях конца войны, вызывает недоумение.

3. Описание единоборства Ахиллеса и Энея в XX песне художественно и сюжетно не оправдано, содержит сцены и выражения, в значительной мере повторяющиеся.

4. Испытание войска Агамемноном во II песне художественно и сюжетно не оправдано.

Можно привести целый ряд таких справедливых замечаний, высказанных аналитиками. Но важно другое — то, что все они вместе взятые не опровергают главного и основного довода в пользу исконной целостности поэм, а именно довода, основывающегося на художественном, сюжетном и композиционном единстве.

---

<sup>1</sup> Б. В. К а з а н с к и й. Нынешнее состояние гомеровского вопроса (сб. «Классическая филология», изд. Ленинградского университета, 1959, стр. 18).

В самом деле, «Илиада» не излагает событий троянского сказания в хронологическом порядке; она целиком построена на единой теме — это гнев Ахиллеса. Даже тогда, когда Ахиллес не появляется на сцену, действие незримо вращается вокруг него: все было бы иначе при участии Ахиллеса — таков авторский подтекст поэмы. Композиция «Илиады» гармонично соответствует ее содержанию: трагический элемент возрастает до апогея, затем наступает перелом и развязка, смягченные двумя последними песнями. Гнев Ахиллеса направлен против ахейцев (песни I—XV), затем обращается на троянцев (песни XVIII—XXIII). Художественно и психологически это вполне объяснимо, и конфликт носит удивительно жизненный характер. Если Ахиллесом первоначально управляет чувство обиды, то затем, после гибели Патрокла, эта обида забывается и вместо нее в его душе разгорается пламя мести. «Чтобы отомстить за смерть своего друга Патрокла, Ахиллес предаёт забвению оскорбление, нанесенное ему Агамемноном, и заглушает гнев, делавший его безучастным к поражению ахейцев; смерть Гектора не утоляет его страсти, и три раза влачит он его труп вокруг стен Трои... Месть у дикарей и у варваров отличается интенсивностью, не известной цивилизованным»<sup>1</sup>.

Единство «Илиады» может быть результатом только художественного замысла гениального творца, и это является наиболее сильным и неопровержимым доводом в пользу того, что Гомер существовал. Что же касается противоречий и неувязок (некоторые указаны выше), то они встречаются и у самых пунктуальных и точных авторов, творцов поэм больших форм. О Вергилии уже говорилось. Приводят и другой пример: итальянский поэт Ариосто в поэме «Неистовый Роланд» заставляет в 18-й песне героя Баластро пасть, но в 40 и 41-й песнях он вновь оказывается среди живых. Без большой натяжки, некоторые противоречия можно отнести за счет автора; другие могут быть результатом позднейших вставок. В конце концов, «нет ничего невероятного в том, что гомеровский эпос содержит в себе ряд заимствований из прежних поэтов, и сам не всегда дошел до нас в своем первоначальном виде, хотя анализ и не может с достоверностью это обнаружить»<sup>2</sup>.

В настоящее время спор между учеными фактически сводится к вопросу о том, какова степень работы автора над текстом: переложил ли он в единое целое тот материал эпической поэзии, который существовал до него, или же в поэмах можно выделить определенные части, существовавшие как самостоятельное целое до возникновения поэм.

В то же время в научной литературе все чаще говорят об авторах гомеровских поэм (отдельно для «Илиады» и «Одиссеи»);

<sup>1</sup> П. Лафарг. Соч., т. III, стр. 57, 1931.

<sup>2</sup> И. М. Тронский. Проблемы гомеровского эпоса, стр. 71 (Гомер, «Илиада», изд. Академия, 1935).

особенно настаивают при этом на более позднем происхождении «Одиссеи». Некоторые черты быта, нарисованного в «Илиаде», действительно выглядят более архаичными, чем в «Одиссее». В XXI песне «Одиссеи» по приказанию Пенелопы приносят топоры, которые должны служить мишенью для стрельбы из лука. Поэт собирательно называет их «седым железом». Однако в «Илиаде» (XXIII, 114) топоры изготавливаются из меди («Все изощренною медью высоковершинные дубы дружно рубить начинают...»). Этот довод был бы убедительным, если бы в «Илиаде» не упоминалось о железе, а в «Одиссее» — об оружии, изготовленном из меди (копье Телемака — «Од.» XX, 127 и др.).

Результаты исследования художественного мастерства и композиционных особенностей обеих поэм, их языка, сюжета, образной системы, наконец, выраженного в них мировоззрения, заставляют отнестись с самым серьезным вниманием к античной традиции об авторстве Гомера. Приемы художественного мастерства, характеры героев, общих для «Илиады» и «Одиссеи» — одни и те же (см. выше стр. 39). Десятилетняя троянская война показана через один эпизод — в «Илиаде», десятилетние странствия Одиссея — через последний эпизод (возвращение героя на родину) — в «Одиссее». При этом не может быть и речи о подражании одного автора другому, ибо в этом случае поэмы не были бы совершенными творениями искусства.

При данном состоянии исследования античная традиция, приписывающая обе поэмы одному поэту (Гомеру), не является опровергнутой.

Дискуссия, возникшая в связи с появлением книги Вольфа и продолжавшаяся на протяжении всего XIX и первой половины XX в., не потеряла своей остроты и сейчас. Если вначале идеи Вольфа были восприняты как «опустошение плодотворнейшего сада эстетического царства» (по словам Гёте), то позднее истинные достоинства метода Вольфа стали ясными и заставили многих (в том числе и Гёте) изменить свое мнение. Многолетнее обсуждение гомеровского вопроса привело к уточнению понятия народности эпоса и выяснению характернейших черт эпического стиля у древних греков. По словам Шадевальдта («О мире и произведении Гомера»), это обсуждение показало, как народность находит свое выражение у поэта и через посредство поэта. Во всяком случае, одно было доказано Вольфом с непреложной ясностью — это то, что поэмы Гомера не были написаны так, как Вергилий написал «Энеиду», или Гёте — «Фауста». Нет сомнения, — к этому приводит вся история гомеровского вопроса, — что автор гомеровских поэм творил, основываясь на прочной и многовековой эпической традиции, создавшей свои поэтические приемы, язык, художественные нормы. Следы этой древней эпической традиции хранят в себе 34 так называемых «гомеровских» гимна — эпические стихотворе-

ния, по языку и метрике чрезвычайно близкие гомеровскому эпосу.

Встает в связи с вышеизложенным и другой вопрос: как возник сюжет гомеровских поэм и есть ли в нем историческое зерно? Для греков классического периода все изложенное Гомером было подлинной древнейшей историей Греции, и даже весьма критически настроенный и точный Фукидид, афинский историк конца V в. до н. э., не сомневался в этом. Позднее было высказано предположение, что сюжет поэм является космическим мифом, в инсказательной форме изображающим борьбу стихий природы, но это предположение не встретило поддержки. Необходимы были веские аргументы в пользу историчности сюжета гомеровских поэм, и они были даны археологическими раскопками Генриха Шлимана.

С разрешения турецкого правительства в 1871 г. он начал раскопки холма Гиссарлык на северо-западном побережье Малой Азии. Результаты раскопок поразили весь мир. Шлиман обнаружил следы семи городов (в действительности их оказалось больше), а в 1873 г. он отрыл остатки древних укреплений, среди которых был найден клад золотых вещей и бронзового оружия (так называемую «Трою вторую»). Шлиман ошибочно принял ее за гомеровскую, но ученые, продолжившие его раскопки, доказали, что открытая им культура намного древнее гомеровской, и что скорее всего к гомеровской эпохе относится «Троя VIIa»<sup>1</sup>. Здесь обнаружены наиболее значительные остатки сооружений и найдено много предметов материальной культуры, совпадающих по форме и особенностям с теми, которые описаны Гомером. Установлено, что «Троя VIIa» была уничтожена пожаром.

Шлиман продолжал свои раскопки и на материке Греции. На месте древних городов — Микен и Тиринфа — он обнаружил следы древнейшей высокоразвитой культуры. В Микенах им было вскрыто 5 шахтообразных могил с массой драгоценных предметов. Лица захороненных были покрыты золотыми портретными масками; в могилах нашли большое количество золотых и серебряных предметов, перстней, диадем, бронзового, покрытого рельефными изображениями оружия, металлических сосудов и т. д. Шлиман был уверен, что открыл могилу Агамемнона и его спутников по троянскому походу. Это было, конечно, увлечением, и ученые его не поддержали, но замечательным было то, что обилие золота, найденного в Микенах, полностью оправдывало гомеровский эпитет «Златообильные Микены». Микенские укрепления особенно напоминали укрепления раскопанной Трои; глиняные расписные сосуды, найденные в Микенах, оказались отчасти тождественными

<sup>1</sup> Большинство исследователей склоняется к этому выводу в связи с раскопками Блиджена на холме Гиссарлык, проводившимися в течение 1932—1938 гг. Сводные материалы раскопок публикуются с 1950 г.

троянским. Это свидетельствовало об оживленных и тесных торговых связях между ними. Открытия Шлимана позволили с уверенностью говорить об исторической основе легенды о троянской войне. Древние относили ее к 1194—1184 гг. до н. э. Гомеровские упоминания о Египте, столицей которого оказываются Фивы, и о финикийском Сидоне (Тир не упоминается) подтверждают, что война, описанная Гомером, может быть отнесена к концу II тысячелетия до н. э. Египетские источники этого времени упоминают о нападениях морских народов, среди которых названы «Ахайваша» (в греческом произношении времени Гомера слово «ахейцы» звучало «Ахайвой»). Они относятся к царствованию фараона Мернепта (около 1220 г. до н. э.) и Рамзеса III (около 1180 г. до н. э.).

Как и другие героические саги, «Илиада» содержит в себе, таким образом, историческое зерно или фон. Им, по всей вероятности, являются колонизационные потоки, устремившиеся из южной Греции приблизительно около XI в. до н. э. на северо-западное побережье Малой Азии. В историческую эпоху население этого района говорило на эолийском диалекте древнегреческого языка; он же является древнейшим языковым пластом диалекта, на котором написаны гомеровские поэмы; на этом же, примерно, языке говорили древнейшие жители греческого Пелопоннеса.

В какой мере являются историческими персонажи «Илиады» и «Одиссеи»? Отвечая на этот вопрос, обычно проводят аналогию с «Нибелунгами», где ряд героев является действительно существовавшими лицами (Эцци — царь гуннов Атилла, Дитрих и др.); но время и особенности жанра привели к тому, что в героях «Нибелунгов» оказалось очень мало общего с их историческими прототипами. Не исключено, что подобное явление имеет место и в поэмах Гомера. Изучение мифов, связанных с основанием греческих малоазийских городов, равно как и гомеровских поэм, подтверждает, что большую роль в колонизации Малой Азии сыграл южный Пелопоннес.

Некоторые дополнительные данные по затронутой проблеме появились в результате расшифровки микенского линейного письма. После того как археологи Блуджен и Курониотис открыли в 1939 г. огромный архив глиняных табличек в южном Пелопоннесе (районе древнего Пилосского государства), расшифровка их стала насущной необходимостью; она была сделана англичанином Вентрисом в 1954 г. Эти надписи оказались написанными на ахейском диалекте греческого языка, под которым следует понимать «диалекты аркадско-кипрский, памфилийский, эолийский и язык древнейшего слоя поэм Гомера — все они восходят к одному и тому же гипотетическому первоисточнику»<sup>1</sup>. По языку и системе письма они

<sup>1</sup> С. Я. Лурье. Язык и культура Микенской Греции, изд. АН СССР, М.—2, 1957, стр. 176.

оказались особенно близкими к надписям греков с острова Кипра, которые называли себя «Ахайвой», т. е. «ахейцы»<sup>1</sup>; так же называют себя греки в поэмах Гомера.

Изучение микенских надписей показало, что примерно в XV—XII вв. до н. э. в Южном Пелопоннесе существовало централизованное государство с «царем» («ванака») и «воеводой» («лавагета») во главе. В «Илиаде» сохранилась память о существовании такого государства — Агамемнон в «Илиаде» (IX, 149) говорит о 7 городах, которые он отдаст в дар Ахиллесу:

«Их населяют богатые люди овцами, волами,  
Кои дарами его, как бога чествовать будут  
И под скиптром ему заплатят жирные дани».

Связь гомеровских поэм с Микенской эпохой видна из того, что во всех почти местах, о которых упоминает Гомер, можно найти памятники материальной культуры Микенской эпохи; в городах же, у Гомера не упомянутых, памятники Микенской культуры, как правило, отсутствуют. Этот вывод сделан шведским ученым М. Нильсоном в его книге «Гомер и Микены».

Значение позднемикенского культурного слоя в поэмах Гомера не следует, однако, преувеличивать. Работы последних лет (Лоример, Фурумарка, Вебстера, в частности книга Карпентера «Народная сказка, вымысел и сага в гомеровском эпосе» 1946 г.) показали, что многочисленные особенности микенской культуры или вовсе не нашли отражения у Гомера (например, наличие развитой письменности, особенности одежды, строительной техники, обычай носить перстни, резные камни и многое другое), или отражены искаженно<sup>2</sup>.

Успехи современной науки, расшифровавшей Микенское линейное письмо, оказавшееся, как говорилось выше, написанным на древнейшем диалекте греческого языка, позволяют надеяться, что на гомеровский вопрос и связанные с ним проблемы будет пролит новый свет.

Если завязка и сюжет гомеровских поэм являются мифологическими (с той только поправкой, что в основу мифа положены какие-то действительно имевшие место события, связанные с походами греческого племени ахейцев в Малую Азию), то обстановка, нарисованная в них, носит вполне исторический характер и относится, в основном, ко времени, следующему за падением микенской культуры (X-VIII вв. до н. э.).

<sup>1</sup> В хеттских документах, опубликованных Форрером в 1924 г., также встречается название «Ахийява».

<sup>2</sup> Полемизируя с Нильсоном, Карпентер сам допускает преувеличения, доказывая, например, что гомеровский эпос отражает микенскую эпоху в такой же мере как «Орестейя» Эсхила.

## Гомеровское общество

«Илиада» и «Одиссея» — это первые главы истории греков древнейшей поры, написанные ими самими.

В древности происхождения поэм убеждают нас картины быта, социального строя и культуры, которые здесь нарисованы. Гомеровское общество не знает, по сути дела, сложившегося государства, хотя классы (аристократия) уже начинают появляться. Перед нами выступают греческие племена, из которых многие в исторический период уже не существовали. Они возглавляются царями «басилевсами» — это вожди племен, их власть в сильнейшей степени ограничена советом старейшин и народным собранием<sup>1</sup>. В нем участвуют взрослые войны, и обсуждение носит совершенно свободный характер. Собрание созывается по различным поводам. На родине Одиссея, острове Итаке, оно собирается для решения вопроса о представлении отправляющемуся на поиски отца сыну Одиссея, Телемаку, корабля и гребцов. Относительность «царской» власти видна здесь из того, что сын царя Телемак корабля не получил. На общем собрании ахейцев Ахиллес позволяет себе обратиться к Агамемнону со следующими словами:

«Пьяница грузный, со взором собаки, с душою оленя...  
Царь — пожиратель народа, над жалким народом царить ты».

Когда Ахиллес отказывается от участия в военных действиях ахейцев, вместе с ним уходит и все его племя — мирмидонцев. На основании этого факта можно заключить, что отдельные племена были совершенно самостоятельны в политическом отношении, а ахейское войско представляло собой союз племен, созданный для совместного набега, войны. Добыча, захваченная на войне, делится между всеми участниками, общая войсковая казна отсутствует. Такой период в развитии общества Энгельс называл «военной демократией».

Гомеровское общество не знало и частной собственности на землю. Исследователи ссылаются при этом на знаменитое место из XI песни «Илиады»:

«Два человека, соседи, за межи раздорят,  
Оба с саженью в руках на общем стоящие поле,  
Узким пространством делимые, шумно за равенство спорят...»

Это «общее поле» — несомненно общинное. Гомеровские греки жили территориальной общиной. Отдельные общины очень часто враждовали друг с другом — угон скота, неожиданное нападение были самым обычным явлением. В конце XVIII песни, где описы-

<sup>1</sup> К. М. Колобова, Л. М. Глускина. Очерки истории древней Греции, Ленинград, 1958, стр. 45 ссл.

вается рисунок на щите Ахиллеса, упомянута деталь его — стада, за которыми идут два пастуха, «не предвидя коварства», на них же:

«Быстро, увидевши их, нападают засевшие мужи,  
Грабят и гонят рогатых волов и овец серебрянных,  
Целое стадо угнали и пастырей стада убили».

В своих решениях главный общественный орган этого времени — народное собрание, руководилось общественным мнением, а в судебных делах — обычаем: писаных законов очевидно не существовало, о письменности поэмы не упоминают<sup>1</sup>. Сама жизнь — проста, сурова и первобытна. Отец царя Одиссея, Лаэрт, сам перекапывает виноградник. Одиссей собственноручно изготавливает себе кровать, а описание того, как он строил плот, заставляет нас думать, что он был искусным мастером. Дочь царя легендарного племени феаков, царевна Навсикая, отправляется к морю стирать белье со своими служанками. Рабство носит домашний, патриархальный характер, хотя у царя Алкиноя

«Жило в просторном дворце пятьдесят рукодельных невольниц,  
Рожь золотую молотили жерновами ручными,  
Нити пряли другие и ткали, сидя за станками  
Рядом, подобные листьям трепещущим тополя...»

Торговля в гомеровский период была почти неизвестна: ею занимаются чужестранцы, финикийцы, и только в «Илиаде» упоминается грек — торговец Эвней Язонид. Он привозил ахейцам вино, а

«Мужи ахейские меной вино покупали,  
Те за звенящую медь, за седое железо меняли,  
Те за воловые кожи или за волов круторогих,  
Те за своих полоненных...»

Отсюда видно, между прочим, что гомеровское общество денег не знало. Оружие воинов было сделано не из железа, а из меди<sup>2</sup>. Зато железо часто встречается в сравнениях, как исключительно твердый материал. Так, когда к Ахиллесу прибыл отец убитого им троянского героя Гектора и, предлагая «несметные дары», стал умолять его выдать тело сына, Ахиллес, поражаясь мужеству старика отца, воскликнул: «железное у тебя сердце!».

Несколько иное положение находим мы в «Одиссее». Оружие героев этой поэмы тоже изготавливается из меди (и в этом отношении между «Илиадой» и «Одиссеей» нет особых различий). Но наряду с этим в ней мы находим строку характера поговорки, о том, что

«Во хмелю само собой прилипает к рукам роковое железо...»

<sup>1</sup> Существует только намек в одном месте «Илиады».

<sup>2</sup> В древнегреческом языке слово кузнец — «халкевс», происходит от слова медь — «халкос», и соответствует русскому «медник».



Это можно объяснить или поздней вставкой или тем, что автор сознательно, в целях объективности повествования, воспроизводил детали быта отдаленной эпохи, но в сравнениях, метафорах отражал современную ему обстановку — они были субъективным элементом, который воспринимается слушателями как сфера поэта, а не его персонажей<sup>1</sup>. Поэтому нас не должно удивлять и то, что гомеровские герои едят мясо только в жареном виде, не употребляют в пищу ни рыбы, ни молока, между тем как в сравнениях все это встречается. Последние были результатом творческой работы гениального автора, творца поэм; но он стремился сохранить дух и обстановку тех древних эпических песен, которые он положил в основу своего труда.

Обычай и весь уклад жизни греков гомеровской эпохи напоминают нам во многом обычаи известных нам и живших недавно патриархальным укладом племен. Отношения гостеприимства святы и чтятся из поколения в поколение. Отважный воитель Диомед прекращает бой и обменивается оружием с воином противной стороны Главком только потому, что отцы их состояли в отношениях гостеприимства. Гостю всегда рады — от него ждут чудесных рассказов; он единственный источник, откуда можно почерпнуть сведения о далеком и неведомом (жизнь патриархальной общины замкнута и члены ее проводят в ней всю свою жизнь от рождения до смерти). Гостя принято одаривать, и если Одиссей в начале XIII песни выказывает к этому повышенный интерес — это вовсе не свидетельствует о его корыстолюбии: так было принято<sup>2</sup>.

Родовым общественным установлениям соответствовала и родовая религия. Каждая община имела своего бога-покровителя (иногда и родоначальника), который, по существовавшим представлениям, защищал ее, вступая вместе с нею в бой против богов другой общины<sup>3</sup>. Даже в классическую эпоху каждый из олимпийских богов продолжает покровительствовать какому-то одному городу, общине: Афина — городу Афинам, Гера — городу Аргосу (уже в поэмах Гомера она называется Гера-аргивянка) и т. п. Существовал и культ животных (более древний), «тотемов», мифических родоначальников. Отношения богов и людей строятся на договорных началах. Если человек приносит жертву богам, то и от них он требует, чтобы они не оставляли втуне его просьбы. Но бог — далек и неуловим: чтобы он услышал молитву, надо громко звать к нему и назвать все места, где он обитает, где ему

<sup>1</sup> И. М. Тронский. Проблемы гомеровского эпоса, стр. 39. («Илиада», изд. Академия, 1935).

<sup>2</sup> П. Коган в книге «Греческая литература» (изд. 1937 г., стр. 63) весьма наивно укоряет Одиссея в жадности.

<sup>3</sup> Это нашло отражение в той особенности олимпийского плана «Илиады», что одни боги сражаются на стороне ахейцев, другие — троянцев.

воздвигнуты жертвенники; его надо назвать возможно полнее, всеми культовыми именами. Именно такова молитва жреца Хриса в I песне «Илиады», обращенная к Аполлону:

«Бог сребролукий, внимли мне: о, ты, что хранишь обходишь  
Хрису, священную Киллу и мощно царишь в Тенедосе,  
Сминфей! Если когда я храм твой священный украсил,  
Если когда пред тобою возжигал я тучные бедра  
Коз и тельцов — услышь и исполни одно мне желанье:  
Слезы мои отомсти аргивянам стрелами твоими!»

Можно найти очень много доказательств тому, что греки гомеровской эпохи жили родо-племенным строем; но нельзя обойти и ясных свидетельств далеко зашедшего разложения этого строя. Оно сказывается, прежде всего, в выделении из среды прежде равноправных общинников аристократии, «лучших», «доблестных»; одновременно они являются и самыми богатыми. Эти аристократы, родовые старейшины, базилиевсы получают свою власть по наследству, стремятся возвести свое происхождение к племенным богам. При разделе добычи они получают самую лучшую и большую долю. Рядовой воин ахейского войска, Терсит, упрекает царя Агамемнона:

«Что, Агамемнон, ты сетуешь, чем ты еще недоволен?  
Кущи твои преисполнены меди, и множество пленниц  
В куцах твоих, которых тебе аргивяне избранных  
Первому в рати даем, когда города разоряем.»

Если земля в общине обычно делится по жребию, то базилиевсы получают особый «отрезок» (теменос) лучшей земли без всякого жребия. В XII песне «Илиады» вождь ликийцев, Сарпедон, обращается к своему коллеге, сыну Гипполоха, Главку со следующими словами:

«Сын Гипполохов! За что перед всеми нас отличают  
Местом почетным, и брашном и полной на пиршествах чашей.  
В царстве ликийском, и смотрят на нас как на жителей неба?  
Или за что мы владеем при Ксанфе делом великим,  
Лучшей землей, виноград и пшеницу обильно плодящей?»

И торжественно отвечает сам на поставленный им вопрос:

«Нам, предводителям, между передних героев ликийских  
Должно стоять и в сраженьи пылающем первым сражаться.»

В поэмах упоминается и наемный, и рабский труд. На щите Ахиллеса, выкованном Гефестом, было представлено и

«...поле с высокими нивами; жатву  
Жали наемники, острыми в дланях серпами сверкая,  
Здесь полосой непрерывной падают горстки густые...  
Три перевязчика ходят за жнущими...  
...Властелин между ними, безмолвно  
С палицей в длани, стоит на бразде и душой веселится.»

В «Одиссее» тень Ахиллеса говорит спустившемуся в подземное царство мертвых Одиссею, что лучше на земле быть последним «фетом», т. е. наемным работником, чем здесь, в подземном царстве, царем.

Посейдон в XXI песне «Илиады» напоминает Аполлону о том, как грубо обошелся с ними царь Трои Лаомедон, когда они оба были работниками у последнего:

«Здесь Лаомедону гордому мы, за условную плату  
Целый работали год, и сурово он властвовал нами.  
Я обитателям Трон высокие стены воздвигнул,  
Крепкую, славную твердь, нерушимую града защиту.  
Ты, Аполлон, у него как наемник, волов круторогих  
Пас по долинам холмистой, дубравами венчанной Иды.  
Но, когда условленной платы желанные Горы  
Срок принесли, Лаомедон жестокий насильно присвоил  
Должную плату и нас из пределов с угрозами выслал.  
Лютый, тебе он грозил оковать и руки и ноги,  
И продать, как раба, на остров чужой и далекий,  
Нам обоим похвалялся отсечь в поругание уши;  
Так удалился мы, на него негодуя душою...»

Постепенное разложение родового строя можно увидеть и в том, что начинает разрушаться и характернейший для него обычай — обычай кровной мести, отмщения кровью за кровь. В вышеупомянутом описании щита Ахиллеса есть и сцена суда за убийство:

«...Спорили два человека о пене,  
Мзде за убийство...»

Суд вершат «старцы», родовые старейшины. Тяжущиеся стремятся добиться благоприятного для себя решения через «истора», общинного знатока обычаев. Вокруг же стоит «народ», толпа, многие из которой громким криком поддерживают то одного, то другого. Из этого описания видно, как на место кровной мести вступает новый принцип материального возмещения.

Какие отношения начинали складываться между рядовыми общинниками и аристократической верхушкой, можно увидеть из знаменитого эпизода с Терситом. После того, как испытание войска Агамемноном окончилось

«Все успокоились, тихо в местах учрежденных сидели,  
Только Терсит меж безмолвными каркал один, празднословный;  
В мыслях врацца всегда непристойные, дерзкие речи,  
Вечно искал он царей оскорблять, презирая пристойность,  
Все позволяя себе, что казалось смешно для народа.  
Муж безобразнейший, он меж данаев пришел к Илиону;  
Был косоглаз, хромоног; совершенно горбатые сзади  
Плечи на персях сходились; глава у него подымалась  
Вверх острием, и была лишь редким усеяна лухом.  
Враг Одиссея и злейший еще ненавистник Пелида  
Их он всегда порицал; а теперь скиptronосца Атрида  
С криком пронзительным он поносил...» и т. д.

Ссора с великими мира сего печально окончилась для Терсита: Одиссей ударяет его, и он, заплакав, садится, чтобы уже никогда не появиться вновь в развивающемся действии «Илиады».

В то время, как герои Гомера являются идеальными людьми, гармонически сочетающими в себе красоту, силу и высокие нравственные качества, Терсит выступает как воплощенный порок: безобразный физически, он одновременно злоречив, дерзок (его «говорящее» имя так и переводится — «дерзостный») и сварлив. Буржуазные ученые пытались исключить этот эпизод (Узенер, Роберт, Бете и другие), не желали видеть в нем первого свидетельства начинающейся борьбы против неравенства и деспотизма<sup>1</sup>.

Можно сказать, что гомеровские поэмы сохранили reminiscences о родо-племенном строе от самой ранней его эпохи до сравнительно поздней. Но есть основания предполагать, что они отражали также особенности строя микенского общества, еще более древнего (XVI—XII вв. до н. э.). В IX песне «Илиады» царь Агамемнон, стремясь примириться с Ахиллесом, обещает выдать за него свою дочь:

«...а приданое сам я за нею  
Славное дам, какого никто не давал за невестой.  
Семь подарю я градов, процветающих, многонародных».

В «Одиссее» (IV песнь) Менелай рассказывает, что бы он сделал, если бы Одиссей поселился в Лаконии:

«Град бы в Аргосе ему я построил с дворцом и жилищем,  
Взял бы его самого из Итаки с богатствами, с сыном,  
С целой дружиной; и область для них бы очистил, в которой  
Нынче сельчане живут, моему подвластные скиптру».

Вряд ли можно представить себе, чтобы племенной вождь, или даже вождь союза племен (каким является гомеровский «царь»), мог бы раздавать «города» по своему желанию (даже если бы это были и небольшие поселения). Ясно, что здесь своеобразно преломились черты различных эпох.

Важные сведения о времени и месте рождения гомеровских поэм можно почерпнуть из содержащихся в них данных по племенному, этническому составу греков гомеровской эпохи, а также из диалектных особенностей языка, на котором они написаны.

<sup>1</sup> Героический эпос был народным по материалу и стилю, последняя же «редакция» (здесь имеется в виду поэт, творчески переработавший материал народного эпоса) носит аристократический характер. Это отчетливо сознавали древние: сиконский тиран Клисфен (VI в. до н. э.) запретил рапсодам декламировать Гомера за то, что он прославляет аристократию (Геродот, 2,67). Аристотель в «Поэтике» указывает в самом конце трактата (гл. XXVI), что эпос предназначался для «благородной» публики, трагическое же искусство — для «черни»... (Ср. И. Тренчент и Вальдапфель. Гомер и Гесиод, М., 1956, стр. 83).

Обычным именем, которым называют себя греки у Гомера, является «ахейцы» или «данайцы». Ахейское племя продолжает существовать и в историческую эпоху; до нас дошли надписи с острова Кипра и других мест, написанные на ахейском диалекте греческого языка. Но бросается в глаза, что ахейское племя в засвидетельствованную письменными источниками эпоху играло ничтожную роль во внутренней истории Греции, тогда как в поэмах Гомера оно руководит всем греческим миром. Значит, поэмы отражают какое-то очень древнее положение вещей, когда ахейцы действительно были руководящей силой среди греческих племен.

О древности происхождения поэм свидетельствует и язык, на котором они написаны. Он не совпадает ни с одним диалектом греческого языка из числа тех, на которых говорили и писали греки позднейшего времени. Более всего он похож на язык ионийского племени греков, но ионийские элементы гомеровского языка образуют по своим особенностям ступень, далеко предшествующую языку сочинения Геродота, тоже ионийскому. Как доказал выдающийся филолог XVIII в. Бентли, в гомеровском языке употребляется звук «в» (он сохранялся очень долго в ахейском диалекте), между тем как у ионян уже в VII в. до н. э. он окончательно вышел из употребления. Другие элементы сближают гомеровский язык с так называемым «эолийским» диалектом (на нем говорили также на острове Лесбос и на севере Малой Азии)<sup>1</sup>. Установлено, что последний элемент является более древним. Смешение упомянутых элементов и создало язык эпической поэзии, условный, архаический и в силу этого более торжественный и более подходящий к сюжету, о котором поэмы повествуют. Этот условный язык был принят в качестве языка эпической поэзии и более поздними поэтами вне зависимости от того, на каком диалекте они сами говорили.

Характерные черты быта, верований, социальной структуры общества, описанного Гомером, позволяют предполагать, что «не менее 500 лет отделяют «Илиаду» и «Одиссею» от той эпохи, историческая обстановка которой составила фон греческой саги»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Изучение кипрского и аркадского диалектов, а теперь и языка микенских надписей, показывает, что те элементы, которые назывались эолийскими, в огромном большинстве случаев — южноахейские элементы, точнее остатки микенского языка.

<sup>2</sup> И. М. Т р о н с к и й. Проблемы гомеровского эпоса, стр. 55 («Илиада», изд. Академии, 1935). В настоящее время многие ученые (ср. работы Шадельвадта, Лоример и др.) склоняются к тому, чтобы отнести гомеровские поэмы к VIII в. до н. э. Произведения прикладного искусства, рисунки на вазах, относящихся к этому времени (позднегеометрического стиля), отражают детали быта, нарисованного в гомеровских поэмах (изображение охоты на львов, боевые колесницы, оружие, даже изображение битвы у кораблей, что заставляет нас вспомнить «Илиаду»).

К этому же выводу приводят данные истории развития письменности в древней Греции (работы Лоример).

Сам Гомер сознательно отделяет себя от событий, которые он описывает, относя их в далекое прошлое: Диомед швыряет в Энея камень

«Страшную тягость, какой бы не подняли два человека ныне живущих людей...»<sup>1</sup>

Отсюда ясно, что поэт причисляет себя к «ныне живущим». Гомер, вероятно, происходил из северной части Малой Азии, у эолийско-ионийской границы: древняя легенда о Гомере помещает его именно там. На Хиосе в историческую эпоху существовала коллегия певцов-Гомеридов, переселившихся туда, вероятно, из Малой Азии.

Гомеровские поэмы следует относить примерно к VIII в. до н. э. Их гениальный творец использовал прочную многовековую поэтическую традицию, в которой сюжет о Троянской войне дошел до него, окутанный облаком легенд. Местом создания поэм Гомера большинство исследователей считают Ионию, заселенное греками побережье Малой Азии, исходя при этом из особенностей языка поэм Гомера и данных античной традиции.

### Значение поэм Гомера

Поэзия Гомера сияет для человечества непреходящей красотой. Достаточно сказать, что принципы композиции «Илиады» и «Одиссеи» оказали влияние на структуру античной трагедии, которая всегда начинается с самого острого «драматического» момента мифологического сюжета, вводя зрителя в самую середину изображаемых событий. Связь между гомеровской поэзией и драмой четко отмечена Аристотелем. «Узнавания» в «Одиссее» обставлены настолько искусно, что этим приемом пользовались как греческие, так и римские (Плавт, Теренций) и европейские драматурги (Шекспир, Мольер)<sup>2</sup>. Наиболее ярким примером влияния Гомера на римскую литературу может служить творчество создателя римского национального эпоса — Вергилия. Его эпическая поэма «Энеида» по своей схеме повторяет (до известной степени) «Одиссею» (первые 6 песен) и «Илиаду» (остальные 6 песен). В средние века о гомеровских поэмах забыли и только в конце XV в., в эпоху Возрождения, они вновь приобретают свое значение. Эпические поэмы времен господства классицизма как литературного направления, во многом следуют традициям Гомера

<sup>1</sup> Впрочем, нет сомнения, что некоторые элементы гомеровских поэм относятся и к более позднему времени (до VII в. до н. э.).

То же говорит Гомер о Гекторе (Ил. XII, 447), поднявшем глыбу, которую не смогли бы поднять и двое самых сильных мужей из числа «ныне живущих».

<sup>2</sup> М. М. Покровский. Гомерика, ИАН, VII сер. № 5, 1929, стр. 353.

(правда, не всегда непосредственно, чаще через Вергилия). Таковы «Освобожденный Иерусалим» Тассо, «Франсиада» Ронсара, «Генриада» Вольтера, аллегорика которой восхищала его современников, в России — «Телемахиды» Тредьяковского и «Россиада» Хераскова. В русскую литературу гекзаметр был введен в основном Тредьяковским.

Веяние греческого эпоса ощущается в творчестве великих поэтов Германии (Гёте — «Герман и Доротея», Шиллер — «Прощание Гектора с Андромахой»).

Самыми замечательными переводчиками гомеровских поэм в России были поэты В. А. Жуковский и Н. И. Гнедич. Последний восторженно отзывался о поэтических достоинствах оригинала, и его слова заслуживают того, чтобы привести их целиком (предисловие к первому изданию русской «Илиады»):

«Илиада заключает в себе целый мир, не мечтательный, воображением украшенный, но описанный таким, каков он был, мир древний, с его богами, религиею, философиєю, историею, географиею, нравами, обычаями — словом всем, чем была древняя Греция. Творение Гомера есть превосходная энциклопедия древности».

И далее об искусстве:

«Гомер не описывает предмет, но как бы ставит перед глазами: вы его видите. Это волшебство производят простота и сила рассказа. Не менее удивительна противоположность сих картин; ничего нет проще, естественнее и трогательнее одних, в которых дышит нагая простота природы; ничего нет величественнее, поразительнее других, которых все образы ознаменованы возвышенностью и величием необычайным, титаническим, как образы сынов мира первобытного, воспоминания о котором еще носились в веках героических и питали поэзию».

## Глава IV

### ДИДАКТИЧЕСКИЙ И ПОСЛЕГОМЕРОВСКИЙ ЭПОС

#### Творчество Гесиода

С конца VIII в. до н. э. и особенно в VII—VI вв. в Греции повсюду происходит ломка старых общественных отношений, отраженных поэмами Гомера. Рождающееся в муках классовое общество должно было вызвать к жизни новые формы литературы, искусства, с новыми идеями и взглядами на жизнь. Усиление антагонизма между родо-племенной аристократией и тружениками-земледельцами привело к тому, что поэзия Гомера, аристократичная по духу, не удовлетворяла запросы рядовых членов общины. Внутри последней происходит деление на общественные группы, которые по-разному относятся к жизни и предьявляют различные

требования к поэзии. Основные явления указанного процесса достигли своего полного развития в VII—VI вв. до н. э. и поэтому их целесообразно рассмотреть в связи с литературой, относящейся к этому периоду. Начало этого периода нашло выразителя «дум времени» в лице Гесиода и связанном с его именем жанре д и да к т и ч е с к о г о (от греческого слова «дидактос» — поучительный) эпоса. Гесиод — певец трудового крестьянства. Он в полной мере изведal его нелегкую долю и, оказавшись сам жертвой социальной несправедливости, в своей поэме, — может быть, первый в истории человечества, — выступил в его защиту.

Гесиод, по сути дела, является первым поэтом, чья индивидуальность, выраженная вполне конкретными биографическими данными, делает его облик вполне жизненным; он не растворился полностью в своих произведениях, как это случилось с творцом гомеровских поэм.

Жизнь Гесиода известна, главным образом, из того, что он сам сообщает о себе в своем произведении «Труды и дни», а также из поздних и поэтому весьма мало надежных биографий. Отец Гесиода был переселенцем из Малой Азии. Он поселился в Беотии, области Средней Греции, в деревушке Аскра (у подножия горы Геликон, где, по преданию, обитали музы). Там поэт родился и там вырос; на склонах этой горы он пас отцовское стадо. Смерть отца привела к тому, что Гесиод оказался в имущественной тяжбе с родным братом Персом. Последний сумел, — вероятно, путем подкупа, — добиться от аристократических судей благоприятного для себя решения. Но несправедливо приобретенное имущество не пошло ему впрок — он вскоре разорился и обратился к Гесиоду с просьбой о помощи. Все эти подробности сообщает нам сам поэт в первой части своей поэмы «Труды и дни» в форме наставлений, которыми Гесиод надеялся вернуть своего брата на стезю праведной, трудовой жизни.

Время его жизни трудно определить с точностью, несомненно, однако, что он жил позже творца гомеровских поэм. Данные, которые можно почерпнуть прежде всего из его поэмы, позволяют отнести расцвет его поэтической деятельности к концу VIII — началу VII в. до н. э.<sup>1</sup>

Сохранилось несколько поэтических произведений, которые считались принадлежащими Гесиоду. Кроме поэмы «Труды и дни», ему приписывают поэму «Теогония», излагавшую родословную олимпийских богов (мифологическую по содержанию), и небольшое произведение «Щит Геракла». Последнее представляет собой слабое подражание Гомеру — слишком слабое, чтобы оно могло быть создано Гесиодом.

---

<sup>1</sup> К первой половине VII в. до н. э. относит Гесиода И. Тренчени-Вальдафель.



Без сомнения, подлинной и самой интересной является поэма «Труды и дни».

Поэма написана тем же языком и тем же стихотворным размером, что и поэмы Гомера. Во всем же остальном она являет собой разительный контраст с Гомером. Мы как бы перенесены с неба на землю. Гомер взглядом горного орла окидывал мир; последний сверкает в его изображении всеми красками жизни и света — это мир богов, полубогов и богоравных героев (божественным является, как мы видели, даже свинопас Евмей). Гесиод же переносит нас в мир интересов, представлений и нужд придавленного тяжким трудом и заботами крестьянина. Богатство чувств, переживаний сменяется несколько унылой картиной. Даже мифы в изложении Гесиода принимают иной характер, и выбор их оказывается обусловленным самим сюжетом. Внимание поэта привлекает миф о Пандоре, рассказывающий о происхождении зла на земле. Этой же цели служит миф о пяти веках.

Закрывающая в себе 828 стихов поэма распадается на две части: первую, в которой изложена история спора Гесиода с братом Персом о наследстве (в ней Гесиод порицает насилие и поучает добродетели, тому, что только праведно нажитое добро идет впрок), и вторую часть, где излагаются практические советы Персу на тот случай, если он решит честно трудиться.

Если исключить традиционное обращение к пиерийским Музам (в подлинности которого можно сомневаться), Гесиод во всех остальных частях поэмы обращается к Персу:

«Глазом и ухом внимай мне, во всем соблюдай справедливость,  
Я же, о, Перс, говорить тебе чистую правду желаю».

Поучения, далее следующие, облечены в мифологическую форму. Прежде всего, Гесиод напоминает брату о том, что существуют две Эриды, богини зависти и раздора, — полезная и вредная. Первая вызывает здоровое соревнование в труде и «способна понудить к труду и ленивого даже». Другая же вызывает свирепые войны и злую вражду. Гесиод призывает Перса не поддаваться влиянию этой второй Эриды. Единственный источник жизни и богатства — труд; боги назначили его в удел людям, и эту истину Гесиод облекает в поэтическую форму мифа о пяти поколениях (веках). Первое поколение было золотым, тогда люди не знали нужды и недостатков, а земля все сама им рождала, они же трудились, спокойно собирая богатства. Это поколение скрыла земля, и оно обратилось в божественных существ. Второе поколение было серебряным: люди, охваченные гордостью, не пожелали приносить жертвы бессмертным богам. И это поколение покрыл землей Зевс. Третье поколение было медным. Люди этого поколения любили войны — это было насильственное и могучее племя, но «сила ужасная собственных рук принесла им погибель». Все они сошли в «леденящий

душу Аид», подземное царство мертвых. Четвертым поколением были герои-полубоги. Одни из них погибли под стенами семи-вратных Фив, другие — под Троей. Оставшиеся в живых населили острова блаженных на краю Океана.

Теперь же землю населяет пятое, железное поколение. Оно осуждено на тягостный труд и страдания днем и ночью, хотя все же ко всем этим бедствиям будут примешаны и блага.

Это поколение, пророчествует Гесиод, также погибнет, когда исчезнет любовь и справедливость, когда «где сила, там будет и право», Совесть и Стыд отлетят к вечным богам, а людям останутся лишь одни жесточайшие беды в жизни.

Этот миф, рассказанный Персу Гесиодом, является едва ли не древнейшим в мировой литературе обличением классового неравенства, социальной несправедливости.<sup>1</sup> С нескрываемым ужасом говорит Гесиод о ней — это было то новое и страшное, что ворвалось грозной силой в жизнь территориальной общины и разделило прежде дружно живших сородичей. Об отчаянии, которое охватывало Гесиода, говорит басня о соловье и ястребе, включенная Гесиодом в состав поэмы:

«Басню теперь расскажу я царям, как они не разумны.  
Вот что однажды сказал соловью дивнозвучному ястреб,  
Когти вонзивши в него и неся его в тучах высоких.  
Жалко пищал соловей, пронзенный кривыми когтями,  
Тот же властительно с речью такую к нему обратился:  
«Что ты, несчастный, пищешь? Ведь намного тебя я сильнее!  
Как ты ни пой, а тебя унесу я, куда мне угодно.  
И пообедать могу я тобой, и пустить на свободу».

Мораль ее:

«Разума тот не имеет, кто меряться хочет с сильнейшим:  
Не победит он его,— к униженью лишь горе прибавит».

могла быть итогом собственного опыта Гесиода, когда он оказался обделенным по воле царей «дароядцев». Эта мораль должна была возникнуть у подавленного нуждой, попавшего в кабалу к богачам крестьянина, но где-то в глубине его души продолжает жить надежда на торжество справедливости. Она представляется Гесиоду в виде девы-Дики («справедливости»); путь ее

«...неизменен; куда бы ее ни старались  
Неправосудьем своим своротить дароядные люди».

Она насыляет беды на тех, кто «суд над людьми сотворяет неправый».

Там же, где господствует справедливость — государство процветает. Поэт спешит предостеречь несправедливых «царей», ари-

<sup>1</sup> Воспоминания о времени, когда в общине существовало равенство, отложившись в народном сознании в форме мифа о «золотом веке».

стократов: пусть они знают, что «близко, повсюду меж нас пребывают бессмертные боги». 30 000 стражей, правых и злых человеческих дел соглядатаев, бродят по свету, а Дика, узнав о неправде, сотворенной на земле, садится рядом с Зевсом и обо всем ему сообщает: «Зевсово око все видит и всякую вещь примечает!».

Таковы доводы, которые кладет Гесиод в основу своих увещеваний. Исходя из них, он советует Персу:

«Слушайся голоса правды и думать забудь о насилии...  
Помни всегда о завете моем и усердно работай,  
Перс, о, потомок богов, чтобы голод тебя ненавидел...»

Эти и следующие за ними строки — настоящий гимн труду, основе человеческого общества. В европейской литературе это, вероятно, один из первых образцов такого рода поэзии. Всякий труд оказывается почетным: «нет никакого позора в работе — позорно безделье».

Первую часть своей поэмы Гесиод завершает рядом сентенций, нравоучительных фраз. Они следуют почти без всякой связи, каждая содержит отдельную мысль и походит на пословицу — скорее всего они ими и были. Не исключено, что они являются более поздними вставками. В них — характерный образ мышления древнегреческого крестьянина, его мир представлений, мораль, суеверия, бережливость, переходящая в скупость, расчетливость, недоверчивость, осторожность, — словом, весь кодекс жизни. О крестьянской расчетливости и о традициях древнегреческой земледельческой общины говорят советы, в которых Гесиод рекомендует звать на пирушку непременно тех, кто живет по соседству, — ибо в нужде они первые прибегут на помощь. Необходимо всегда иметь запас в хозяйстве:

«Жгучего голода тот избежит, кто копить приучился...»

И, наконец, особенно опасны любовные увлечения. От них Гесиод предостерегает следующим образом:

«Женщин бега вертихвосток, маящих речей их не слушай,  
Ум тебе женщина вскружит и живо амбары очистит.  
Верит поистине вору nocturno, кто женщине верит...»

Вторая часть поэмы содержит ряд практических советов Персу, как надо работать, чтобы добиться богатства. Прежде всего надо иметь дом, жену и рабочий скот, а также исправные орудия; если эти орудия придется у кого-то просить, их могут не дать, пройдет нужное время и работа не будет выполнена.

Гесиод указывает время посева, жатвы, перечисляет осенние работы, наставляет, из какого дерева надо делать дышла, скрепы для плуга и т. д.

Рабочий скот абсолютно необходим — его-то уж не попросишь у кого-нибудь:

«Слово нетрудно сказать: «одожди мне волов круторогих».  
Но и не трудно отказом ответить: «волы, брат, в работе!».

Особенно тяжело для крестьянина зимнее время (январь — февраль):

«...бойся его и жестоких морозов, которые почву  
Твердою кроют корой под дыханием ветра Борея!»

Поэт подробно останавливается на том, какая одежда и обувь лучше всего защищает тело человека в это время.

Важной отраслью хозяйства во времена Гесиода стало виноградарство — поэт определяет сроки подрезания лоз, окапывания и т. д. Прочно вошло в быт и мореплавание — Гесиод и его не упускает из виду. Плавать можно не во всякое время года; с исчезновения созвездия Плеяд начинают дуть жестокие ветры и тогда —

«На море темном не вздумай держать корабль в это время».

Лучше всего подходит для плавания конец лета —

«Море тогда безопасно, а воздух прозрачен и ясен».

Но осенние ливни и непогода таят в себе суровые опасности — поэтому необходимо вернуться с кораблем до их наступления.

Покончив с описанием трудовой жизни, Гесиод переходит к семье и быту. Связь здесь между отдельными поучениями почти отсутствует.

Самое главное в жизни, учит Гесиод, умело выбрать супругу:

«Лучше хорошей жены ничего не бывает на свете,  
Но ничего не бывает ужасней жены нехорошей».

Следующие далее советы поражают иногда примитивизмом, отражавшим степень развития культуры того времени. (О низком уровне материального производства говорит, например, тот факт, что в гесиодовское время вместо ручной мельницы употребляются ступка и пестик).

Гесиод заканчивает поэму перечислением счастливых и несчастных дней (с этим связано название поэмы «Труды и дни»). В их перечислении сказался весь тяжкий груз крестьянских суеверий, — тем больший, чем более древний период в них отражен. Философы древней Греции (Гераклит) порицали Гесиода за это деление.

Вся поэма носит поучительный характер; поучения кажутся мелочными и узкопрактическими и содержат советы и наставления в конкретном деле. Такие эпические поэмы относятся к жанру дидактических. Отголоски древней античной традиции говорят

о необыкновенной популярности, которой пользовалась у греческого народа поэма Гесиода. Она была близка сердцу простого крестьянина, находившего в ней и назидательное поучение, и нравоучительный рассказ, встречавшего в ней знакомый мир предметов и идей. Это поэзия насквозь земная и родилась из забот трудной жизни земледельца. Особенно привлекала этическая сторона поэмы, ее мораль.

Характерным свойством поэмы Гесиода является выражение личных чувств автора, его отношения к изображаемому в поэме. Так, например, он восклицает, говоря о Железном веке:

«Если бы мог я не жить с поколением пятого века!  
Раньше его умереть я хотел бы, или позже родиться».

Язык, которым написана поэма «Труды и дни», почти таков же, как и язык гомеровских поэм, но изобразительные средства здесь гораздо беднее — здесь нет уже ярких сравнений, метких метафор, эпитетов — словом, всего того, что так щедро рассыпано в гомеровских поэмах. Искусство Гесиода можно было бы назвать реалистичным в тенденции — этот реализм первобытен, в нем нет глубокого художественного обобщения явлений жизни, он говорит только о наблюдательности автора, о его глубоком знании природы и жизни. В качестве примера можно привести описание губительного ветра Борейя, он

«Море глубоко взрывает, шумит по лесам и равнинам,  
Много высоковетвистых дубов и раскидистых сосен  
Он, налетев безудержно, бросает на тучную землю  
В горных долинах. И стонет под ветром весь лес неисчетный.  
Дикие звери, хвосты между ног поджимая, трясутся,  
Даже такие, что мехом одеты. Пронзительный ветер  
Их продувает теперь, хоть и густо косматы их груди».

Эти и далее следующие строки настолько выделяются из основного материала поэмы, что немецкие критики XIX в. сочли возможным говорить о якобы имевшей здесь место вставке со стороны какого-то ионийского рапсода. Это, конечно, неверно.

Часто спорят о том, в какой мере текст Гесиода сохранился до нашего времени, ищут вставки, искажения, перемещения и т. п. Поводов к такого рода критике более чем достаточно. Но нельзя не признать, что в быстрых переходах от одной моральной максимы, правила, к другой, в кажущейся беспорядочности и нагроможденности сентенций, скрыта своеобразная прелесть простоты и безыскусственности, привлекающая читателя.

Особенностью поэмы Гесиода является ее лаконичность и сжатость, умение в самой краткой форме выразить существо мысли. Это, возможно, реакция на пышное изобилие образов гомеровских поэм. Содержание поэмы могло повлиять на стиль таким образом. Нравоучительная сентенция требовала именно такой формы:

«Если что заперто дома, об этом заботы немного.  
Всякий дающему даст, не дающему всякий откажет».

Как уже отмечалось, поэзия Гесиода пользовалась у древних греков необычайной популярностью и не переставала быть предметом восхищения до самых поздних времен.

### Послегомеровский эпос

Героический эпос воспевал героев величественных, чувства возвышенные. У трезво мыслящего крестьянина или ремесленника героический эпос мог вызвать даже насмешку или добродушную шутку. Вероятно, таково происхождение пародийной эпической поэмы «Война мышей и лягушек» (по-гречески «Батрахомиомахия»).

О времени и месте создания, об авторе этой поэмы мы знаем столь же мало, как и об «Илиаде», которая в ней пародируется. Несомненно, однако, что эта довольно добродушная, проникнутая мягкой иронией поэма, в которой война мышей и лягушек подана в духе большого эпоса, со всеми особенностями героико-эпического стиля (олимпийским и земным планом, постоянными эпитетами, сравнениями, мифологическими отступлениями и т. д.), — возникла много позже гомеровского эпоса и Гомеру не принадлежит. Явной натяжкой представляется нам гипотеза, согласно которой в поэме отражены события греко-персидских войн. Следует отметить, что Аристотель в «Поэтике» называет в качестве предшественницы комедия только поэму «Маргит», хотя, может быть, «Батрахомиомахия», комический эффект которой достигается резким контрастом формы и содержания, скорее должна была бы привлечь его внимание.

Поэма отличается непосредственностью и простотой стиля.

В ней чувствуется влияние простого народа, с предубеждением относившегося к кичившимся своими мифическими родословными аристократам: отсюда ироническое отношение к их воинской доблести, вооружению и т. д. В комическом плане описана вся однодневная война мышей и лягушек: будучи древнейшей пародией, поэма является одновременно и древнейшим антимилицейским памфлетом.

Поэма начинается с традиционного обращения к Музе: поэт просит о вдохновении, необходимом, чтобы пропеть песнь, которую он только что сочинил и записал на восковых дощечках, — песнь о «многостонном деле Ареса». Завязка этого дела заключалась в следующем. Некий мышонок, спасаясь от ласки, и замученный жаждой, прибежал к болоту и встретил там «звонкогласого обитателя луж». Оба они стали похваляться своей родословной. Как многие герои Гомера, мышонок и лягушонок носят «говорящие» имена — Крохобор и Скулодуб. Лягушонок пригласил

мышонка прокатиться на его спине, но встретил водяную змею и нырнул, оставив мышонка на произвол судьбы. Тот же

«...оставшись один, забарахтался жалко,  
Руки вздымая, всем телом в испуге смертельном затрясся,  
Вынырнул раз и другой, но тут же опять опустился,  
Вниз, на глубокое дно. Нельзя было смерти избежать:  
Влажная шерсть его тяжестью страшной в пучину тянула».

Погибая, мышонки, так же, как герои Гомера, пророчит виновнику своей гибели тяжкие беды. Действительно, царь мышей Хлебогрыз:

«Сыном ему Крохобор приходился, которого тело  
Хладное стыло в далеком от верного берега море —  
в луже на самой середине...»

созывает мышей на народное собрание. Мыши объявляют войну лягушкам. Обе стороны вооружаются. Подробно описывается вооружение противников: поножи, сделанные из стручков, иглы вместо копий, шлемы из стручков гороха, панцири из листьев свеклы, щиты из листьев капусты и т. п. Грозные сборы встревожили олимпийских богов. Зевс, созвав всех олимпийцев, «с смехом сердечным спросил: «Кто же выступит в помощь лягушкам или мышам?». Афина отказывается помогать мышам — они погрызли ей пеплос, превратив его в решето, а она еще не отдала долг за шерсть и с нее требуют проценты («что бессмертных всегда удручает»). Но и лягушки не лучше: своим криком они не дают ей спать. В конце концов, боги решают не вмешиваться и наслаждаться зрелищем, «сверху смотря на битву».

«Купно собралися все в одно место, богини и боги,  
В трубы меж тем комары стали дуть, побуждая к сраженью,  
Страшно потряс все воинственный гул; сам Зевс-громовержец  
Молнию с неба метнул; началась великая сеча».

Сражение описывается как цепь единоборств — пародируется гомеровский прием «повествования через перечисление». Герои носят соответствующие имена: Квакун, Лизун, Громоквак, Пятониз, Траволуб и т. п.

Но один витязь среди мышей, «Круподува воинственный отпрыск; звали его Кускодер», оказался наиболее воинственным (пародируется герой «Илиады» Ахиллес). Спасаясь от его уничтожающих ударов, «помчались к родному болоту лягушки». Зевс уговаривает богов выступить на помощь лягушкам, но ни Арес, ни Афина не обладают, по словам супруги Зевса Геры, достаточной силой, «чтоб черную смерть отвратить от жалких лягушек». Тогда Зевс насылает на мышей... раков. Мыши испугались и пустились в позорное бегство. Тем и окончилась однодневная война. Поэма интересна со многих точек зрения. Не случайно, может

быть, и война длится всего один день. (В «Поэтике» Аристотель устанавливает, что трагедия «по возможности старается уложиться в один солнечный день или незначительно выйти за его пределы»). Это первая пародия в истории европейской литературы и ее следует признать необыкновенно удачной. Несмотря на краткость (в ней 300 стихов), в кривом зеркале ее нашли отраженные основные моменты и особенности «Илиады». Мы узнаем то Патрокла, то Гектора, то Ахиллеса; царь мышей Хлебогрыз произносит речь и скорбит о своих погибших сыновьях совершенно так же, как Приам в соответствующем месте «Илиады»... Мы находим здесь и «литературные штампы» гомеровского эпоса: постоянные эпитеты, сравнения и метафоры.

Поэма является родоначальницей «героико-комических» поэм — жанра, распространенного в Европе конца средних веков<sup>1</sup>.

К послегомеровскому эпосу принято относить поэмы, написанные на сюжет «Кикла» (имеются в виду циклы мифов, связанных с Троянской войной, Фиванский цикл мифов и др.). Часть их упоминалась выше, в связи с гомеровским эпосом (стр. 23). Ни одна из этих поэм до нас не дошла. Содержание их известно по сочинениям позднейших мифографов, несколько, впрочем, не уделявших внимания художественной стороне их; они сохранили только сюжетную схему. Написаны они были в VII—VI вв. до н. э. По своим художественным приемам авторы киклических поэм следовали Гомеру, зачастую просто подражали ему, результатом чего слово «киклический» стало у античных критиков синонимом слова «пошлый». Значение этих поэм представляется, однако, немаловажным: они послужили тем неисчерпаемым источником, откуда трагические поэты V в. до н. э. и последующих веков брали сюжеты для своих произведений.

К послегомеровскому эпосу относят также так называемые «гомеровские гимны», о которых говорилось во II главе.

---

<sup>1</sup> Для примера укажем хотя бы на поэму «Похищенное ведро» Алессандро Тассони, итальянского поэта конца XVI — начала XVII вв. Из-за похищенного ведра началась распря между жителями Болоньи и Модены, и о ней в эпически возвышенном стиле повествуется в поэме. В комическом виде представлены олимпийские боги, одни из которых на стороне моденцев, другие — болонцев. Контраст формы и содержания лежит здесь в основе комического эффекта.



Глава V

ДРЕВНЕЙШАЯ ГРЕЧЕСКАЯ ЛИРИКА

VII-VI вв. до н. э.

В истории древнегреческой литературы в каждую отдельную историческую эпоху господствующее положение занимает какой-либо один род поэзии. Для архаического периода характерен эпос, для периода становления классового общества и государства — лирика.

Слово «лирика» происходит от названия музыкального инструмента — лиры (ее более древние разновидности — форминга и кифара). Этот простейший струнный инструмент состоял из резонатора (в древности для этой цели применялся панцирь черепахи) с натянутыми струнами, изготовлявшимися из кишок животных. Их было вначале 4, затем 7. Играющий на лире мог выступать в качестве аккомпаниатора поющему певцу или хору, иногда поющий сам аккомпанировал себе. Для аккомпанемента привлекался и духовой инструмент типа флейты — авлос. Поэтому лирическая поэзия в понимании греков этого периода — всегда песенная поэзия; но уже Аристотель отметил ее важнейшую особенность, а именно, субъективный характер выражаемых ею страстей и переживаний.

В отличие от современной песни для греков главным был текст, слова, а не музыка, — что вполне понятно, если мы учтем примитивность музыкального сопровождения.

Лирические произведения древнегреческих поэтов принято различать на основании совершенно иного принципа, чем в современной европейской лирике. В основу деления лирики древних поэтов кладут их внешнюю форму, ритм, что мы сейчас называем стихотворным размером. Конечно, эта форма часто оказывается тесным образом связанной с содержанием (по крайней мере, для древнейшего периода).

В науке получила права гражданства классификация, выдвигнутая древнегреческими учеными александрийского периода: они различали элегию, ямб и собственно мелику, с ее многочислен-

ными разновидностями. Это деление основано на том, что в более позднюю эпоху элегия и ямб не требовали обязательного музыкального сопровождения, тогда как для мелических произведений (от слова «мелос» — «песня») оно было необходимым. Первоначально и элегия и ямб исполнялись в музыкальном сопровождении авлоса и лиры<sup>1</sup>. Это видно из практики греческих храмов — например, храма бога Аполлона в священном городе Дельфы, где предсказания давались в дактилическом гекзаметре и под аккомпанемент лиры.

### Элегия и ямб

Название «элегия» происходит от слова «элегос», значение которого неизвестно: одни считают, что так называлась тростниковая флейта, другие полагают, что это слово азиатского происхождения и означает «плач», преимущественно по покойнику. Если это и было так, то во всяком случае элегия очень рано утратила свой первоначальный скорбный характер<sup>2</sup>. В VII в. до н. э. в элегической форме воспеваются темы патриотизма, мужества, составляются надписи на предметах, посвящаемых богам, и т. п. Элегия состояла из ряда отдельных двустиший: первый стих каждого двустишия был обычным для эпоса гекзаметром, второй стих очень неточно называется пентаметром (по существу, этот тот же гекзаметр, но дважды усеченный — перед цезурой и в конце стиха). Одно из небольших написанных в античном стиле стихотворений А. С. Пушкина может дать представление об элегическом размере:

«Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила:  
К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал.  
Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея,  
И улыбалась ему, тихие слезы лия».

Первая строка этой прекрасной миниатюры (Белинский называл ее «одним из мраморных изваяний, которые дышат музыкой», «высочайшим идеалом антологической поэзии») состоит из шести дактилических стоп («гекзаметр»); вторая отличается тем, что третья и шестая дактилические стопы усечены (так называемый «пентаметр»).

<sup>1</sup> Из 1 оды 1 книги стихов Горация можно заключить, что он делит всю лирику на произведения, требующие авлического аккомпанеента, и произведения, исполняющиеся в сопровождении лиры.

<sup>2</sup> В римской поэзии элегия стала формой выражения меланхолических и грустных, по преимуществу, настроений. Ср. Гораций, I, 33, «Альбию Тибуллу»:

«Альбий, ты не тужи, в сердце злопамятно  
Грех Гликеры нося, в грустных элегиях...»

Более жизнерадостный, легкий характер носит ямбо-трохейческий размер (стопа здесь состоит из краткого и долгого слога, в русском стихосложении — ударного и безударного). Он был ритмом народного танца и шутилкой или насмешливой песенки. Темп его был более быстрым и более близким к обычной речи — этому соответствовало и содержание ямбических стихотворений, сочинявшихся на бытовые темы. Ямбы и трохеи могли комбинироваться по-разному, создавая сложные вариации, обычно в метрических системах они выступали попарно, образуя так называемые диподии, «двустопия». Как предполагается, слово «ямб» происходит от греческого глагола, означающего «бросать» — поющие как бы «перебрасывались» этими краткими стихами. Название другой разновидности — «трохей» (или «хорей») происходит от глагола «бежать» и тем самым указывает на свои особенности.

Близко к элегии (собственно, почти ничем не отличается от нее) стоит эпиграмма, что в переводе на русский язык означает «надпись». Она писалась в том же стихотворном размере, но была рассчитана только на читателя (а не слушателя) и высекалась на посвященных богам предметах, надгробных плитах, памятниках и т. п. «Писчим материалом был камень, металл, дерево, глина; отсюда главное требование к эпigramме — краткость, ... а из краткости развивается меткость, из меткости — язвительность...»<sup>1</sup> Таково происхождение современного жанра эпigramмы. Эти эпigramмы заказывались поэтам заинтересованными лицами или учреждениями.

Древнейшим и величайшим греческим лириком является Архилох, писавший и элегии и ямбы. Расцвет его творчества относился к середине VII в. до н. э. Он создал изумительную по богатству поэтических средств, оттенков, стихотворных размеров, разнообразию тем и настроений поэзию; кристальная чистота стиха, выразительность и лаконичность поэтического языка, непринужденность образов заставляют его считать крупнейшим лириком в мировой литературе вообще. Тем более следует сожалеть, что до нас не дошло ни одного законченного произведения этого поэта. «Перед нами как будто обломки чудесных статуй — хорошо еще, если безголовый торс или цельная конечность; в большинстве это — просто мелкие осколки...»<sup>2</sup>

Немногие факты из его биографии позволяют заключить, что он прожил бурную и полную тяжелых испытаний жизнь.

Родился Архилох на острове Паросе, от аристократа Телесикла и рабыни Энипо: возможно, что это пятно (в глазах грека) на его происхождении повлияло на дальнейшую судьбу поэта. Отец его

<sup>1</sup> Ф. Ф. Зелинский. Древнегреческая литература эпохи независимости. Петроград, 1919, стр. 72.

<sup>2</sup> В. В. Вербесев. Соч., т. III, ОГИЗ, 1948, стр. 346.

принимал участие в создании колонии на далеком, лежащем у берегов Фракии, острове Фасосе. Отправился туда и Архилох, испытывший там много лишений и невзгод. О Фасосе поэт писал:

«Словно беды всей Эллады в нашем Фасосе сошлись  
...Как осла хребет,  
Заросший диким лесом, он вздымается...»  
«...суровый край, немилый и не радостный,  
не то, что край, где плещут волны Сириса...»

Холодный для грека-южанина климат и непрерывные нападения диких фракийских племен делали жизнь колонистов нелегкой, с оружием они не расставались. Поэт пишет о себе:

«В остром копье у меня замешан мой хлеб; и в копье же  
из-под Исмара вино; пью опершись на копье».

Война была основной профессией поэта (творил он, по-видимому, инстинктивно, повинувшись безотчетному зову сердца, потребности излить переполнявшие его душу чувства):

«Я — служитель царя Эниалия<sup>1</sup>, мощного бога  
Также и сладостный дар муз хорошо мне знаком».

Поэтому он с удовольствием предвкушает предстоящие битвы:

«Гибельных много врагам в дар мы гостинцев несли».

В дальнейшем Архилох подвизается в качестве наемника на острове Евбея и других местах. В одном из сражений он и нашел свою смерть.

Как уже говорилось, от поэзии Архилоха до нас дошли только фрагменты. Мы видим как тонкая и злая ирония, переходящая в разящую сатиру, когда он говорит о своих врагах, сменяется необыкновенной нежностью и теплотой, когда он обращается к друзьям или возлюбленной; чистым чувством восхищения и трогательной любви звучат строки, рисующие ее образ:

«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 миртом пахнущие волосы».

В судьбе поэта немалую роль сыграла и его несчастная любовь к прекрасной девушке Небуле, дочери паросского гражданина Ликамба. В отчаянии, что его страсть остается неудовлетворенной, поэт восклицает, обращаясь к верховному олимпийскому владыке:

«О, Зевс, отец, на долю брак не выпал мне!»

<sup>1</sup> Эниалий — одно из прозвищ бога войны Ареса.

и страстно мечтает об одном:

«Лишь руки бы Необулы мне коснуться довелось!»

Но отец Необулы, Ликамб, дав свое согласие на брак дочери с Архилохом, затем отдал ее другому. Поэт жестоко отомстил, написав против Ликамба и Необулы дышавшие ненавистью и порочившие их ямбы. Они были такой обличительной силы, что возникло предание, согласно которому Небула и ее отец повесились, не вынеся насмешек. Вряд ли это произошло в действительности, но стрелы его сатиры метко попали в цель, и Архилох злорадно спрашивает:

«Что в голову забрал ты, батюшка Ликамб,  
Кто разума лишил тебя?  
Умен ты был когда-то. Нынче ж в городе  
Ты служишь всем посмешищем».

Он, некогда посвятившей Небуле полные любви и нежности строки, наделяет ее теперь самыми грубыми прозвищами, называя ее проституткой, которая отдается всем желающим,

«...От страсти трепыхаясь, как ворона».

Жизненная философия Архилоха выработалась в многочисленных опасностях и лишениях, которыми была так переполнена его жизнь. Его девизом были стойкость и мужественность — «лекарство богов» от самых неизлечимых бед. Он знает, что счастье и несчастье, удача и неудача сменяются в жизни чредою; сегодня беда обрушилась на нас, завтра она падет на других. В стихотворении, написанном в период тяжелых переживаний, он обращается к себе:

«...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,  
Бурный ритм познай, что в жизни человеческой царит».

И все-таки он не перестает жаловаться на тяготы и лишения, и ищет забвения в чаше вина:

«Чашу живее бери и шагай по скамьям корабельным,  
С кадей долбленных скорей крепкие крышки снимай,  
Красное черпай вино до подонков! Ведь нет у нас силы  
Трезвыми стражи такой долго обузу нести...»

Эта философия подытожена в стихотворении, обращенном к другу, некоему Периклу (Архилох поучает его, что человеку все посылает судьба и случай). Она прекрасно сочетается у него с новой моралью, отбросившей все старые аристократические предрассудки. Раньше считалось позорным бросить в бою оружие (вспомним, что воинская доблесть присуща всем без исключения

гомеровским героям). Но Архилох хладнокровно и с явной иронией в адрес этой устаревшей аристократической морали пишет о том, как он бросил щит в бою с диким фракийским племенем Саийцев:

«Носит теперь горделиво Саиец мой щит безупречный:  
Волей-неволей пришлось бросить его мне в кустах.  
Душу зато я сберег. И какое мне дело? Да бог с ним!  
Лучше гораздо могу новый я щит приобрести».

Это не единственное стихотворение такого рода: сохранился отрывок, в котором поэт с насмешкой описывает как целая тысяча наемников, в числе которых был и он сам, убила ровно семерых врагов, обезобразив при этом их трупы. Но в то же время отказ от старого аристократического кодекса чести прекрасно уживался в Архилохе с глубоким презрением к демосу, его общественному мнению:

«Если, мой друг Эсимид, нареканий народа страшиться,  
Радостей жизни едва ль много изведем мы».

Аристократическое высокомерие поэта заметно в басне о лисице и обезьяне. В ней (дошли лишь отрывки) рассказывалось о том, как лисица разоблачила обезьяну, выдававшую себя не за то, чем она в действительности была: лисице удалось добиться, что у обезьяны (прикрывшейся, вероятно, львиной шкурой) оказалась открытой задняя часть тела, ярко-красная окраска которой вполне изобличала ее происхождение.

Сохранились и другие обрывки басен Архилоха, древнейшие образцы «животного эпоса» у греков. Звери выступают как живые, с их характерными повадками — вот на высокой скале с гордой осанкой орел смотрит высокомерно на лису... Эти звери являются одновременно человеческими типами: мы находим здесь выскочку-обезьяну, хитрого и много знающего лиса, которому противостоит ёж, знающий «одно, но важное...».

Меткая, живая, часто злобная, но всегда дышавшая свежим поэтическим чувством сатира Архилоха оказала сильное влияние на греческую комедию. Каждая из басен Архилоха — это целая поэма, написанная особым размером, в котором комбинируются различные метрические системы. В древней Греции такого рода стихотворения назывались «эподами», «припевами». Так, прекрасный эффект дает комбинация медленного и напевного дактиля с быстрым ямбом. Задорно и едко звучат строки эпода, где орел издевается над лисой:

«Взгляни-ка, вот она, ск ала высокая,  
Крутая и суровая,  
Сижу на ней и битвы не боюсь с тобой».

Пылкий темперамент поэта сказывается в страстности чувства

мести, которое достигает огромной силы и доходит до неистовства:

«...в этом мастер я большой  
Злом отплачивать ужасным тем, кто зло мне причинит».

В его полной опасностей жизни чувство товарищества и взаимная поддержка служили единственной опорой — и горе тем, кто изменял ему! Сохранился конец эпода Архилоха, где поэт призывает все беды на голову некоего друга, изменившего клятве:

«Пускай близ Салмидесса ночью темною  
Взяли б фракийцы его  
Чубатые — у них он настрадался бы,  
Рабскую пищу едя!  
Пусть взяли бы его, заколеченшего,  
Голого, в травах морских,  
А он зубами как собака ляскал бы,  
Лежа без сил на песке,  
Ничком, среди прибоя волн бушующих,  
Рад бы я был, если б так  
Обидчик, клятвы растоптавший, мне предстал  
Он, мой товарищ былой».

Архилох считался первым и величайшим среди лириков ревности. Уже много столетий спустя, в I в. до н. э. ему был поставлен памятник на его родине, на котором некий Состен высек целую летопись жизни Архилоха. Эта надпись была найдена на рубеже нынешнего столетия в крайне фрагментарном состоянии, но из нее, по крайней мере, видно, каким почетом была окружена память поэта на его родине. В историю древнегреческой лирики Архилох, творивший в гибких и разнообразных ритмах, вошел главным образом как ямбограф.

Вторым по известности ямбографом после Архилоха считается Г и п п о н а к т, живший во второй половине VI в. до н. э. Он родился в г. Эфесе, но вынужден был, спасаясь от тиранов, покинуть родину и поселиться в г. Клазомены. Некоторые особенности творчества Гиппонакта близки Архилоху. Он зол, насмешлив, ироничен и мстителен, как его великий предшественник, но значительно уступает ему в даровании.

Гиппонакт изобрел особую разновидность ямба, так называемый «хромой ямб», х о л и я м б. В этой строфе три дилонии, как в обычном триметре, только в последней стопе вместо ямба вставляется хорей или спондей, что придает стопе вычурный и одновременно комическо-иронический характер:

«Душе многострадальной будет жить туго.  
Коль не пришлешь обратно ячменя меру,  
Чтоб мог похлебку я состряпать мучную  
И есть ее как средство от невзгод жизни».

Ему приписывалось изобретение жанра пародии, и это не противоречит общему характеру его поэзии. Сохранился выпад Гиппонакта против женщин (хотя это же стихотворение приписывается и другим):

«Два дня жены мужчине в жизни всех слаще:  
День свадьбы, и затем — день выноса тела».

Гиппонакт — поэт городских низов, он был беден и вечно нуждался. Свою нищету он описывает в иронических тонах: обращаясь к богам, он просит не счастья, нет! (ему не осталось даже надежды); он молится богам, чтобы они ему ниспослали простой теплый плащ или мучную похлебку.

Только элегии дошли до нас от современника Архилоха Т и р е я. Это — один из немногих спартанских поэтов; в более позднюю эпоху спартанцам уже было запрещено заниматься искусством, так как они должны были готовить себя только к войне. Легенда повествует, что Тиртей был по рождению афинянином и, когда во время одной из войн спартанцы по рекомендации оракула попросили у афинян полководца, те в насмешку прислали им хромого школьного учителя. Им оказался Тиртей. Но он, однако, своими пламенными песнями и маршами сумел так поднять боевой дух спартанского войска, что Спарта одержала победу. Нетрудно заметить анекдотический, неправдоподобный характер этой легенды; она возникла, вероятно, как попытка объяснить, каким образом у спартанцев, не занимающихся поэзией, появились поэты.

Поэзия Тиртея (несомненно, спартанца — об этом говорят его произведения, их форма и содержание) имела узко практические цели. В своих элегиях, маршевых песнях (э м б а т е р и я х) и военных песнях он прославлял мужественных, отважных воинов, порицал трусов, оставивших боевые ряды, рисуя их жалкую участь (трусы карались в Спарте изгнанием).

Можно сказать, что Тиртей воспевал идеального спартанского воина, беззаветно преданного родине и воинскому долгу гоплита, который, «широко шагнув, крепко стоит, ногами в землю упершись, губы свои закусив». Умереть за родину — высшее счастье солдата.

«Славная доля — в передних рядах с супостатом сражаясь,  
В подвигов бранных грозе смерть за отчизну принять!»

Мрачными красками рисует Тиртей судьбу покинувшего ряды воина, «дрогнувшего» (как они назывались у спартанцев) — он обречен скитаться на чужбине, с семьей и детьми:

«Род опозорил он свой, опозорил цветущую юность,  
Вслед неотступно за ним срам и бесчестье идут...»



Со всей силой своего искусства Тиртей показывает насколько прекраснее честная смерть в бою за родину — эта идея является основной в его сохранившихся элегиях. Военная слава — единственная, которой следует добиваться в жизни, проповедует Тиртей.

Военные песни Тиртея были настолько популярны у спартанцев, что они продолжали существовать на протяжении почти всей их истории. В походе, во время отдыха спартанские полководцы устраивали состязание на лучшее исполнение элегий Тиртея. Победителю доставался приз в истинно спартанском духе — кусок мяса.

Искусство Тиртея просто и выразительно. Большинство его элегий строится следующим образом: вначале выдвигается тема, затем следует ее образное развитие, и все заканчивается бурным призывом.

Простота и сдержанность, проявляющиеся в форме элегий, соответствовали мужественному суровому содержанию его стихотворений.

Творчество Тиртея оказало влияние на других элегических поэтов; из них нам лучше всего известны Солон из Афин и Феогид из Мегар.

О жизни афинского поэта Солона (родился около 638 г. и умер около 558 г. до н. э.) мы знаем гораздо больше, чем о жизни других поэтов. Он был крупнейшим и популярнейшим политическим деятелем древних Афин и считался основателем афинской демократии. Поэзия его была тесно связана с проводившимися им политическими реформами.

Он происходил из древнего аристократического рода Кодридов, возводивших свое начало к мифическому царю Кодру, но ко времени жизни Солона уже значительно обедневшему. В юности Солону довелось много путешествовать и, как говорят, заниматься торговлей — он побывал во многих греческих государствах и даже в Египте. Вернувшись, он застал афинское государство в состоянии брожения, готового вылиться в гражданскую войну. Закабаленные аристократами крестьяне Аттики, продававшиеся ими в рабство за долги, восстали; образовалось два лагеря. «Афинская Политика» Аристотеля (трактат о государственном устройстве Афин) так описывает создавшееся положение: «Ввиду того, что существовал такой государственный порядок и большинство народа было в порабощении у немногих, народ восстал против знатных. Смута была сильная, и долгое время одни боролись против других; наконец, они избрали сообщу посредником и архонтом Солона и поручили ему устройство государства...».

Еще задолго до этого, в 610 г. до н. э., Солон возглавил Афины в их борьбе с соседним городом из-за острова Саламин. Плутарх в биографии Солона рассказывает по этому поводу: «Когда жители города... издали закон, запрещавший под угрозой смертной

казни писать предложения или заявлять снова о том, чтобы государство пыталось вернуть Саламин, Солон скорбел от этого позора... Тайно сочинив элегию и разучив ее, чтобы произнести наизусть, Солон вдруг выбежал на площадь в войлочной шляпе на голове (дорожной шляпе вестника). Когда сбежалась большая толпа народа, он взошел на камень глашатая и пением исполнил элегию».

Она состояла из 100 строк и пламенно призывала афинян:

«На Саламин поспешите, сразимся за остров желанный,  
Чтобы скорее с себя тяжкий позор этот снять!»

Побуждаемые Солоном, Афины возобновили борьбу и вернули Саламин.

Другие его стихотворения связаны с состоянием афинского государства и реформаторской деятельностью, которой он занимался, будучи в 594 г. высшим должностным лицом Афин.

Из поэтического наследия Солона следует прежде всего выделить *н р а в о у ч и т е л ь н ы е э л е г и и*. Образцом их может служить элегия «К самому себе». Начав с традиционного обращения к музам, Солон молит их о том, чтобы они даровали ему счастье, состоящее в доброй славе и богатстве. Последнее дает счастье лишь тогда, когда оно нажито правильным путем:

«Также стремлюсь и богатство иметь, но владеть им нечестно  
Я не хочу: наконец, Правда ведь все же придет,  
Ежели боги богатство дадут, оно прочно бывает  
От губочайших корней вплоть до вершины самой».

Развиваемые далее идеи о всеведущем Зевсе заставляют вспомнить строки гесиодовской поэмы «Труды и дни». Сходство идей, выраженных почти такими же словами, не случайно, — оно говорит о глубокой популярности их среди народа, к которому обращался с элегией Солон.

В простых и наглядных примерах говорит он здесь об относительности человеческого счастья и мудрости. В каждом призвании заключено свое благо и зло, определенное богами и всеисильной судьбой:

«Смертным судьба и худое и доброе в жизни приносит.  
Все же, что боги дают нам неизбежно всегда».

В элегии выражена характерная для античного грека вера в судьбу, стремление к золотой середине, гармонии, опасение, как бы не разгневать богов своим высокомерием. Эта мораль, проникнутая глубоким религиозным чувством, сделала имя Солона необычайно популярным, его даже отнесли к числу 7 мудрецов древности.

Другие его элегии посвящены теме о бедствиях, раздирающих родное государство, и относятся к периоду проводившихся им

реформ. Одна из них называется «Советы». Начинается она со строк, преисполненных любви к родине, прекрасному городу Афины:

«Родина наша не сгинет во веки по воле Зевеса  
И по желанью других вечноблаженных богов,  
Ибо над нею Афина-Паллада, могучая сердцем,  
Гордая мощным отцом, руки простерла свои».

Он резко обличает аристократов в этой элегии, эгоистически преданных только одной цели — приобретению богатств, готовых ввергнуть в погибель родное государство ради корысти. Солон призывает к соблюдению законов, на которых покоится благосостояние государства.

Кроме этих элегий известны написанные Солоном я м б и ч е с к и е стихотворения, также относящиеся к области политической лирики. В них он подводит итог своей реформаторской деятельности и возражает противникам. Страстная убежденность в правоте, полемический задор, резкость оценок и ирония вполне оправдывают выбор этой формы для выражения чувств, охвативших поэта. Одно из этих стихотворений призывает великую богиню земли в свидетели того, что реформы были справедливы и необходимы.

«О том всех лучше перед времени судом  
Сказать могла б из олимпийцев высшая  
Мать черная земля, с которой снял тогда  
Столбов поставленных я много долговых,  
Рабьяня прежде, ныне же свободная.  
На родину, в Афины, в богозданный град  
Вернул я многих, прежде в рабство проданных,  
...уже забывших речь  
Аттическую — странников таков удел.  
...А этого достиг  
Закона властью, силу с правом сочетаю».

В этих строках сказался весь патриотический пыл поэта, его любовь к родному городу и народу. С глубоким сожалением говорит он о проданных в рабство согражданах, уже забывших родной язык — и отсюда законное чувство гордости у него, вернувшего их на родину.

Образ матери земли (поэтически и мифологически персонифицированной), освобожденной Солоном (так как он снял с нее долговые камни) — является ярким и впечатляющим. Содержащийся в нем религиозный оттенок должен был с особой силой аргументировать справедливость реформы: афиняне того времени были в высшей степени религиозными людьми.

Не следует, однако, думать, что Солон был радикальным демократом. Ряд его реформ ограничивал права простого народа. Он сам писал:

«...Мне равно не по душе  
Силой править тирании, как и в пажитях родных  
Дать худым и благородным долю равную иметь».

«Худые» здесь — это народ, демос, беднота.

Кроме политических мотивов, в стихотворениях Солон отражены интимные переживания и настроения. Поэт вовсе не был чужд земных удовольствий, и в тоне тех стихотворений, где он о них говорит, звучит жизнерадостное, жизнеутверждающее начало.

Будучи уже стариком, он иногда обращается мыслями к богу вина Дионису и богине любви Афродите:

«Милы теперь мне дела Афродиты, рожденной на Кипре,  
И Диониса, и Муз — все, что людей веселит».

Как и в политике, в искусстве Солон придерживался золотой середины, поэтому античная традиция приписывает ему поговорку «ничего слишком». Его поэзии были чужды бурные проявления чувства. Она носит мягкий, мирный, спокойный характер; сомнения в правильности того, что он делал и писал, никогда, очевидно, не волновали его души. В лирике Солон нашли свое выражение лучшие свойства жителя Аттики — чувство меры, твердость и уверенность в борьбе за достижение цели, ясность мышления и духа. Он не был великим поэтом, но доступность, простота и нравоучительная тенденция его поэзии обеспечили ему долгую популярность.

Из 5000 строк элегий Солон сохранилось очень немного. Больше посчастливилось писавшему также в элегическом размере мегарскому поэту Феогниду, жившему во второй половине VI в. до н. э. Мы имеем целый сборник его элегий (около 1400 стихов), где он чаще всего обращается к своему любимцу Кирну, сыну некоего Полипая. Это был юноша аристократического происхождения; к аристократам Мегар принадлежал и Феогнид. Но власть их была свергнута народом, большинство аристократов изгнано, и в том числе сам поэт. Имуущество его было конфисковано, как можно судить из следующих строк (даются в прозаическом переводе):

«О сын Полипая, — говорит Феогнид, — когда я услышал пронзительный голос птицы, прилетевшей к людям как вестник наступившей весенней пахоты, — у меня содрогнулось черное (от скорби) сердце в груди, — оттого, что моими прекрасными полями владеют другие...». Отсюда то чувство нескрываемого озлобления и просто ненависти к народу, которым дышат его стихи. Он учит своего любимца Кирна аристократической морали, так же, как Гесиод учил брата Перса обычной, житейской. Поучения Феогнида большей частью облечены в форму афоризмов; такую поэзию иногда называют г н о м и ч е с к о й.

Весь тон сборника в целом — пессимистичен, что понятно, если вспомнить о судьбе автора. Феогнид сокрушается по поводу того, что в мире произошла переоценка ценностей, благородное происхождение ставится ни во что, главной силой стали деньги. Богатство — Плутос, смешало людей, и «благородное» соединилось с «подлым»

«Так не дивись же, о друг мой, что граждан мельчает порода».

Под «подлым» всегда имеется в виду простой народ. Его необходимо держать в узде, поучает Феогнид Кирна:

«Крепкой пятой придави эту чернь неразумную, насмерть  
Бей ее острым бодцом, шею прыгни под ярмо».

Поэтому так и страшна бедность — она приравнивает аристократа к той самой черни, о которой поэт всегда говорит о нескрываемой ненавистью:

«Знатного бедность гнетет сильнее всех зол, вместе взятых,  
Даже и старость и хворь столько беды не дают...»

Но если богатство попадает к «подлому», он все равно им остается, ибо «не поднять головы горделиво рожденному в рабстве». Но не следует думать, что поэт так уж высоко ставит свои аристократические принципы. Пусть боги дадут ему богатство, и тогда все аристократические добродетели окажутся для него лишней обузой. Феогнид рекомендует своему любимцу приспособляться к обстоятельствам, проповедуя, что мудрость полезна, а непреклонность может и повредить.

Эти и подобные стихи и идеи образуют остов сборника феогнидовских элегий и особенно для него характерны. Другой его важнейшей чертой является ничем не прикрытый пессимизм, переходящий даже в отчаяние. Представитель исторически осужденного класса, носитель старой родовой морали, он понимает обреченность аристократических порядков, и это заставляет его восклицать:

«Вовсе на свет не родиться — для смертного лучшая доля.  
Жгучего солнца лучей слаще не видеть совсем.  
Если ж родился, спешь к вожделенным воротам Аида...»,

т. е. к смерти. В другом месте он пишет о тоске по родине, охватившей его душу. В отчаянии он готов усомниться в самих богах — обращаясь к Зевсу, он спрашивает, как же он допустил такое состояние вещей. Мечта о мести не покидает его, и в полных бесильной злобы строках он молит богов дать ему напиток черной крови своих врагов.

Содержание определило и художественные особенности элегий Феогнида. Страсти политической борьбы, жгучая боль поражения

породили сильные оригинальные образы, яркие сравнения. В аллегорическом образе корабля, захваченного бурей в открытом море, рисует Феогнид государство, потрясаемое классовой борьбой. Экипаж изгнал «доблестного кормчего», т. е. аристократию:

«Черпать они не желают, и хлещет сердитое море  
Уж через оба борта; где тут от смерти уйти?  
Грузчики ныне царят, и над добрыми подлый владеет.  
Как бы, страшусь, кораблю зыби седой не испытать!»

Тенденциозность и антидемократическая направленность поэзии Феогнида сделали его поэтом греческих аристократов — их идеологи часто использовали феогнидовские стихи в полемических целях.

### Мелическая поэзия: Алкей и Сапфо; Анакреонт

Расцвет лирической поэзии мы наблюдаем вначале в островной части древней Эллады и населенных греками городах малоазиатского побережья, а затем уже на материковой Греции. Малоазиатские города стояли высоко в экономическом отношении. В большинстве из них процветала торговля, которая велась с самыми отдаленными странами Европы, Азии, Африки. Они же шли впереди и в основании колоний — особенно выделялся город Милет, заложивший многочисленные колонии на берегах Понта (Черного моря) и в других землях.

В культурном отношении города эти были также весьма развиты, чему способствовало и их выгодное географическое положение — на стыке двух миров, греческого и азиатского. Не случайно стихийный материализм ионийской натурфилософии именно здесь нашел свою родину; гомеровская поэзия, как уже говорилось в соответствующем разделе, тоже родилась в Ионии.

Близлежащие к Ионии острова имели много сходных черт в своем развитии. Среди них выделялся расположенный на севере Малой Азии остров Лесбос, населенный греками, говорившими на эолийском наречии. Лесбос славился своими песнями — Архилох в одном из стихотворений упоминает, как он с друзьями затянул лесбосский пэан. Политическим центром Лесбоса был город Митилена, переживавший в VII—VI в. до н. э. период расцвета. Сильный экономически торгово-промышленный класс выступил там очень рано против господства аристократии; власть аристократического рода Пенфилидов, ведшего свое происхождение от Агамемнона, неоднократно свергалась и вновь восстанавливалась. В ходе борьбы выдвинулся представитель демократии Мирсил; после его гибели знамя демократии поднимает Питтак, сын мельника. Он одержал победу над аристократами и около 610 г. до н. э. был избран верховным правителем Митилены на 10 лет. Аристократов изгнали.

Эта острая социальная борьба нашла свое отражение в лирике лесбосского поэта Алкея — он сам принимал активное участие в описываемых событиях, и часто отрывки его стихов оказываются единственным источником по истории политической и социальной борьбы в Митилене того времени.

Вместе со своим братом он выступил против тирана Мирсила, вождя демократии. Когда он погиб, Алкей с торжеством писал:

«Пить, пить давайте! Каждый напейся пьян!  
Хоть и не хочешь — пьянствуй! Издох Мирсил!»

На избрание Питтака правителем Митилены Алкей ответил циклом сатирических песен — памфлетов, в которых не щадил даже его деда, обличая Питтака в низком происхождении. Деду Питтака давалась следующая характеристика:

«Притонов низких был завсегдагаем,  
Опохмелялся в полдень несмешанным;  
А ночью то-то шло веселье,  
Гам бессловесный сменялся ревом.  
Пошел он в гору, но не забыл в чести  
Ни жизни прежней, ни площадных друзей:  
Всю ночь о дно глубокой бочки  
Наперебой черпаки стучали».

Вынужденный после избрания Питтака на пост правителя Митилены покинуть родину и стать наемным солдатом на чужбине, в далеком Египте и даже во Фракии, Алкей не переставал принимать самое активное участие в аристократических заговорах. Цикл песен Алкея, призывавших аристократов к вооруженному восстанию против господства демоса, получил в древности название «песен мятежа». Недавние находки новых отрывков из этого цикла, сделанные на месте древнеегипетского города Оксириха, позволяют составить о них более отчетливое представление, чем это было раньше. Отрывки эти отличаются страстностью поэтического языка, смелостью, образностью и своеобразным ритмом, получившим название «Алкеевой строфы».

В одном из самых замечательных отрывков, относящемся, вероятно, к раннему периоду борьбы, мы встречаем знакомый образ корабля, застигнутого бурей. Это тот же образ, что встречается впоследствии у Феогнида; но у Алкея он неизмеримо сильнее и поэтичнее. Прерывистый ритм алкеевой строфы лучше подходит для выражения подобного рода чувств. Нижеследующий перевод Вяч. Иванова (позднее найденный отрывок, набранный курсивом, дан в переводе С. Я. Лурье) может дать представление об этом стихотворении:

«Пойми, кто может, буйную дурь ветров<sup>1</sup>,  
 Валу катятся — этот отсюда, тот  
 Оттуда... В их мятежной свалке  
 Носимся мы с кораблем смоленным.  
 Уж захлеснула палубу сплошь вода,  
 Едва противясь натиску злобных волн,  
 Уже просвечивает парус,  
 Весь продырявлен. Ослабли скрепы...  
 (Забрезжит верьте, радостный берег нам  
 Друзья! Налягте дружно!)<sup>2</sup> и мигом мы,  
 В борту пробоины заделав,  
 В верную гавань примчимся бодро.  
 Пусть только робость вдруг не сковала б нас!  
 Когда уж виден долгожеланный приз!  
 Нет! чтобы смуть клеймо позора,  
 Всякий отныне героем станет!  
 Повадкой бабьей станем ли мы срамить  
 Отцов<sup>3</sup> умерших древнепочтенный род,  
 Что город этот (сохранивши  
 С верою отдали в наши руки?!)...

Кидайте ж все добро в пучину  
 Только б корабль уцелел и люди!  
 А он, усталый грузных удары волн  
 Терпеть, перечить хлябям небесных вод  
 И вод морских, стенает: «Лучше б  
 Мне о подводный разбиться камень!»

Все лише буря мечет корабль родной...  
 Забвенья сердце хочет. За чашею  
 Найду ль мгновенную отраду,  
 Бикхид, о, милый мой друг, с тобою?»

Образ корабля-государства, аристократический по своей тенденции, был, очевидно, свойствен поэтам-аристократам. Но, соответствующая элегия Феогида бледнеет перед бурей чувств, сомнений, надежд, вырывающихся из этого отрывка Алкея. Сжато и реалистично нарисован корабль, бросаемый волнами, с порванным парусом, ослабевшими скрепами... Не раскрывая аллегории, сохраняя все ту же форму, Алкей обращается с призывом к друзьям — от этого выигрывает весь образ: друзья уподобляются экипажу этого корабля. И, наконец, резкая перемена тона в конце, — перемена, порожденная, вероятно, постоянными неудачами в борьбе (об этом говорят и исторические факты). Недостаток средств заставлял аристократов обращаться к богатым царям соседней Лидии, чтобы иметь возможность продолжать борьбу (как мы узнаем из других отрывков<sup>3</sup>). Но неудачи их преследовали

<sup>1</sup> В подлиннике сказано «Мятеж ветров», что делает аллегория более сильной и ясной.

<sup>2</sup> В скобках даны примерно восстановленные стихи, не сохранившиеся на папирусе.

<sup>3</sup> В одном из найденных отрывков, представляющем две строфы обращенной к Зевсу поэмы, Алкей с горечью жалуется, как пошли прахом 2 тысячи статеров, которые им, изгнанным аристократам, дали лидийцы, чтобы они (аристократы) могли вернуться в «священный город» (очевидно, Митилену).



по-прежнему, и они порождали чувства пессимизма и безнадежности, которые звучат в стихотворении Алкея, обращенном к некоему Меланиппу, — вероятно, сподвижнику по борьбе. Поэт убеждает его пить вино и не думать о грядущем, не составлять великих замыслов, ибо никто не избегнет Ахеронта, реки смерти. Та же идея проскальзывает в другом сохранившемся отрывке:

«К чему раздумьем сердце мрачить, друзья?  
Предотвратим ли думой грядущее?  
Вино из всех лекарств лекарство  
Против унынья. Напьемся ж пьяны!»

Бурно прожив свою молодость и изведав все тяготы скитаний на чужбине, Алкей в конце концов вернулся на родину. Умер он около середины VI в. до н. э.

Алкей выступал в своих произведениях как поэт-борец: воинственный и мятежный дух, бурные проявления страстей наиболее для него характерны. Для своих стихотворений он умел находить разнообразные, гибкие и выразительные ритмы. Кроме войны, он воспевал любовь и мужскую дружбу. В 13 оде II книги своих песен Гораций описывает Аид, где тени умерших дивятся Алкею и Сапфо и слушают их песни в священном молчании. В то время как Сапфо поет о девушках, Алкей воспевает бедствия мореплавателей, тяготы изгнания, лишения войны. Охотнее всего, однако, слушает народ его песни о битвах и борьбе с тиранами. Отсюда видно, что наиболее популярными из стихов Алкея в античности до самых поздних времен были «песни мятежа».

В древности было известно 10 книг сочинений Алкея, от которых сохранились, как указывалось, жалкие отрывки. Среди сочинений Алкея важное место занимали гимны в честь олимпийских богов. Живший в IV в. н. э. ритор и софист Гимерий в одной из своих речей так передает (в прозаическом пересказе) содержание гимна Аполлону, принадлежащего Алкею: «Я хочу вам изложить также и некие стихи Алкея, которые он сложил в песню, написавши пэан Аполлону. Я расскажу их вам не в виде лесбосской песни, поскольку я не поэт, но опустивши стихотворный размер, который полагается в лирическом произведении. Когда родился Аполлон, Зевс, украсив его золотым миртом и лирой, дал ему кроме этого, возможность следовать на колеснице, которую влекли лебеди, и послал его в Дельфы к Кастальскому ключу, чтобы оттуда он прорицал правду и правосудие всем эллинам. Аполлон же, взойдя на колесницу, пустил лебедей лететь к гиперборейцам. Но в Дельфах, когда узнали об этом, сочинили пэан и песнь и, став вокруг треножника, закружились в хороводе и призывали бога прийти к ним от гиперборейцев. Он, однако, целый год был там, прорицал, а когда нашел это удобным, то

решил, что пора зазвучать дельфийским треножникам. Он тотчас приказал лебедям лететь из страны гиперборейцев. Было лето, даже самая середина лета, когда Алкей привел своего Аполлона из страны гиперборейцев: летняя жара пылала, и в присутствии Аполлона среди этой жары лира нежно воспеваёт бога. Поют ему соловьи, как естественно петь у Алкея птицам. Поют и ласточки и цаикады, но не свою судьбу возвещают они, а человеческую; однако все песни звучат в честь бога. Течёт и Кастальский ключ, как говорится в стихах, серебряными водами и великий Кефис вздымает, волнуясь, волны, подражая гомеровскому Энипею. Алкей, подобно Гомеру, заставляет и воду иметь способность чувствовать присутствие бога»<sup>1</sup>.

Прозаический пересказ Гимерия доносит до нас лишь слабый отзвук великолепного гимна, созданного Алкеем в честь дельфийского бога.

Песни Алкея пережили автора на сотни лет. Крупнейший римский лирик Гораций ставил себе в особую заслугу, что он первый эолийскую (т. е. алкееву и сапфическую — В. Б.) песню переложил на италийский лад.

В одно время с Алкеем создавала свои песни не уступавшая ему в блеске поэтического дарования поэтесса Сапфо, жившая также на Лесбосе, в Митилене. Они были знакомы. Сохранились стихи, которыми они обменивались; античные живописцы любили изображать их вместе на расписных, покрытых черным и красным лаком вазах.

Сапфо родилась около 600 г. до н. э. и происходила, как и Алкей, из аристократического рода. О ее жизни известно очень немного. Факты ее биографии стали рано окружаться дымкой легенды, примером чему может служить вымышленная история ее несчастной любви к красавцу Фаону, из-за которой она якобы бросилась в море с Левкадской скалы.

У нее было два брата — Харакс и Ларих. Последний был «виночерпием» (должность, которую в Митилене исполняли юноши из аристократических семейств). Харакс служил наемным солдатом в Египте, где влюбился в куртизанку Дориху (другое ее имя — Родопис, что значит — «розовощекая»). Сохранилось стихотворение Сапфо, посвященное возвращению брата; в другом месте она упрекает брата за недостойный выбор. Сама Сапфо была замужем за Керколаем, от которого родила дочь Клеиду.

Античная традиция рисует ее смуглой, невысокого роста женщиной; о ее внешней обаятельности говорят строки обращенного к ней стихотворения Алкея:

---

<sup>1</sup> Текст Гимерия цитирован по книге А. Ф. Лосева, *Античная мифология*, Учпедгиз, М., стр. 407—408.

«Сафо святая! с улыбкою нежной, чистой,  
С кудрями чудными цвета фиалки темной!  
Слететь готово с уст осмелевших слово;  
Но стыд промолвить мне запрещает слово<sup>1</sup>».

Поэтическое наследство Сафо составляло в древности 9 книг, заключавших в себе элегии, ямбические стихи, и другие произведения. Судя по папирусным находкам, в каждой книге заключались стихотворения, написанные одним размером. От Сафо дошли, как и от Алкея, только фрагменты, цитаты в сочинениях других писателей. Находки папирусов с сочинениями Сафо обогатили наши представления о ее творчестве.

В лирике Сафо с огромной силой выступает личная тема — тема любви, нежной и глубокой, которую она питала к своим подругам и ученицам. Последние составляли кружок, тесно связанный общей жизнью и интересами с руководительницей. Сафо учила их искусству песен и игры на лире; когда какая-либо из учениц, выходя замуж, покидала ее, она переживала это событие, как большое личное горе. В мировой литературе мало таких потрясающих своей почти физиологической точностью описаний страстной любви, как то, которое мы находим в стихотворении, обращенном к подруге, покинувшей ее кружок:

«Мнится мне: как боги блажен и волен,  
Кто с тобой сидит, говорит с тобою,  
Милой смотрит в очи и слышит близко  
Лепет умильный  
Нежных уст. Улыбчивых уст дыханье  
Ловит он... А я, чуть вдали завижу  
Образ твой — я сердца не чую в персях,  
Уст не раскрыв мне,  
Бедный нем язык, а по жилам тонкий  
Этойным холодком пробегает пламень;  
Гул в ушах; темнеют, потухли очи;  
Ноги не держат...  
Вся дрожу, мертвею; увлажнен потом  
Бледный лед чела; словно смерть подходит...  
Миг один — и я бездыханным телом  
Свикну на землю...»

Соединение крайней простоты языка с взволнованным глубоким чувством и непосредственностью — почти детской — создают поэтический эффект, почти не поддающийся переводу. Сохранился гимн Афродите, где ощутимо передана поэссой ее интимная близость к могучей богине любви, той самой, перед которой гомеровские героини испытывали благоговейный трепет и ужас. Она зовет богиню на помощь, преисполненная уверенности, что та, оставив золотой дом отца, прилетит к ней на своей блестящей

<sup>1</sup> Сохранилось и ответное стихотворение Сафо. Высказывались, однако, сомнения в подлинности того и другого.

колеснице, влекомой над черной землей быстро летящей стаей воробьев; к ней Сафо обращается с самыми сокровенными тайнами и находит у нее поддержку.

В одном из сохранившихся отрывков поэтесса описывает разлуку с любимицей. Стихотворение трогает звучанием в нем огромным, глубоким и нежным чувством любви к отъезжающей, неизбывной печалью покинутой... Сафо вспоминает все слова, сказанные в эти последние мгновенья; она дорожит этой сладкой и мучительной болью прощания, — болью, которая так властно охватила их обоих в тот миг. На долю расстающихся остаются лишь воспоминания о промелькнувшей близости и счастье:

«Мертвой быть я хотела бы...  
Плача, так она дом покидала мой.  
Вот что в миг тот сказала мне:  
«О, как страшно страдаю я,  
Псапфа! Нет, не хочу расставаться!»  
Ей же так отвечала я:  
«С чистым сердцем езжай себе,  
Только помни, тебя как любила я...»  
.....

Фоном для изображения личных переживаний у Сафо служит прекрасная природа Лесбоса — луга, покрытые нежной весенней травой и цветами, смеющееся синее небо Эллады; в песнях Сафо можно услышать плеск горько-соленых морских вод, окружавших ее родной остров. Прославляя девушек своего кружка, выходящих замуж, она сравнивает их то с гиацинтом, то с розовощеким яблоком, то с розой — цветком, который она особенно любила. Сама поэтесса говорит о себе:

«Я негу люблю, юность люблю, радость люблю и солнце.  
Жребий мой — быть в солнечный свет и в красоту влюбленной».

Расставаясь со своей подругой, она вспоминает те дни, когда они вместе гуляли по лугам и плели венки:

«Сядем вместе, бывало, вьем  
Из фиалок и роз венки,  
Вязи вяжем из пестрых первоцветов;  
Нежной шеи живой убор  
Ожерелья душистые,  
Всю тебя как Весну, уберу в цветы...»

Она особенно любила цветы — символ весны, юности, любви, счастья. Тончайшие и едва уловимые запахи самых простых скромных полевых цветов, бархатистая нежность весенней луговой травы, пряный запах укропа, изумрудная зелень петрушки и, конечно же, яркие пышные розы — все вызывает в ней бурную волну чувств и переживаний, находит отзвук в ее душе, чутко,

подобно Золотой арфе, откликающейся на все, что ее окружало. Тот, кто любит цветы, угоден и богам и людям:

«Где много цветов,  
Тешится там  
Сердце богов блаженных.  
От тех же они,  
Кто без венка —  
Прочь отвращают взоры...»

Близость к природе, так ясно выступающая в песнях Сапфо, была вообще свойственна древнему греку; но у нее она получает особо чувственный характер. Сознание единства с природой помогало ей рисовать прекрасные картины, где все — блеск моря, запах цветов, сияние луны — сливается в один стройный торжественный гимн.

«В час, когда день угас, не одна ль струит  
На соленое море блеск,  
На цветистую степь луна сиянье?  
Весь в росе благовонной дымится луг; розы пышно раск-  
рылись; льют  
Сладкий запах анис и медуница.»

Многие из песен Сапфо были свадебными гимнами — э п и т а л а м и я м и, которые заказывали ей жители Митилены. Они содержат характерные признаки народных песен из свадебного обряда, и можно с уверенностью говорить, что Сапфо широко использовала здесь произведения устного творчества народа. Мягкий любовный юмор и самая искренняя и горячая радость счастью другого слышатся в этих свадебных песнях. Упомянутый выше писатель поздней античности Гимерий так передает свое впечатление от цикла свадебных песен Сапфо:

«Сапфо,— рассказывает Гимерий,— входит в брачный покой и украшает его венками и цветами, стелет страстное ложе, собирает в спальню девушек; изображает Афродиту, как она едет на колеснице; перед нею резвится хор харит и эротов; волосы богини спереди увенчаны гиацинтами, сзади свободно развеваются по ветру; у эротов же в кудрях и на крыльях золото; с факелами в руках они летят впереди. Сапфо сравнивает невесту с яблоком, которое оказывает сопротивление пальцам тех, кто спешит сорвать его раньше времени, но доставляет величайшее удовольствие тому, кто срывает его вовремя. Жениха же по его деяниям Сапфо приравнивает к Ахиллесу»<sup>1</sup>.

Вот отрывок свадебной песни, которая может быть названа «величальной»:

<sup>1</sup> Цитировано по Вересаеву. Соч., т. III, 1948, стр. 395.

«Эй, потолок поднимайте,  
О, Гименей!  
Выше, плотники, выше,  
О, Гименей!  
Входит жених, подобный Аресу,  
Выше самых высоких мужей».

Сапфо — женщина, и она радуется новой одежде, красивым сандалиям, ремню «лидийской грудной работы» ничуть не меньше, чем любая из ее современниц, гречанок с острова Лесбос; только выразить эту радость удается ей так, как никакой другой женщине не удавалось. Ее поэма «Свадьба Гектора и Андромахи» — настоящая свадебная песнь, но перенесенная в миф; ее внимание обращено и здесь на то, что она так любила воспевать в жизни. С восторгом перечисляет она роскошные наряды и украшения невесты Андромахи, описывает радость встречающих ее троянских женщин:

«Слава по Азии всей разнеслася бессмертная:  
«С Плакии вечной бегущей, из Фивы божественной,  
Гектор с толпою друзей через море соленое  
На кораблях Андромаху везет быстроглазую,  
Нежную. С нею — немало запястий из золота,  
Пурпурных платьев и тканей, узорчато вышитых,  
Кости слоновой без счета и кубков серебряных.  
Милый отец, услышавши, поднялся стремительно,  
Вести дошли до друзей по широкому городу.  
Мулов немедля в повозки красивоколесные  
Трой сыны запрягли. На повозки народом всем  
Жены взошли и прекраснородные девушки...»

Для древних Сапфо была воплощением поэзии, десятой Музой, как ее называл Платон:

«Девять на свете есть Муз, утверждают иные; не верно:  
Вот и десятая к ним — Лесбоса дочерь, Сапфо».

Язык ее песен предельно прост и вместе с тем ярко и наивно расцвечен, как архаическая полихромная статуя. Необыкновенную поэтичность его прославляли древние авторы: «Сапфо, поющая о красоте, говорит прекрасным и сладким слогом — и об эротах, и о весне, и об альционе: и все прекрасные слова как бы вотканы в ее поэзию; некоторые же она изобрела сама» (Деметрий Фалерский).

Сапфо и Алкей являются двумя крупнейшими лириками античности, создавшими целое направление в поэзии, сильное своей связью с народным искусством, свежестью, естественностью образов, простотой и в то же время совершенством сложных ритмических систем. Алкеевой и сапфической строфой писали и в более поздний период; встречаются попытки следовать этим образцам у европейских и русских поэтов.

Близко по тематике к лесбосским поэтам стоит ионийский поэт Анакреонт из Теоса (Малая Азия). Родился он около 570 г. до н. э. и провел всю жизнь, странствуя от двора одного блестящего владыки к другому. Некоторое время он жил при дворе Самосского тирана Поликрата, затем переехал в Афины, по приглашению тирана Гиппарха, покровительствовавшего поэтам. Изгнание тирана из Афин заставило его удалиться к фессалийским аристократам (Фессалия — страна в северной части Греции). Известно, что он достиг глубокой старости (85 лет).

Произведения античного искусства, — скульптура, вазовая живопись, — рисуют его в образе беспечно улыбающегося, полупьяного старика с лирой в руках и венком на голове.

В историю античной литературы он вошел как певец вина и легкой, безмятежной любви. Его песням подражали столь многие, что действительно принадлежащие ему произведения отошли на задний план; создан целая сборник стихов, которые принято называть анакреонтическими. Их долгое время считали подлинными, и только в XIX в. было установлено, что они являются подражаниями различных времен.

Анакреонт писал гимны, элегии, ямбы; как и Сапфо, он писал о любви, но это уже любовь совершенно иного рода. Ее можно назвать скорее флиртом или просто влечением, не оставляющим следов в душе. Могучий и капризный Эрот превращается в шаловливого мальчика, принуждающего к погоне за чувственными наслаждениями, бездумными и беззаботными. Окруженный друзьями, за веселой пирушкой он только иногда пытается шутовски бороться с эротическими мыслями:

«Принеси воды и хмеля, принеси венков цветистых;  
Попытаюсь винной силой поборот Эрота чары».

Даже в преклонном возрасте он не прочь был заигрывать с молодыми прелестницами, нисколько не огорчаясь, когда его домогательства отвергались:

«Снова Эрот златокудрий	Дева же с Лесбоса родом,
Яблоко красное кинул,	Кудри мои осмеяла,
К шуткам меня призывая	Кудри седые, и взором
С девою в пестрых сандалях.	Жадно прильнула к другому».

Красота и молодость неудержимо его притягивали, и, описывая их, он находит иногда очень смелые и яркие образы. В одном из стихотворений он сравнивает молодую девушку с неукротимой фракийской кобылицей, которая, косясь, упорно избегает его руки. Вино и любовь были главными темами Анакреонта, но все же не единственными. Известен отрывок сатирического стихотворения Анакреонта, направленного против некоего Артемона, в котором мягкий игривый тон сменяется гневным, язвительным словом,

близким к бичующей архилоховой сатире. Этот Артемон, вероятно, был его соперником в любви к прекрасной девушке, русой Еврипиле. Поэт злобно поносит его за низкое происхождение, вспоминая о времени, когда тот носил бабки в ушах, как его пытали и били бичом и даже волосы были у него выщипаны. Теперь же он выезжает на колеснице и носит золотые серьги.

Особняком среди всех остальных стоит одно стихотворение Анакреонта, проникнутое грустной мыслью о близкой и неизбежной смерти. Написанное в певучем размере, краткое и выразительное, оно с полным правом может быть названо шедевром его поэзии:

«Сединой виски покрылись, голова вся побелела,  
Свежесть юности умчалась, зубы старческие слабы.  
Жизнью сладостной не долго наслаждаться мне осталось,  
Потому-то я и плачу — не дает покоя Тартар:  
Ведь ужасна глубь Аида, тяжело в нее спускаться.  
Кто сошел туда, — готово: для него уж нет возврата<sup>1</sup>».

Но и это стихотворение не так уж противоречит общему представлению о поэзии Анакреонта: так сожалеть об уходящей «сладкой» жизни мог лишь тот, кто беспредельно любил ее и умел ею наслаждаться.

Язык Анакреонта, лишенный украшений, простой и мелодичный, кажется иногда несколько суховатым, но он настолько естествен, что создается впечатление, будто поэт никогда не задумывался над строкой, и она сама бежала из-под его руки.

Анакреонтические стихи пользовались огромной популярностью в европейской и русской литературе. Их переводили, им подражали; анакреонтические мотивы встречаются у выдающихся поэтов XVIII в. — Ломоносова, Державина, у поэтов пушкинского круга. Жизнерадостной поэзии Ломоносова не был чужд игриво-легкий, манящий к наслаждению жизнью тон анакреонтической поэзии. Желая высказать свой взгляд на предназначение поэзии, Ломоносов нашел оригинальную форму для своих мыслей, сочинив небольшую стихотворную сюиту «Разговор с Анакреонтом». Четыре оды анакреонтического сборника, в переводе Ломоносова, сопровождаются каждая «ответным» стихотворением русского поэта, аналогичным по форме. Выбор анакреонтической поэзии как объекта для литературной и идейной полемики объяс-

<sup>1</sup> Известен перевод А. С. Пушкина, выполненный в ритме, отличном от размера подлинника:

Поредели, побелели  
Кудри, честь главы моей,  
Зубы в деснах ослабели,  
И потух огонь очей.  
Сладкой жизни мне не много  
Провожать осталось дней:

Парка счет ведет им строго,  
Тартар тени ждет моей.  
Страшен хлад подземна свода,  
Вход в него для всех открыт,  
Из него же нет исхода, —  
Всяк сойдет и там забыт.



няется ее большой популярностью в это время. Прожигавшее жизнь дворянство феодальной Франции, избравшее своим девизом знаменитую фразу Людовика XV «после нас хоть потоп», находило у Анакреонта созвучную своим настроениям поэзию. На блестящий французский двор оглядывались все монархи Европы, и дух анакреонтической поэзии распространялся из Парижа, бывшего законодателем мод и в литературе.

Г. Р. Державин передает содержание своей «Беседы с Анакреоном» в стихотворении «Венец бессмертия» и вспоминает «Тиисского певца» в своей миниатюре «Русские девушки», уверяя Анакреонта, что, если б видел «дев сих красных, ты б гречанок позабыл...».

Юный Пушкин, светлый гений которого имел в себе нечто созвучное жизнерадостному тону стихов Анакреонта, славит идеалы анакреонтической поэзии в одном из своих ранних стихотворений («Гроб Анакреона»):

«Смертный, век твой — привиденье;  
Счастье резвое лови,  
Наслаждайся, наслаждайся,  
Чаще кубок наливай» и т. д.

В другом стихотворении он даже называл Анакреонта своим учителем.

## Глава VI

### ХОРОВАЯ ЛИРИКА

#### Пиндар

Лирические произведения типа песен Алкея, Сапфо, Анакреонта и других лирических поэтов принято еще называть м о н о д и ч е с к и м и, т. е. предназначенными для исполнения одним человеком. Гораздо более древней и на первых порах — распространенной у древних греков была хоровая песня, без которой не обходилось ни одно торжество, не отмечалась ни одна победа; хор был неотъемлемой частью религиозного и праздничного обряда. Слово «хор» означало в греческом языке место для хороводов: отсюда видно, в какой неразрывной связи находились танец и хоровая песня в древнейшей хоровой лирике.

Хоровая лирика насчитывала несколько типов песен в зависимости от содержания и повода, по которому они исполнялись. Торжественная хоровая песня в честь бога вина Диониса называлась д и ф р а м б (значение термина неизвестно). В древнейший период он строился по определенным правилам и состоял из отдельных строго соответствовавших друг другу строф. Вообще же хоровые песни в честь остальных олимпийских богов назывались г и м н а м и. Они произносились на посвященных этим богам праздни-

как и писались в ритме дактилического гексаметра. В основе их содержания обычно лежал миф, связанный с рождением или жизнью божества. Пелись они под аккомпанемент кифары. Хоровые песни в честь Аполлона и Артемиды назывались пэанами; песни, исполнявшиеся юными девушками, назывались партеи и ями. Следует еще отметить такой важный и распространенный вид хоровой песни, как эпиникии, прославлявший победителя на олимпийских или других играх (он мог исполняться при возвращении его на родину, либо на пиршестве в честь его), энкомии, где воздавались хвалы выдающимся людям, плясовые песни гипорхемы и некоторые другие виды.

О творчестве многих древнейших представителей хоровой лирики почти ничего не известно, кроме имен и случайно сохранившихся строк. Зато мы вознаграждены тем, что обладаем более чем 40 одами величайшего поэта, творившего в жанре хоровой лирики, — Пиндара, которого древние ставили рядом с Гомером.

Пиндар родился в 522 г. до н. э. в беотийском городе Фивы.

Плодом более чем сорокалетнего творчества Пиндара были 17 книг его произведений: гимнов, пэанов, дифирамбов, эпиникиев и др. Сохранились только 4 книги эпиникиев — торжественных песен в честь победителей на общегреческих играх. Первая книга содержит эпиникии в честь олимпийских победителей — их принято называть олимпийскими; вторая, третья и четвертая содержат соответственно Пифийские, Немейские и Истмийские оды. Они дают возможность получить полное представление о его творчестве.

Обычно в них воспевается происхождение победителя, его доблесть, слава, богатство и т. д. В конце оды иногда находим наставления морально-религиозного характера. Впрочем, «доблесть» многих аристократов была очень и очень относительной: многие фактически воспевались за то, что обладали лучшими конюшнями и имели самых породистых лошадей, на которых во время скачек выезжали специальные возничие.

Примером тому, как строил свои оды Пиндар, может служить одна из самых поэтичных — Пифийская ода в честь Гиерона Этнейского, колесница которого одержала победу в 470 г. до н. э. Он называл себя Этнейским для того, чтобы прославить новый город — Этну, недавно им основанный. В то время Гиерон был уже стар, его мучили болезни, и Пиндар восклицает: «О, если бы время сохранило ему всегда одинаковое счастье, одинаковое богатство и принесло забвение в горестях и мучениях!» Приводимый здесь перевод начальных строф, принадлежащий М. Грабарь-Пассек, передает ритм подлинника:

#### Строфа А

«О златая лира! Общий удел Аполлона и Муз  
В темных, словно фиалки, кудрях!  
Ты основа песни, и радости ты начин!»

Знакам, данным тобой, послушны певцы,  
Только лишь ты запевом, ведущим хор,  
Дашь начало звонкою дрожью своей,  
Язык молний, блеск боевой угашаешь ты,  
Вечного пламени вспышку: и дремлет  
Зевса орел на его жезле,  
Низко к земле опустив  
Быстрые крылья

#### Антистрофа А

Птиц владыка. Ты ему на главу его с клювом кривым  
Тучу темную сна излила,  
Взор замкнула сладким ключом — и в глубоком сне  
Тихо влажную спину вздымает он,  
Песне твоей покорен. И сам Арес,  
Мощный воин, песнею сердце свое  
Тешит, вдруг покинув щетинистый копий строй,  
Чарами души богов покоряет  
Песни стрела из искусных рук  
Сына Латоны и Муз  
С пышною грудью.

#### Эпод А

Те же, кого не полюбит Зевс,  
Трепещут, услышав зов  
Муз Пиерид, что летят над землей  
И над бездной никем не смиренных морей.  
Тот всех больше, кто в Тартар страшный низвергнут, про-  
тивник богов.  
Сам стоголовый Тифон. Пещера в горах  
Встарь в Киликийских его воспитала, носившая много имен,  
Ныне же Кумские скалы, омытые морем,  
И Сицилийской земли пределы  
Тяжко гнетут косматую грудь.  
В небо возносится столп  
Снежно-бурной Этны, весь год  
Ледников кормилицы ярких.

При чтении этого отрывка нельзя не отметить заметного и в переводе строгого соответствия в ритме между первой и второй строфой. Вместе с э п о д о м («припевом») они образуют так называемую т р и а д у. Ода могла состоять из нескольких подобных триад; в цитированной выше их всего пять. Эподов могло и не быть, — в том случае, если ода предназначалась для исполнения по пути в храм, где победитель должен был приносить благодарственную жертву богам.

Язык од Пиндара полон сложных, иногда темных по смыслу эпитетов, отличается трудным для понимания и запутанным синтаксисом. Ритмическое строение пиндаровской строфы плохо поддается анализу, по этому поводу велись многолетние споры в филологической науке. Можно утверждать, что в искусстве слова Пиндар пролагал новые пути, прибегая к созданным им самим сложным эпитетам и смелым, неожиданным образам. Между отдельными

картинами, рисуемыми Пиндаром, связи зачастую нет — возникают так называемые лирические скачки; от этого эффект становится еще более поражающим, его вдохновение изливается как бы волнами бурного восторга, страсти.

В древности Пиндара ценили, пожалуй, более, чем всех остальных лириков. Это видно, например, из сочинения римского теоретика ораторского искусства, Квинтилиана, который писал: «Из девяти лириков самым выдающимся является Пиндар — своим величием духа, речи, образов, изобилием языковых средств и предметов и как бы красноречия; по этим причинам Гораций считал его неподражаемым».

Образная характеристика, которую римский поэт Гораций давал Пиндару, звучит следующим образом: «Как сбегающая с горы река, которую дожди, напив, заставили выйти из знакомых нам берегов, так в кипящем и безбрежном потоке струит свои песни Пиндар».

Поэзия Пиндара оказала значительное влияние на европейскую поэзию. Многие поэты средневековья и нового времени использовали его образы, слог, весь арсенал поэтических средств. Этому не мешала отрицательная оценка, которую встречало творчество Пиндара у некоторых деятелей европейской культуры, — Вольтера, например, называвшего Пиндара «божественным певцом, воспевшим лошадей нескольких буржуа из Коринфа и Мегар». Искусство Пиндара оказало сильнейшее влияние на творчество немецкого поэта Гельдерлина. Ломоносов, творя свои звучные оды, не мог не вспомнить о Пиндаре — в одной из них он пишет:

«Взлети превыше молний, Муза,  
Как Пиндар, быстрый твой орел...»

### ■ Вакхилид, ■

О другом крупном представителе жанра хоровой лирики, жившем в первой половине V в. до н. э., В а к х и л и д е, до сравнительно недавнего времени было известно очень мало. Только в самом конце XIX в. в одной египетской гробнице был обнаружен папирус, содержащий его произведения. Этот папирус сохранился в крайне фрагментарном виде (его пришлось составлять из клочков, которых оказалось более двухсот. Некоторые были обнаружены и изданы позже — два новых отрывка издала в 1941 г. итальянский папиролог Медея Норса). Хранящийся ныне в Британском музее папирус является главным источником наших знаний о творчестве Вакхилида.

Он происходил из семьи, уже давшей Греции одного великого поэта: им был дядя Вакхилида Симонид (556—468 гг. до н. э.), считающийся создателем литературной формы эпиникия. Родиной

Вакхилида был остров Кеос, и он любил называть себя «Кеосским соловьем». Большую часть жизни он провел вместе со своим дядей при дворе сицилийского тирана Гиерона, где некоторое время жил и Пиндар. Вакхилид не внес в существовавшие до него формы хоровых песен серьезных изменений. В отличие от Пиндара эпипикии Вакхилида ясны по композиции, образная система их проста. По своим метрическим особенностям его стих не представляет таких затруднений для анализа, как оды Пиндара.

В настоящее время наука располагает остатками большей или меньшей величины 14 эпипикиев Вакхилида. Из фрагментов, которые с большей вероятностью следует отнести к дифирамбам, только 4 имеют самостоятельное значение («Аntenориды», «Юноши или Тесей», «Геракл», «Тесей»).

Один из эпипикиев Вакхилида прославляет тирана Гиерона, одержавшего победу в состязании колесниц на Олимпийских играх. Строфы и антистрофы выдержаны в ямбическом размере:

«Царицу стран Сицилии многоплодной  
Деметру, фиалковенчанную Деву,  
И быстрых коней Гиерона, Муза,  
Славь — что в беге приз Гиерону взяли».

Эподы составлены в дактилоэпитритах, которые передать в переводе крайне трудно:

«Шум слышен в толпе (многолюдной):  
О, ты счастлив трижды, муж,  
Кто от Зевса принял дар,  
— Выше его нету почести,—  
Кто умеет кучи злата не скрывать  
В тиши далеко от всех».

Но и счастливейшим из счастливых следует величать Аполлона, говорится далее в эпипикии. Ибо и Креза, когда персидские полчища захватили Сарды, спас Аполлон. Крез, не желая переносить многослезного рабства, воздвиг костер против своего меднокованного дворца, и, взойдя туда вместе с женой и дочерьми, обратился с молитвой к Аполлону. «Где благодарность бога? Краснеет от крови златобильный Пактол,<sup>1</sup> безобразно уводятся жены из прекрасных домов . . . сладчайший удел теперь — смерть». Крез велел поджечь костер, дочери с криком простерли к матери свои руки . . . Но Зевс, собрав черную тучу, погасил дождем пламенеющий костер, и Аполлон унес старца с его прекраснородными дочерьми к Гиперборейцам — за благочестие, ибо из смертных людей Крез более всех одарил храм Аполлона Дельфийского.

<sup>1</sup> Река в Лидии.

Последние строфы эпиникия можно передать следующим образом:<sup>1</sup>

«...Знакомо ли тебе,  
что Аполлон сказал Адмету:  
Кто смерти обречен, тот должен жить.  
Как будто каждый день  
Последний для него  
И вместе с тем —  
Как будто впереди еще полвека.  
Завет тот наилучший: бойся бога  
И жизнь люби!  
Разумный муж поймет меня:  
Не угасает неба свет,  
Бессмертна свежесть волн морских,  
Не меркнет золото, — но людям  
От старости седой к годам расцвета  
Вернуться не дано. И все же блеск  
Геройства и великих дел  
Не гаснет с телом заодно,  
Он в песнях сохранен. И здесь  
Увенчан ты цветком прекрасным славы:  
О баловнях судьбы  
Не следует молчать.  
Пускай же чтит тебя твое потомство  
И благодарным словом соловья  
Кеосского помянет».

Эпиникий, процитированный здесь, является одним из наиболее сохранившихся. В сравнении с соответствующими одами Пиндара образы и идеи его значительно «снижены». Вместо мифа Вакхилид использует общеизвестную и популярную в народе легенду о Крезе. Редакция этой легенды носит ясные следы влияния идеологии Дельфийского храма, дельфийского жречества, известного своей алчностью. Поэт неприкрыто призывает к увеличению жертвований в храм Дельфийского бога. Однако Вакхилид сам чувствует неправдоподобность легенды о Крезе и спешит добавить: «Нет ничего невероятного в том, что происходит волею богов».

Для поэтического искусства Вакхилида характерна свободная и широкая композиция оды. Детали рисуемой им картины развернуты во времени и в пространстве (в противовес отрывистому и сжатому стилю Пиндара). Однако уже современники обвиняли поэта в «ремесленничестве», которое ощущается в прозаизмах, стандартных эпитетах. Сама гладкость стиля, легкость и прозрачность стиха является больше результатом технического мастерства в стихосложении, чем большого и подлинного вдохновения. Мы не находим у Вакхилида смелой поэтической мысли, ярких ориги-

<sup>1</sup> Нижеследующий перевод, отражающий только общий смысл отрывка и мало передающий ритм подлинника, дан по книге: «Эллинская культура», ред. Ф. Ф. Зелинского, Спб., 1906, стр. 452.

нальных образов. Без претензий относится поэт к окружающей его действительности: он чужд страстей.

По мировоззрению Вакхилид немногим отличается от Пиндара. Поэт так же прославляет богатство, счастье, удачу: это милость богов, и тот, кто ее удостоился, заслуживает прославления поэтами<sup>1</sup>. Но выдающийся человек живет после смерти только в песнях поэта — и мы видим здесь, как высоко ценит Вакхилид поэтическое искусство. Несомненны его симпатии к Афинам — об этом говорят его дифирамбы, где воспевается Тесей, национальный герой афинской демократии.

Для нас значение Вакхилида состоит, главным образом, в том, что творчество его дополняет и развивает наши представления о хоровой лирике греков. Без него эти представления были бы односторонними (до этого наука знала, в основном, только одного Пиндара).

Но главное и самое интересное для нас в творчестве Вакхилида — это то, что его дифирамбы настолько драматизированы и подобны ранним образцам греческой трагедии, что дают ясное представление, как трагедия возникла из дифирамба (см. ниже о происхождении трагедии).

Мы в меньшей степени способны воспринять красоту древнегреческих хоровых песен, ибо лишены возможности восстановить их музыкальную и хореографическую части, слитые воедино. Но в Греции классической эпохи, с отличающим ее полисным коллективизмом, эти песни были главным лирическим жанром: при этом надо помнить, что хоровая лирика является той ступенью, подымаясь на которую, мы ясно видим перед собой великолепный греческий храм, соединивший в себе, как Парфенон, черты дорического и ионического стилей — классическую греческую трагедию и драму.

---

<sup>1</sup> Следует отметить, однако, что в отличие от Пиндара, считавшего, будто добродетель и высокие нравственные качества присущи только знатым, Вакхилид (как и его учитель Симонид) считал, что добродетель — результат воспитания и обучения.

*Глава VII*

**НАЧАЛО ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ**

Истоки древнегреческой трагедии коренятся в народной обрядности, связанной с культом бога Диониса. Этот культовый характер трагедии сохраняется довольно долго, — постановка трагедии была частью религиозного празднества Великих Дионисий. Само государство было покровителем этого нового рода искусства (религия и государство неотделимы в античную эпоху). Связь трагедии с религиозной обрядностью не является случайной, ибо, по выражению одного исследователя, «в греческом культе с самого начала был заложен драматический элемент». Последний был особенно сильным в культе Диониса, бога возрождающихся творческих сил природы, вина и виноделия. Праздники в его честь сопровождалась игровыми обрядами с участием людей, рядившихся сатирами, — это были мифические спутники Диониса, полукозлы, полулюди. Фракийский по происхождению, культ Диониса пришел в Грецию довольно поздно, и поэтому Дионис не попал в число 12 олимпийских богов. Оргиастические формы этого культа, с ночными «радениями» (главным образом женщин), иступленные участники которых разрывали жертвенное животное и пожирали его мясо сырым,<sup>1</sup> были смягчены у более цивилизованных греков. Дионису был посвящен «праздник цветов», Антестерии, который справлялся в конце февраля, когда наступала весна и луга покрывались первыми весенними цветами. Толпы ряженных сопровождали повозку, имевшую вид корабля; царил шумный праздничный разгул, напоминающий русскую масленицу, участники празднества изображали сцены из мифа о жизни Диониса (победоносное шествие по Греции в сопровождении сатиров и менад, похищение разбойниками, превращение в льва и др.)<sup>2</sup>. Они не только «рассказывали», но и «действовали» (греческое

<sup>1</sup> Об оргиастических формах культа Диониса подробнее см. А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, Н. А. Тимофеева, Н. М. Черемухина. Греческая трагедия, Учен. педгиз, М., 1958, стр. 17 ссл.

<sup>2</sup> Эти обряды состояли из примитивных форм аграрной магии, как показал на огромном этнографическом материале прогрессивный ученый Дж. Томсон («Эсхил и Афины», изд. 3-е на немецком языке, Берлин, 1957).



слово «драма» означает «действие»). Вследствие позднего происхождения культ Диониса не имел прочных укоренившихся традиций: поэтому легко создавалась почва для новых невиданных до этого форм служения богу. Песней этой праздничной гурьбы, дионисовского тiasа, был дифирамб, исполнявшийся, очевидно, людьми, находившимися в состоянии опьянения.

«Трагедия произошла от зачинателей дифирамба», — пишет древнейший исследователь этого вопроса, греческий ученый IV в. до н. э. Аристотель. Значит ли это, что первыми активными создателями нового рода поэзии были предводители дифирамбического хора? Во всяком случае для Аристотеля исходным моментом драмы является момент выступления исполнителя, зачинающего песню в кругу хора, т. е. начало развития игры, действия, лицедейства<sup>1</sup>. Как бы то ни было, остается полагаться на это важнейшее свидетельство.

Изобретение дифирамба историк Геродот приписывает Ариону, и современные исследователи склонны интерпретировать это сообщение в том смысле, что Арион первый ввел хор, исполнявший песнь на определенном месте, дав при этом самому дифирамбу сюжет и форму<sup>2</sup>. Содержание дифирамба определялось мифом о Дионисе; отдельные части этого мифа не только рассказывались дифирамбическим хором, но и изображались — во всяком случае, в той разновидности дифирамбического хора, откуда ведет свое происхождение трагедия. Сначала эти игры импровизировались, как можно судить на основании того же источника (Аристотеля).

Свидетельство Аристотеля хорошо объясняет то большое — скажем, подавляющее — место, которое занимают хоровые партии в такой древнейшей греческой трагедии, как «Персы» Эсхила; оно также хорошо объясняет и повествовательный характер этой трагедии.

Когда трагедия уже достигла высокого развития, во второй половине V в. до н. э., продолжал сохраняться старый порядок, по которому поэт для того, чтобы поставить трагедию, должен был получить хор у городского магистрата Афин. Об актерах уже государство не заботилось — это было личным делом автора, найти соответствующих актеров и с ними договориться. Все это позволяет с уверенностью говорить о происхождении трагедии из хоровой обрядовой лирики.

Долгое время европейская наука не могла указать на промежуточное звено, находившееся между хоровой обрядовой песней — дифирамбом — и драмой. Открытие папируса с текстами Вакхили-

<sup>1</sup> Б. В. К а з а н с к и й. Аристотель о происхождении трагедии. Вестник Ленинградского университета, № 7, 1947, стр. 73.

<sup>2</sup> Важный для проблемы генезиса трагедии материал об Арионе собран в книге А. Ф. Лосева, Г. А. Сонкиной Н. А. Тимофеевой, Н. М. Черемухиной Греческая трагедия, М., 1958, стр. 20.

да позволило обнаружить это звено. С этой точки зрения важен дифирамб, написанный в честь мифического афинского царя Тесея. Из него сохранились 4 строфы диалога, происходящего между афинским царем Эгеем и хором, изображающим афинских жителей (в отношении второго лица диалога нет единого мнения у ученых — предполагают также, что это не хор, а Медея и др.) В связи с этим отрывком встает вопрос: почему содержание дифирамба Вакхилида не связано с мифом о Дионисе? Не следует ли высказать сомнение в принадлежности этого отрывка к указанному виду хоровой лирики?

Древнейшие из известных нам трагедий — в том числе и из известных только по названиям — не имеют ничего общего, как правило, с мифом о Дионисе. Следовательно, этот отрыв наступил раньше — предположительно в том виде дифирамба, из которого произошла трагедия. Далее, развитие дифирамба могло привести к тому, что он получил возможность в своем содержании использовать другие мифы, имевшие большое значение для каждого данного государства. В частности миф о Тесее стал особенно популярным в Афинах после Греко-персидских войн, как миф об основателе Афин и афинской демократии. Отсюда можно заключить о существовании таких дифирамбов, которые излагали и другие мифы, а не только миф о Дионисе — что имеет прямую связь с древней аттической трагедией, писавшейся, как правило, на различные мифологические сюжеты.

В первой строфе упомянутого здесь дифирамба хор обращается к царю Эгею с вопросом — что взволновало его сердце? Не обступают ли афинскую землю чужеземные рати?

Эгей в ответной строфе, выдержанной в том же ритме, сообщает о прибытии гонца («вестника» аттической трагедии!), рассказавшего о подвигах некоего исполина, героя, и перечисляет их. Но кто же этот богатырь? — спрашивает далее хор. Из ответной строфы Эгея выясняется: царь знает только то, что этот богатырь прибыл с двумя спутниками и направляется в Афины.

Интересно сравнить этот отрывок с самой древней трагедией, которая нам известна — драмой Эсхила «Персы». Как там, так и тут, преобладает полностью «рассказ» о событиях. Речь идет о действиях, происходящих «за сценой». Характер вопросов и ответов, сам язык этого отрывка близки к языку трагедии, к вопросам и ответам хора (признаком трагедии, по Аристотелю, является «украшенная речь»).

Дифирамбические хоры, «из которых и развилась понемногу путем постепенного развития того, что составляет ее особенность» (Аристотель) трагедия, выступали весной на празднике Великих Дионисий. Само слово трагедия может быть переведено как «козлиная песнь» (от греческих слов «трагос», козел, и «одэ», песнь). Один из древних этимологических (объясняющих происхождение

слова) словарей пишет: «Трагедия, потому что в основном хоры составлялись из сатиров, которых называли козлами». О связи трагедии с сатирическим действием говорит то, что поэты, представляя на состязание свои трагедии (числом 3, начиная с Эсхила), обязательно присоединяли к ним драму сатиров. Об этом же говорит и Аристотель: «также и по объему Трагедия (возросла) из малых сюжетов, и от веселой речи — в связи с тем, что преобразовалась из сатирического (действия) — очистилась поздно»<sup>1</sup>.

Когда и где возникла трагедия? Со всей определенностью на этот вопрос ответить нельзя. Предполагается, что это произошло на грани VII—VI вв. до н. э. и скорее всего в Аттике, чем и объясняется, что этот род поэзии стал по преимуществу аттическим<sup>2</sup>. Но это не исключает, конечно, того, что зародышевые формы трагедии существовали и в других местах.

Введение состязаний поэтов, выступающих с трагедиями, связывается с именем афинского тирана Писистрата и относится приблизительно к середине VI в. до н. э. Оно имело общественное значение — тираны, выступая против родовой аристократии, выступали и против родовых культов, поддерживая новый, крестьянский по характеру, культ Диониса. По преданию, первое состязание трагических поэтов произошло в 64 олимпиаду (536—532 г. до н. э.). Первым греческим трагиком был Ф е с п и д, уроженец аттического дема (деревни) Икарія, с именем которого связывается важнейшее нововведение — а к т е р. Последний беседовал с корифеем хора, отвечал ему, откуда и происходит соответствующее греческое слово, которым называли актеров — в переводе оно означает «ответчик». Введение актера означало появление д и а л о г а, важнейшего элемента драмы: этот диалог велся в наиболее близком к обыденной речи ритме, а именно в я м б е. Как рассказывает Аристотель, вначале актерами были сами поэты.

По сообщению римского поэта Горация, Феспид ставил свои трагедии, развозя свой «театр» на телеге. Члены хора у него мазали свое лицо дрожжами (пережиток карнавального «ряжения»).

В V в. до н. э. требовались большие суммы, чтобы поставить трагедию: хор надо было содержать, обучать, наряжать в роскошные костюмы. Все эти издержки афинское государство переложило на богатых людей: специальную повинность составляла так называемая х о р е г и я. В драматическом состязании награды получали лица, содержавшие хор («хореги»), авторы и исполнявшие

<sup>1</sup> Пратин из Флиунта перенес в конце VI в. до н. э. сатирическую драму, там существовавшую, в Афины. Ее-то Аристотель и считает источником трагедии.

<sup>2</sup> П л а т о н. Минос 319 В: «Трагедия здесь издревле, и начиналась не только, как думают, от Феспиды, но, если хочешь узнать, найдешь, что она древнейшее изобретение этого города».

первую роль актеры. Всего наград было 3, третья награда была равносильна поражению.

Форма трагедии была динамичной, и эволюцию ее мы можем ясно проследить на сохранившихся произведениях Эсхила, Софокла и Еврипида.

Древнейшая трагедия начиналась пародом — вступлением хора под звуки маршевой песни на оркестру. Дальнейшие песни хор исполнял, находясь на оркестре, поэтому они назывались с т а с и м а м и («стоячими»). Они чередуются с диалогическими частями, носящими название э п и с о д и е в («вхождений» — каждый из них обозначал новое появление актера). Трагедия заканчивалась э к с о д о м, уходом хора со сцены, сопровождавшимся хоровой песнью.

Уже у Эсхила эта архаическая структура подверглась изменению — трагедия стала начинаться с п р о л о г а (монолога одного из действующих лиц или целой сцены), точно так же мы находим у него в конце трагедии и диалогическую сцену и т. д.

### § Устройство греческого театра

Установление периодических состязаний драматургов, представлявших на суд публики свои трагедии, потребовало специального места для их проведения (до этого представления могли даваться где попало — на городской площади, рынке, за деревней). Это постоянное место стало называться по-гречески т е а т р (от глагола «теаомай» — «смотрю»). Древнейший театр состоял из круглой утоптанной площадки с алтарем бога Диониса посередине, вокруг которого танцевал и пел свои хоровые партии хор. Она называлась о р х е с т р а (от глагола «орхеомай» — «танцую», откуда и русское слово «оркестр»). Кругом оркестры шли подмости для зрителей. Вначале они были деревянные, затем, в монументальных сооружениях IV и последующих веков, они были заменены а м ф и т е а т р о м, рядами каменных (чаще мраморных) скамей, подымавшихся один над другим концентрическими полукружиями. Строить такой амфитеатр на ровном месте грекам в те времена было трудно, и они предпочитали высекать такой амфитеатр в склоне горы или естественном углублении местности. Устроенный таким образом театр несколько напоминал современный стадион, но с круглой площадкой, расщепленной притом пополам.

В задней части оркестры находилась с к е н а («палатка»), где актер переодевался, менял маску, куда уходил и откуда приходил во время действия. Вначале сцена была действительно палаткой, но потом ее заменило каменное монументальное сооружение, представлявшее чаще всего фасад дворца (это сооружение могло закрываться другими, временными декорациями). За этим

фасадом находились театральные машины, производящие шумовые и световые эффекты, спускавшие актера сверху на оркестру (если он изображал бога). Особого внимания заслуживает э к к и к л е м а — передвижная платформа на колесах, которая выдвигалась вперед из-за сцены, когда нужно было показать внутренность «дворца».

Все сооружения театра находились под открытым воздухом.

Кроме основных сооружений, в театре находились статуи, посвящения и другие украшения и предметы.

Во второй половине XIX в. усилиями археологов был открыт афинский театр Диониса, состоявший из следующих 3-х частей:

1) Оркестры в виде полукружия, предназначенной для выступления хора. В римское время ее частично вымостили плитами красного, белого и черного мрамора, образующими фигуру ромба. На ней сохранился след от алтаря Диониса.

2) Сцены («сцены»), расположенной позади оркестры.

3) Амфитеатра, расположенного впереди оркестры и отделенного от нее баллюстрадой. Он был высечен в склоне Акрополя, и на его скамьях могло поместиться около 20 000 человек. Передний ряд состоит из почетных кресел (числом 67), сделанных из пентеликонского мрамора. Красивее всего украшено кресло жреца Диониса (на нем внизу сделана надпись: «Жреца Диониса Елевтерского»).

Места для зрителей делились на 2 яруса широким коридором, обтекающим полукругом амфитеатр; лестницы, идущие по радиусу от оркестры, делили эти ярусы на 13 клиньев.

Афинский театр послужил образцом для других подобного типа сооружений.

Местом игры для актеров было пространство перед сценой; там же, на оркестре, находился и хор, выступавший в непосредственной близости от переднего ряда амфитеатра. Он проходил на оркестру через одну открытую часть баллюстрады и уходил через другую. Позже к сцене было пристроено возвышение для актеров, которое уже соответствует нынешней сцене.

Существенной частью драматического коллектива был хор; он состоял вначале из двенадцати, в классическую же эпоху из 15 человек и набирался из граждан, долгое время готовившихся к выступлению, разучивавших хоровые партии и танцы. В первое время обучал хор сам поэт, затем специалисты, избравшие себе это занятие в качестве профессии. Роль хора в самых древних трагедиях была очень велика: песни хора несли на себе всю тяжесть идейного богатства драмы доэсхиловского и раннесхиловского периода. Он высказывал свое отношение к происходящему, повествовал о том, что совершилось или совершается «за сценой», радовался, печалился, следя за происходящими событиями. Постепенно, однако, с развитием драматического элемента, роль его уменьшилась. В трагедии хор изображал большую группу действующих

щих лиц (старцев, дев Океанид, дев Евменид и т. д.), одевая соответствующие костюмы. Как уже говорилось, хор пел и танцевал под аккомпанемент музыкальных инструментов, обменивался репликами с актером, образуя единое действующее лицо пьесы (он даже говорил о себе в таком случае в единственном числе).

Танцы хора были торжественными и размеренными, часто напоминая марш (особенно при входе и при уходе с орхестры). Обычной песней хора был плач, исполнявшийся не всем хором, но частями его, чаще половинами, т. е. дуэтом.

Актеры (число их было доведено до 3-х) выступали в масках и разукрашенных костюмах. Маски устранили такой важный элемент игры современного актера, как мимика, но были совершенно необходимы для того, чтобы донести до многотысячной массы зрителей целостный образ, характер (на большом расстоянии зритель выражения лица все равно бы не различил)<sup>1</sup>. Созданию героического образа способствовал тяжеловесный костюм актера: роскошная, пурпурного цвета, украшенная золотом одежда, высокий головной убор, обувь на высоких подошвах (котурны), поднимавших актера над обычными людьми. Маски были различного рода: если актер по ходу действия должен был страдать, маска была растянута страдальческой гримасой; если он выступал в роли мстителя — маска была устрашающего вида и т. п. Древние авторы насчитывали 28 видов театральных масок. Меняя маску, актер мог исполнять несколько ролей. Актер воздействовал на зрителя главным образом своим искусством *д е к л а м а ц и и*. Зрители афинского театра живо чувствовали недостатки ее, отмечая неточность даже в характере ударений (подобный случай сохранен нам в одной комедии Аристофана), следя иногда за действием пьесы с рукописью ее в руках. Поэты даже сочиняли соответствующие роли для крупных актеров, когда роль их в драме возросла<sup>2</sup>. Особое положение занимали актеры, исполнявшие 1-ю (*п р о т а г о н и с т*) и 2-ю (*д е в т е р а г о н и с т*) роль. Они обычно были близки с автором драмы и глубоко входили в мир его творческих интересов. Естественно, что эта близость способствовала более глубокой интерпретации образа актером и тем самым успеху трагедии на сцене. История сохранила ряд имен актеров, связанных с крупными драматургами.

Представление трагедии сопровождалось музыкальным аккомпанементом, которым ведал находившийся при корифее хора *а в л е т* («флейтист»); он задавал тон, отбивал такт и т. д.

---

<sup>1</sup> Античные театры были намного вместительнее современных: театр древнегреческого города Эфес, например, вмещал до 60 000 зрителей; превосходная акустика позволяла, однако, слышать все, что происходило на сцене.

<sup>2</sup> Аристотель упоминает в «Риторике», что в его время успех пьесы больше зависел от актера, чем от поэта.

Античная трагедия воздействовала на зрителя красотой и мощью поэтического вымысла, игрой актеров, песнями и танцами трагического хора, живописью декораций, театральными эффектами, архитектурной отделкой сооружений театра, изяществом статуй, украшавших его, и многим другим — все это вместе превращало трагедию в источник высокого художественного наслаждения, захватывающего публику<sup>1</sup>. Трагедия была поистине народным искусством и пользовалась настолько большой популярностью среди народа, что аристократические круги Афин относились к трагическому театру с известной долей презрения, предпочитая ему эпос (Аристотель, Поэтика, XXVI).

## Глава VIII

### ДРАМАТУРГИЯ ЭСХИЛА

Первые шаги греческой трагедии остаются для нас скрытыми — редкие упоминания источников дают лишь простор для гипотез и предположений. От первых трагиков дошли только их имена, в лучшем случае названия произведений. Отсюда не следует, конечно, что их деятельность была незначительной. Им принадлежит инициатива введения актера, соединения первоначальной хоровой песни с эпопеей, введение диалога — главного отличия этого нового рода поэзии; наконец, первым трагикам следует поставить в заслугу то, что своими произведениями они привлекли внимание общества к трагедии, придав ей неотразимую привлекательность<sup>2</sup>. Фундамент трагедии был уже заложен, когда выступил поэт, которому суждено было построить на нем великое здание.

Первым греческим трагиком, о котором мы можем высказать вполне определенное суждение, исходя непосредственно из самого материала его пьес, является Эсхил — истинный отец трагедии. Для современников он был первым трагиком по значению, учителем и воспитателем народа, проповедником патриотизма, мужества, высоких гражданских качеств.

Эсхил родился в 525 г. до н. э. в небольшом аттическом поселении Элевсине, расположенном неподалеку от Афин. Род его был аристократическим (античная биография говорит, что он происходил от «евпатридов», т. е. аристократов) и, вероятно, причаст-

<sup>1</sup> В новое время попытка возродить к жизни античную трагедию со свойственным ей единством драматического, музыкального и танцевального элементов дала жизнь опере, впервые появившейся в Италии на рубеже XVI и XVII вв. Либретто первых опер, как правило, сочинялись на мифологические темы.

<sup>2</sup> «Из всех видов поэзии драма более всего доставляет наслаждения народу и увлекает души (зрителей)», — говорит Сократ у Платона («Минос»).

ным к культуре богини Деметры, центром которого был Элевсин. Зрелым мужчиной он принимал участие в трех крупнейших сражениях Греко-персидских войн в качестве тяжелеесоруженного воина, гоплита. С трагедиями Эсхил стал выступать, вероятно, еще не достигнув тридцатилетнего возраста. Первую псбеду на состязании трагических поэтов он одержал в 485 г. до н. э.

Эсхил многое знал и многое видел в своей жизни. Неоднократно он был в Сицилии, был близок с тамошними властителями — тираном Гиероном, которого прославляли в своих одах Пиндар и Вакхилид. Когда Гиерон основал новый город — Этну, Эсхил сочинил по этому поводу пьесу «Этнеянки», предрекая счастливую жизнь новым переселенцам.

В драматическом состязании 468 г. ему пришлось встретить серьезного соперника в лице молодого и блестяще одаренного поэта Софокла; Эсхил был побежден в этом состязании. Как сообщают античные источники (неизвестно, относится ли это к данному случаю), Эсхил, будучи однажды побежден, сказал, что вполне доверяет времени — оно принесет его трагедиям заслуженную славу. Аристотель рассказывает также, что уже на склоне лет Эсхил подвергся преследованию за разглашение тайн религиозных обрядов и спасся от наказания только благодаря своим военным заслугам. Незадолго до последней поездки в Сицилию Эсхил одержал внушительную победу своей знаменитой трилогией «Орестея», которая сохранилась до нашего времени.

Умер Эсхил в 456 г. до н. э. в сицилийском городе Геле. На его могиле была высечена следующая надпись:<sup>1</sup>

«Памятник сей покрывает Эсхила Афинского тело;  
Гела его приняла, дочь плодоносной земли.  
Помнит отвагу его марафонская роща и племя  
Длинноволосых мидян, в битве узнавших ее».

Всего Эсхил написал около 70 пьес, из которых сохранилось только 7: «Персы», «Семеро против Фив», «Молящие», «Прометей» и трилогия «Орестея» (состоящая из следующих пьес: «Агамемнон», «Хозфоры» и «Евмениды»). О своем творчестве он как-то заметил, что оно представляет собой «крохи с роскошного пиршественного стола Гомера». Это не следует понимать в буквальном смысле (т. е. что он пользовался сюжетами, почерпнутыми из «Илиады» и «Одиссеи»). Греки приписывали Гомеру множество произведений. Все же можно отметить, что несохранившаяся пьеса Эсхила «Выкуп Гектора» была написана на сюжет XXIV песни «Илиады» (содержащей эпизод о прибытии старца Приама к Ахиллесу для выкупа

<sup>1</sup> Из этой эпитафии видно, что Эсхил, сам сочинивший себе эту надпись, считал свою деятельность как воина, настолько важнее поэтической, что о последней он даже не упоминал.



тела убитого сына). Сильный драматический эффект этой пьесы был достигнут особым, свойственным Эсхилу, приемом — Ахиллес, закутавшись в плащ, долгое время хранит трагическое молчание.

Большинство своих сюжетов Эсхил черпал из Троянского и Фиванского цикла мифов. Могучие страсти, ужасные преступления, гибель громадных полчищ, столкновения титанических сил — таковы темы, волновавшие великий и мятежный дух поэта. Две пьесы старшего современника Эсхила Фриниха («Взятие Милета» и поставленные в 476 г. до н. э. «Финикиянки», прославлявшие морскую победу греков у Саламина), говорят о том, что авторы трагедийного жанра в это время еще колебались в выборе сюжета, стоя перед альтернативой «мифология или действительность». Дань этой неуверенности отдал и Эсхил своей пьесой «Персы» (472 г. до н. э.), но в дальнейшем мы не встречаем ни одной греческой трагедии, написанной на исторический сюжет (если судить по известным названиям трагедии, так как о содержании некоторых из них — например, «Цветка» Агафона — мы можем только догадываться).

Мифы, откуда черпал материал Эсхил, были общеизвестны. Но это ни в малейшей мере не снижало интереса к его произведениям. Важна была интерпретация мифа, и эту особенность подчеркнул Гёте<sup>1</sup>. В качестве примера Гёте приводит миф о Филоктете, хромом лучнике, без лука и стрел которого нельзя было взять Трои; но греки не могли оставить Филоктета в своем стане из-за отвратительной раны, разъедавшей его ногу, и высадили его на острове Лемнос. «В данном сюжете задача чрезвычайно проста: Филоктета вместе с его луком надо увезти с острова Лемнос, но вопрос о том, каким образом это сделать, и является как раз задачей для поэта. Именно в этом проявилась сила воображения каждого и превосходство одного над другим. Увезти его должен Одиссей, но должен ли Филоктет его узнать или нет? И каким образом ему стать неузнаваемым? Должен ли Одиссей отправляться один или с провожатым? И кто должен его сопровождать? ... Далее, в каком состоянии надо застать Филоктета: был ли остров обитаем или нет? И если он был населен, нашлась ли там сердобольная душа, которая приняла бы в нем участие или нет? Имеются еще сотни вещей, которые все зависят от воли поэта, и в выборе или невыборе того или другого варианта каждый поэт стремится проявить более высокую мудрость, чем его соперник. В этом все дело». На это же указывает Лессинг в «Гамбургской драматургии», говоря о Еврипиде, что «этот самый трагический из всех трагических поэтов» (по Аристотелю) рассчитывал в своих трагедиях на эффект не того, что будет происходить на сцене, а того, как это будет происходить.

---

<sup>1</sup> Э к к е р м а н. Разговоры с Гёте. Academia, 1934, стр. 349—350.

Старинные сказания и мифы, уходящие своими корнями вглубь веков и тысячелетий, пронизанные веяниями различных эпох, государств и народов, вдруг оказались необычайно благодарным материалом для художественного отражения животрепещущих проблем современности; они зажили новой и неповторимой жизнью в искусстве Эсхила.

Трагедии Эсхила можно расположить по степени возрастания в них драматического элемента, диалога: одни из них носят почти исключительно повествовательный характер, другие включают в себя и драматический элемент, в третьих этот драматический элемент преобладает.

Представителем первого рода пьес являются «Персы», поставленные на сцене в 472 г. и получившие первую награду. Трагедия прославляет блестящую победу общегреческого флота в Саламинском сражении, в значительной мере предопределившую исход Греко-персидских войн. В этой пьесе главное место еще отведено партиям хора. «Персы» открываются выходом хора, одетого в костюмы персидских старейшин. Торжественным маршем проходят они с развевающимися одеждами на оркестру, возвещая зрителям в звучных анапестах (маршевом ритме), кто они и зачем сюда пришли. Им на попечение оставил страну царь Ксеркс, но их беспокоит отсутствие известий о нем и его войске, отправившемся «на Элладу набросить неволи ярмо». Войско это описывается; называются имена его вождей. Они звучат причудливо и странно для греческого уха: знаменитый наездник Артембар, славный стрелок Имей, отважный всадник Сосфан, неутомимые копейщики Ариомард, Митрогад, Фарибид, Мардон, — вот кто командует несметными полчищами, ринувшимися из древней Азии на крохотную Элладу. Образ этих чудовищных полчищ должен был заставить зрителя вновь пережить ощущение грозной опасности, нависшей над ними в недавнем прошлом (но тем величественнее и славнее должна была казаться победа!). Хор вступает на оркестру и обобщивается к зрителям; ритм песни и танца меняется. Он становится все более и более напряженным и грозным, в амфитеатр летят грохочущие, чеканные, подчеркнутые дружными ударами ног танцующих слова; в мощных образах повествуется о начале похода. Трагический оттенок придается описываемым событиям с самого начала:

«Царь Азийский городов ста и племен ста коногон Ксеркс,  
Ты людских стад над землей смерч опрокинул,  
По морям шлют, по мостам шлют  
За полком полк главари войск,  
И царей царь с ними ты, Ксеркс,  
В чьей крови жив золотой дождь, человек-бог».

Возвеличение царя персов только оттенит глубину его падения: образ «нерушимого», «несразимого», «всепобедного» войска Ксеркса

только усилит горечь и позор поражения. Тут в хоровую песню вплетается новый мотив, начинающий звучать все с большей силой,— это мотив страха, ужаса перед неотвратимой катастрофой:

«В сердце входит черный страх.  
Сердцем водит злая ночь.  
Оа! Персов гордые войска!  
Будут слезы, будет стон,  
Будет плач  
В стенах опустелых Суз».

В этих строфах звучит вырывающийся из глубины души стон ужаса, переполняющего ее... Обычно сдержанных в проявлении чувств греков это должно было особенно поразить — Восток, казалась, открывался перед ними, со всеми его странными обычаями, бытом, условностями. Услышав песнь хора, из дворца персидского царя выходит царица Атосса, мать Ксеркса. Из ее слов мы узнаем, что у нее тоже тревожно на душе; к тому же ей приснился сон: Две женщины, одетые одна в персидское платье, другая — в греческое (дорическое), предстали перед ней. Сын ее, Ксеркс, пытался запрячь обеих в свою колесницу. Но попытка окончилась неудачей: хотя первая и покорила, вторая порвала упряжь и опрокинула колесницу вместе с седоком. Царица решила принести умиловительную жертву, но над алтарем разыгрался бой вещей птиц: крик убил орла.

Смысл сна и знамения вполне ясен; но хор не смеет дать им прямое толкование и только просит царицу, чтобы она молилась богам о милости. Между царицей и хором завязывается диалог. Предметом его является Эллада, в частности Афины. На вопрос, кто там управляет войском, хор отвечает:

«Никому они не служат и ничьи они рабы».

Появляется вестник. Кратко и в сильных выражениях передает он ужасное известие о гибели всего войска. Хор раздражается скорбными восклицаниями, оплакивая погибших бойцов. На вопрос Атоссы, сколь велик был флот эллинов, вестник отвечает, что у Ксеркса было более тысячи судов, а у эллинов же их было всего триста. Сами боги охраняют город Афины, а воины Афин доблестно защищают Родину. Описывая сражение, вестник перечисляет те же экзотические имена: теперь это — гряда трупов, которые на каменном мысе «истлевают в прах». От величия к гибели привел их поход. Мы видим здесь в зародыше перипетию, тот поворот «от счастья к несчастью», который Аристотель считал одним из отличительных признаков трагедии.

Рассказ вестника о Саламинском сражении обладает документальной точностью, и различия с тем, что рассказывает Геродот, невелики. Реалистические детали мирной подготовки к бою:

«Сварили ужин. Каждый мореход весло  
Ремнями туго подтянул к уключинам»

только подчеркивают, насколько ужасной и неожиданной была катастрофа.

«Так царь, высокомерный чересчур, велел;  
Не знал, что божествами предумышлено».

Перед зрителем воочию разворачивается картина Саламинского боя, заставляя его вновь пережить трепетное волнение, упоение грандиозной победой; ведь многие, сидящие на скамьях, были его очевидцами и участниками:

«Когда ж промчался в небе белоконный день  
И даль зажег сияньем ослепительным,  
Над морем загремела песня эллинов,  
Запев отважный, и стократным отгулом  
Отозвались уступы бережных скал.  
Тревога заронила в сердце варваров;  
Надежда сгасла. Не к побегу песнь звала,  
Торжественное величанье эллинов,  
А к мужеству, к отпору, к непреклонности.  
Пронзительные трубы звоном вспыхнули,  
По мановенью кормчих весла врезались  
В простор соленый; вспенившись, вскипела хлябь,  
И ясно видим, вмиг пред нами флот предстал.  
Шло головным крыло в походе правое  
В сплоченнн стройном. Поезд кораблей за ним  
Поплыл, и слышны были крики звонкие:  
«Вперед, сыны Эллады, устремитесь в бой!  
Освободите алтари родных богов  
И прадедов могилы! Бой теперь за все!»

Рисуя мощный патриотический порыв греков, Эсхил обо многом умалчивает (о борьбе мнений в греческом лагере, о противоречиях между вождями эллинов и пр.) — все это несущественно для правдивой в целом, достигшей высот художественного обобщения картины <sup>1</sup>.

Диалог заключается новой песней хора. Вновь оплакивает он судьбу вдов Персии и горько сокрушается о погибших.

Атосса решается принести жертву на могиле покойного супруга, царя Дария, чтобы склонить его к милости. Хор, помогая ей, вызывает тень царя Дария. Она появляется: кратко отвечая на его вопросы, Атосса рассказывает о случившемся. Дарий во всем обвиняет Ксеркса, забывшего о его заветах: эллинов завоевать нельзя, ибо «сама земля всегда в союзе с ними».

В конце диалога Дарий советует Атоссе встретить и утешить в беде побежденного сына. Хор вновь выступает, славя прошлые

<sup>1</sup> См. Н. Ф. Дергачи. Эсхил и Греко-персидская война. (Вестник древней истории, № 1, 1946, стр. 18).

времена, когда Персия владела множеством островов и стран. Появляется новый персонаж — сам Ксеркс. После его краткого вопля — он сожалеет о том, что остался в живых — хор начинает плач. Хору вторит в плаче сам Ксеркс, и этим заканчивается пьеса.

В этой пьесе очень мало действия. Атосса, Ксеркс, тень Дария, выступающие в качестве действующих лиц, скорее могут быть названы р а с с к а з ы в а ю щ и м и л и ц а м и — они еще не являются характерами и только иллюстрируют и дополняют то, о чем рассказывает хор и вестник. Драма «Персы» скорее является родом кантаты, в которой последовательное введение разных персонажей усиливает уже раз намеченную тему. Всю пьесу можно определить как плач персидских старейшин по своему войску. Замечательно отсутствие всякой тенденциозности в обрисовке образов: и Атосса, и Дарий не наделены какими-либо отрицательными чертами, гибель персидского войска оказывается предопределенной волей богов. Порицается только «дерзость» Ксеркса.

Трагедия глубоко патриотична: поэтический голос Эсхила наполнен гордостью за свою Родину, за то, что граждане ее свободны и мужественны. Афины находятся под охраной богов. Все эти оценки в устах персидских старцев звучат особенно убедительно и объективно.

Поэт нашел удачный драматический прием, который делает целостным действие всей пьесы — это мотив тревоги. Она зарождается у хора, ее высказывает Атосса, и она все более нарастает пока не появляется вестник. Дурное предчувствие оправдалось, тревога сменяется трауром и скорбью. Оба драматических эффекта, по определению Аристотеля составляющих отличие трагедии, — ужас и жалость, — нашли свое отражение в «Персах».

Так как Афины и вся Греция вели справедливую, освободительную войну, зрители пьесы должны были испытывать законную гордость своей победой. Это была победа н а р о д а — может быть, поэтому не упомянуты имена вождей, руководивших греческим войском (хотя перечисление имен персидских полководцев занимает большое место в трагедии).

Характерно, что когда царь Павсаний, командовавший объединенными греческими силами, велел написать на посвященном в Дельфы треножнике гордую надпись:

«Эллинов вождь и начальник Павсаний в честь Феба владыки,  
Памятник этот воздвиг, полчища мидян слсмив»,

спартанцы немедленно соскоблили эту надпись (Фукидид, I, 132).

Эсхил сумел также придать этой пьесе экзотический, восточный колорит — он чувствуетея и в странно звучащих для греческого уха именах, и в том, что сановники царя называются «царевым оком», и в преувеличенных выражениях скорби, которые были обычными для Востока, но для греков представляли собой что-то

чуждое. Даже имя Дария Эсхил дает в его персидском звучании, не эллинизированным<sup>1</sup>. Важно отметить в «Персах» выраженную с большой силой религиозно-нравственную тенденцию, распространенную у греков того времени. Это — принцип, по которому человек не должен слишком возвеличиваться, чтобы не вызвать зависти богов; всякое чрезмерное счастье опасно и может повлечь за собой столь же сильное несчастье. Эсхил доказывает это на примере царя Ксеркса, наказанного за свою гордость.

Трагедия «Персы» была частью трилогии, но об остальных двух пьесах мы почти ничего не знаем. Так же обстоит с трагедией «Прикованный Прометей». Вопрос о содержании не сохранившихся двух пьес — «Прометей огненосец» и «Освобожденный Прометей» — является одним из наиболее спорных в науке<sup>2</sup>.

Трагедия «Прикованный Прометей» относится к позднему периоду творчества Эсхила, и в ней уже главное место отведено диалогу, действию (из 1100 стихов трагедии только 150 стихов падают на хоровые партии). В отличие от «Персов», эта трагедия написана на мифологический сюжет (как, впрочем, и все остальные нам известные трагедии).

Миф о борьбе богов с титанами отразил победу олимпийских богов над старинными богами раннеродового общества, олицетворявшими слепые силы природы. Она далась не сразу — миф сохранил тревожные воспоминания о титанической в полном смысле слова борьбе; эта битва богов, раны от которой еще не вполне зажили у ее героев, навеяла Эсхилу мотивы его тираноборческой «Прометеевской» трилогии.

Миф о Прометее очень древний, он повествует об одном из низших богов, титане Прометее, оказывавшем людям покровительство. Обманутый Прометеем Зевс лишил людей огня. Но титан похитил огонь у Гефеста из его кузницы и принес его людям. За это Прометей был жестоко наказан Зевсом: его приковали к скале в горах Кавказа, куда ежедневно прилетал орел клевать ему печень.

Как образ греческой мифологии Прометей олицетворял творческие способности человека в его борьбе с природой. В Афинах он был объектом культа вместе с Афиной и Гефестом в роще Академии, где находился общий для всех трех жертвенник.

Написанная Эсхилом на этот сюжет трагедия «Прикованный Прометей» полна высокого пафоса борьбы. Открывающий ее диалог краток, реплики действующих лиц предельно выразительны: грубо звучат окрики жестоких слугителей Зевса — Власти и Силы, ведущих Прометея; явная симпатия к титану и тайное негодование

<sup>1</sup> См. нашу заметку «К тексту «Персов» Эсхила». Доклады и сообщения филологического института ЛГУ, № 3, 1951, стр. 189.

<sup>2</sup> Нет единства мнений даже о порядке частей трилогии (хотя ясно, что «Освобожденный Прометей» следовал за «Прикованным»).

в адрес Зевса слышатся в ответах Гефеста, который должен приковать Прометея к утесу. Скованный герой хранит трагическое молчание в то время, как ему пробивают грудь клином. Оно свидетельствует о его презрении к смерти и привлекает к герою симпатии зрителя. Только оставшись один, он изливает свои чувства в полных горечи, но в то же время горделивых и мужественных словах.

В диалоге с сочувствующими ему нимфами Океанидами несгибаемая воля Прометея, его решимость претерпеть все муки, на которые обрек его Зевс, гневное обвинение в неблагодарности, которое он бросает последнему (некогда он помог Зевсу в борьбе против Кроноса и титанов), хорошо оттенены репликами юных и слабых дев, нимф Океанид.

Ничто не в силах поколебать героя, ничем не хочет он поступиться: в попытке Океана, отца Океанид, примирить его с Зевсом он видит «напрасный труд и добрую наивность».

В монологе, которым он отвечает плачущим Океанидам, предстает все величие и благость его даров человечеству. Все изобрел он для людей — науку чисел и грамоту, искусство приручать животных, пользоваться огнем, строить жилища и корабли, дал им творческую память. Только для себя самого не нашел он средства, чтобы избавиться от нестерпимых мучений.

Картина общественного прогресса, перечень великих достижений человеческого ума могли быть навеяны Эсхилу идеями греческой философии, расцветавшей в тогдашних Афинах. Высокой культуре греков противостоял во многом первобытный уклад жизни племен, живших на севере и северо-западе Балканского полуострова: из сравнения легко можно было сделать вывод о том, что прогресс культуры является законом и естественной необходимостью. Гуманистическая направленность трагедии сказывается в этом монологе с огромной силой.

Диалог Прометея и Океанид прерывается выступлением нового действующего лица — это Ио, наяда, в которую Зевс в свое время был влюблен. Ревнивая супруга Зевса, Гера, превратила ее в корову, и в этом образе она скитается по свету, подгоняемая без конца жалищим ее оводом. Безумная речь ее перемежается со стенаниями; она просит у Зевса смерти, лишь бы пришел конец ее мучениям. По просьбе Океанид она рассказывает печальную повесть о том, как ее девичий покой смутили ночные сновидения, как оракул бога Аполлона повелел изгнать ее из родины, как ее поразили гнев бога. Рассказ вызывает страх у робких Океанид, и они оплакивают ее судьбу.

Прометей-ясновидец рассказывает о дальнейшей судьбе Ио, подробно описывая предстоящие ей странствия. При этом он не упускает случая подчеркнуть жестокость Зевса, обрекшего невинную девушку на такие мучения. Ио спрашивает его, будет ли им конец. На это она получает ответ, что один из потомков ее прекра-

тит их. Сознывая, что его описание судьбы Ио слишком подробно, Прометей иронизирует:

«...ведь у меня досуга  
гораздо больше, чем бы я хотел».

В конце его рассказа Ио, охваченная новым приступом безумия, убегает.

Океаниды, трепещущие от страха, вызванного судьбою Ио, умоляют, чтобы она их миновала. На фоне их робких стонов дерзновенно звучат мятежные слова Прометей, предвещающие Зевсу близкую гибель.

Слова его доносятся до Олимпа. Оттуда слетает Гермес, вестник богов; он сообщает Прометею о желании отца (т. е. Зевса) узнать смысл высказанного предсказания, но ему приходится выслушать гордый и полный достоинства ответ:

«Не думаешь ли ты, что трепещу  
Я пред богами новыми? Нимало.  
А ты спешి вернуться тем путем,  
Каким пришел. Ответа не получишь».

На угрозу Гермеса следуют еще более гордые и сильные слова:

«Знай хорошо, что я б не променял  
Своих скорбей на рабское служенье».

Гермес описывает новые предстоящие ему муки: он будет брошен под землю ударом зевсово́й молнии и, когда через много лет он выйдет наружу, «крылатая собака Зевса», Орел, станет рвать и терзать его печень. Но никакие угрозы не могут смутить мятежного духа Прометей: Раздается удар грома. С протестующим возгласом «Я страдаю несправедливо» Прометей проваливается сквозь землю.

В отличие от ранней трагедии «Персы» — трагедии-плача или трагедии-кантаты — «Прикованный Прометей» является уже трагедией действия, драмой в собственном смысле, трагедией характеров. Она свидетельствует о громадном прогрессе, который был сделан Эсхилом в области создания свойственных исключительно драме приемов искусства.

Центральным образом этой трагедии Эсхила, вокруг которого разворачивается все действие, является Прометей. Это — образ борца за Правду и Справедливость, негибачего и не идущего ни на какие компромиссы, готового ради этой правды, ради людей, которых он облагодетельствовал, идти на любые муки и страдания. Сознание правоты своего дела вселяет в него силы, необходимые, чтобы стойко перенести страшную кару Зевса. Мощь его образа подавляет все остальные, и Эсхил проявляет гениальный художественный такт, не выводя на сцену антипода, противника Прометей—



верховного владыки Зевса (для него было бы трудно найти соответствующие краски).

Уже в первой сцене все внимание зрителя приковано к герою, несмотря на его молчание. Сила духа Прометея хорошо оттенена нерешительностью и слабостью сочувствующего ему (но все же выполняющего жестокий приказ) Гефеста (здесь намечен уже метод контрастной характеристики героев, который у Софокла и Еврипида найдет дальнейшее развитие). Лишь когда все уходит, Прометей вслух говорит о своих страданиях. Монолог Прометея написан метрически сложным стихом. Ни муки, ни увещания Океана, ни угрозы Гермеса — ничто не может его поколебать. От первой до последней сцены Прометей остается верен себе, своей идее борьбы за правду.

Можно заметить, как переработан Эсхилом миф о Прометее. Тот вариант, который представлен у Гесиода, рассказывал об уловках и обмане, к которым прибегнул титан, чтобы против воли Зевса облагодетельствовать людей. Но Эсхил ни словом не упоминает об этом, окружив его образ ореолом бесстрашия.

Характерами же являются и остальные образы пьесы — Власть, тип неистового и грубого слуги, находящего удовольствие в выполнении самых отвратительных поручений своего владыки; Гефест, тип человека в душе честного, но мягкого и нерешительного, неспособного на активный протест, покорного силе.

Прекрасно обрисован хор Океанид, юных дев, проявляющих свойственную их возрасту робость, когда они видят последствия гнева Зевса. Они ужасаются при виде Ио и — что необыкновенно правдиво и человечески естественно — боятся такой же судьбы. Но эти робкие Океаниды добры, гуманны и благородны — в ответ на слова Гермеса, советующего им отойти от Прометея (сейчас грянет гром), они высказывают готовность вместе с ним претерпеть гнев олимпийского владыки.

В лице их отца, Океана, дан тип человека, избегающего крутых поворотов жизни, готового пойти на любой компромисс — именно это он советует Прометею.

Все эти образы незначительны, и тем более величественной выглядит на их фоне фигура Прометея, бросившего вызов высшей силе.

Но всем этим образам вместе свойственна одна общая черта — **с т а т и ч н о с т ь**. Мы не видим развития характера, не находим внутренней психологической характеристики. Античная драматургия и после Эсхила не сумела преодолеть полностью эту трудность, хотя намеки на психологический анализ встречаются уже у Эсхила.

Эсхил располагал многочисленными средствами обрисовки характера, но главным из них был показ героя в действии, в диалоге, речевая характеристика. Каждый персонаж проявляет свой харак-

тер в большом и малом, говорит только свойственным ему языком: гордо и мужественно — Прометей, вкрадчиво и мягко — Океан, робко и нежно — Океаниды и т. д. Песни последних обладали еще особым и сложным ритмом — это было могучее художественное средство древней трагедии, которое оценить по достоинству мы уже не в состоянии.

Композиция драмы «Прометей» носит еще архаические черты: отдельные сцены между собой логически не связаны, а пространственный монолог Прометея, где описывается судьба, предстоящая Ио, напоминает о традиционном эпическом приеме повествования через перечисление. Свойственное эпосу широкое отражение действительности проявляется в хоровых партиях — Океаниды с отдаленной вершины земли охватывают взором все стихии, племена земли и т. д. — и все это скорбит о судьбе Прометея.

Кому же сочувствует Эсхил и какова идея этой трагедии? Нет оснований считать, что античный зритель воспринимал ее принципиально иначе, чем мы, чьи симпатии целиком и полностью на стороне мужественного героя. Мы восхищены им, его величием, гуманностью и стойкостью; следовательно, автор пьесы сознательно добивается этого, иначе бы эти симпатии зрителей не возникали.

Выдающийся исследователь античности Ф. Мищенко подчеркивал, что необходимой предпосылкой возникновения нарисованного Эсхилом героического образа было наличие духа гражданской свободы в Афинах и высокое сознание человеческого достоинства. Только при этих условиях на сцене могли быть показаны такие отношения богов, при созерцании которых симпатии зрителя оказывались на стороне героя, восставшего против жестокого и несправедливого тирана. То, что свобода считалась у греков важнейшим условием могущества государства, видно из следующего замечания младшего современника Эсхила, историка Геродота: «Сделавшись свободными, афиняне почувствовали себя равными спартамцам; а пока они были порабощены властью одного лица, они были слабы и готовы к подчинению».

Таковы объективные условия, которые могли оказать влияние на Эсхила, создавшего в Прометее самого привлекательного и «титанического» из всех своих героев. Совершенно иной вопрос, для чего это надо было Эсхилу, какое место идея тиранборства занимала во всей трилогии.

Так как мы не имеем всех частей трилогии, — а значит и окончательного воплощения замысла автора, — судить с полной уверенностью о нем довольно трудно<sup>1</sup>. Но зато мы имеем все основания

---

<sup>1</sup> Сохранились отрывки от «Прометея освобожденного», которые дают известное представление о моральной идее, положенной в основу всего драматургического целого. Бунт Прометея против Зевса заканчивается примирением в высшей правде.

судить об эффекте, который трагедия производила на последующие поколения. Кальдерон и Мильтон, Байрон и Шелли, Гёте и многие другие вдохновлялись этим могучим образом античной литературы.

Маркс называл Прометея самым благородным святым и мучеником в философском календаре. «Признание Прометея: «По правде, всех богов я ненавижу», есть ее (т. е. философии) собственное признание, ее собственное изречение, направленное против всех небесных и земных богов»...<sup>1</sup>

К последним годам жизни Эсхила относится трилогия «Орестея», поставленная, как говорилось выше, в 458 г. до н. э. Это — единственная трилогия вообще, которая в полном виде дошла до нас, что уже само по себе чрезвычайно интересно. Мы можем проследить здесь законченное развитие одной темы и судить с полным основанием о творческом замысле автора. Каждая из входящих в эту трилогию драм составляет неотъемлемую часть общего целого, создающего сильное, монолитное впечатление. Эти драмы называются: «Агамемнон», «Хзофоры», «Евмениды»<sup>2</sup>.

Изложение мифа, положенного в основу трилогии, можно было бы начать с того, как сын Пелопса, царя Аргоса, соблазнил жену своего брата Атрея. Соблазнитель звали Тиест. Атрей, узнав о случившемся, задумал и осуществил страшное мщение. Когда Тиест присутствовал у него на пиру, Атрей убил сыновей, родившихся у его жены от Тиеста, изжарил их тела и угостил ими истинного отца — Тиеста. За это отвратительное преступление род Атрея был осужден и проклят богами. Страдания и беды поражают членов его семьи. Сыновей Атрея, которых звали Агамемнон и Менелай (они известны по троянскому циклу мифов), также преследуют несчастья.

С мифом о трагической судьбе Агамемнона, погибшего от руки любовника своей жены Эгиста, мы встречаемся уже в «Одиссее» Гомера. Но этот миф, лишь упомянутый у Гомера, был по-своему обработан Эсхилом в пьесе «Агамемнон» — первой части трилогии.

Действие ее начинается с событий последнего года войны под Троей. Близится ее конец. В Аргосе, на родине Агамемнона, его ждут с нетерпением. На кровле царского дворца лежит сторож, ждущий сигнального огня, который должен оповестить всех о падении Трои. В его монологе (им начинается пьеса), полном тревоги, звучат неясные намеки на то, что совершилось в царском дворце за время отсутствия царя. При этом он жалуется на свою судьбу — вот уже много лет он, наподобие пса, сторожит этот огонь, ибо так приказала «женщина с мужским умом» (т. е. царица Клитемнестра, жена Агамемнона). Но тут он замечает долгождан-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. I, стр. 12.     ▮

<sup>2</sup> Закрывающая эту трилогию драма сатиров «Протей» не сохранилась.

ный огонь. Радостно приветствуя его, сторож спешит известить царицу.

На оркестру выступает хор аргосских старцев. Они псют о том, что скоро исполнится десять лет с той поры, как тысячекорабельное войско отправилось под Троя. Лейтмотивем песни служит идея божественного возмездия за преступление. Войско Атридов несет воздаяние соблазнителью Парису, которое никто не в силах отворить. Но вот хор замечает Клитемнестру, воздвигающую многочисленные алтари богам и принссящую благодарственные жертвы. Он обращается к ней с вопросом о причине; одновременно старцы молят избавить их от заботы, тревожного беспскойства, терзающего душу, — как много страшных сбсбтий совершилось в доме Атрея, как много зловещих предзнаменований дано богам!

«Пой же плачевную песню, но пусть благо одержит победу», — повторяют они монотонный и жалобный припев. Эти события и предзнаменования перечисляются: жрец Калхант (Калхас) предрекал, что ахейцы одержат победу:

«Только бы божий, черный, нежданный,  
Гнев узды не порвал исполнской...»

Прекрасная юная дочь Агамемнона, Ифигения, была зарезана отцом на алтаре богини охоты Артемиды:

«Мог отец зарезать дочь,  
Чтоб войну за море бросить,  
Ради женщины неверной,  
Чтобы сдвинуть корабли...»

О том же, что было потсм, старцы в страхе умалчивают. Этим заканчивается первая хоровая партия. Между корифеем хора и царицей завязывается диалог, из которого хор узнает о падении Трои. В его благодарственной песне вновь звучит мотив божественного возмездия за преступление.

Прибывает вестник, радуясь возвращению на родину. Он ссбщает о скором прибытии победоносного царя и войска, разрушившего Троя. Но и это не радует хор — в его новой песне звучит все тот же мотив: совершенное нечестивое дело порождает еще большее, рано или поздно, и только в бедных хижинах сияет справедливость, пренебрегающая силой богатства.

Появляется победоносный царь Агамемнон на колеснице, рядом с ним сидит пленница Кассандра, дочь троянского царя. Речь Агамемнона сдержанна и скромна: боги Аргоса дали ему победу, и он просит, чтобы она была прочной.

Его встречает Клитемнестра обильными изъявлениями любви, называя царя стражем дома, спасительным канатом корабля. Перед Агамемноном расстилают пурпурный ковер, но он не решается ступить на него, говоря, что такая честь прилична одним богам.

После краткого спора он, сняв сандалии, идет. Клитемнестра, повторяя слова любви и преданности, заканчивает свою речь скрытой угрозой; она обращается к Зевсу с просьбой дать свершиться ее желаниям. Хор по-прежнему терзается зловещим предчувствием:

«Почему, ой, почему  
Призрак тот чудовищный  
Сердце мучит предвещаньем темным?»

Клитемнестра приглашает во дворец и Кассандру — безумную пророчицу (когда-то в нее был влюблен Аполлон, но она отвергла его домогательства, за что была наказана безумием, вместе с которым получила и дар провидения).

Кассандра, застыв на колеснице и вперив взор в статую Аполлона, не слышит зова. Ей грезятся страшные видения. В бессвязных, но полных ужасного значения словах, она описывает свою предстоящую смерть, пол дворца, обрызганный кровью, плач детей, которых режут для того, чтобы изжарить (намек на миф о Триесте). Хор в испуге. К Кассандре на минуту возвращается рассудок, и она, обращаясь к хору, рассказывает, как она получила дар пророчества.

Наступает новый приступ безумия. Кассандра говорит о трусливом льве, который готовит месть ее властелину, о той, что льстила наподобие собаки, замыслив в душе убийство. Хор не в силах верить. К безумной вновь возвращается рассудок, и она не без иронии говорит, что изъясняется по-эллински. В предчувствии близкой смерти ее охватывает прежний горячечный жар. С воплем призывает она бога Аполлона. Что ей венки и цветы, которыми украшена ее шея? Она рвет их и бросает на землю, чтобы они завяли перед ее смертью.

Готовая к ней, Кассандра направляется ко дворцу, но, остановившись на пороге, предсказывает гибель и убийце. Еще одно колебание; в последний раз она молит, обращаясь к солнечному свету, отомстить за нее. С возгласом «Пусть кончится жизнь!» она вступает во дворец.

Через несколько мгновений оттуда доносятся вопли убиваемого Агамемнона. Хор в ужасе. На пороге появляется торжествующая Клитемнестра, держа в руках окровавленную секиру. С злобной радостью она заявляет хору, что свершила то, что она давно задумала, — она отомстила за дочь, которую Агамемнон принес в жертву, чтобы заклясть фракийские ветры.

Хор отвечает укорами Клитемнестре, оплакивая убитого царя. В заключительной сцене появляется вместе со своими оруженосцами Эгист, любовник Клитемнестры, радующийся тому, что он, наконец, отомстил. Между ним и хором возникает перепалка, но Клитемнестра прекращает готовое начаться кровопролитие и этим заканчивается трагедия.

Вторая часть трилогии носит название «Хорэфоры» — так именовались женщины, совершающие жертвоприношения (возлияния) на могилах близких. Прошло несколько лет после описанных событий. Клитемнестру стала преследовать тень убитого ею мужа, и она решила послать женщин во главе с Электрой (дочерью от Агамемнона), чтобы умиловить его. Жив и сын Агамемнона, Орест, выросший на чужбине; он появляется в прологе пьесы вместе со своим другом Пиладом и молит Зевса помочь ему отомстить за отца. Выступает хор женщин в масках, изображающих исцарапанные в кровь лица. Их жалобная песнь возвещает зрителям, что близится отмщение за кровь того, на чью могилу они несут возлияния. К ним обращается Электра. Она заявляет, что не в силах обратиться к тени своего отца: сказать ли ему, что это дары от милой супруги милому супругу (очевидно, это установленная обрядом формула)? просить ли — как это принято меж людьми — чтобы он отплатил достойно тем, кто эти возлияния посылает?

Хор женщин, ненавидя, как и Электра, убийцу Агамемнона, советует ей молиться о мстителе.

Электра обращается с горячей мольбой к богу Гермесу (это он проводит людей по путям земли) о возвращении Ореста. Но тут она замечает следы жертвоприношения на могиле отца и находит локон чьих-то волос. Она теряется в догадках. Хор высказывает предположение, что это Орест.

Последний появляется. «Ты видишь тех, кого желала видеть», — говорит он сестре. Происходит объяснение. Орест рассказывает признавшей его сестре о повелении Аполлона отомстить за отца. Вместе с ней он оплакивает его и молит помочь им осуществить мщение.

Объяснив хору свой план действий, Орест и Пилад направляются ко дворцу. В одежде странника, не узанный рабами, Орест просит, чтобы его впустили, так как он принес господам важные известия. Навстречу ему выходит Клитемнестра. Орест говорит ей, что сын ее (т. е. он, Орест) погиб вдали от родины. Клитемнестра считает своим долгом пожалеть о гибели сына и приглашает странников во дворец, собираясь известить Эгиста. За ним посылают рабыню, бывшую кормилицу Ореста. Она, сокрушаясь по нем, обращается к хору, и тот советует кормилице позвать Эгиста одного, без оруженосцев. Новая песнь хора призывает счастье на дом Атридов, которое придет через отмщение. Тон ее менее мрачен, чем предыдущие.

На сцене появляется Эгист. До него уже дошла весть (ее, естественно, принесла старая рабыня) о гибели Ореста, которую он называет нерадостной. Сожаления его лицемерны — это видно из того, как он торопится поскорее удостоверить факт, обратившись к хору. Но хор рекомендует ему узнать все от странников. Эгист

входит во дворец. Через несколько мгновений оттуда доносится крик — Эгист пал от меча Ореста.

В испуге из дворца выбегает раб; он направляется к Клитемнестре. Последняя сразу понимает, что произошло, и что ее ожидает. Входит Орест. Клитемнестра умоляющим жестом раскрывает перед ним вскормившую его грудь и прссит о псщаде.

Орест колеблется, но Пилад напоминает ему о данных Аполлону обетах, и мщение совершается <sup>1</sup>.

В песне хора звучит все тот же, но теперь усиливающийся лейтмотив; в нем брезжит свет счастья и благополучия.

Раскрываются двери дворца: на том же месте, где когда-то были убиты Агамемнон и Кассандра, лежат теперь мертвые Эгист и Клитемнестра. Орест призывает Гелиоса, бога солнца, в свидетели того, что был вправе так поступить. Но в речи его нет и тени радости — он жалуется на роковую судьбу своего рода.

Орест переживает страшное и мучительное волнение; подступает безумие. Пока оно еще не наступило (но приближение его чувствуется), Орест вновь подтверждает, что был вправе так поступить, убив мать, запятнанную убийством своего супруга и его отца.

В это время из-под земли поднимаются свирепые богини мщения за пролитую родственную кровь, Эриннии — бледные старухи в черных одеяниях, на головах которых вместо волос вьются клубы змей; из их глаз текут потоки крови. Эринний видит только Орест. Он в ужасе кричит и бежит искать спасения в храм Аполлона — того, кто руководил им в его мщении.

Краткая заключительная песнь хора обращена к богам — пусть они, наконец, прекратят действие силы проклятия.

Третья и последняя часть трилогии, «Евмениды», называется так потому, что в ней выступает хор богинь мщения, Эринний; в конце пьесы, примирившись с фактом, они получают название Евменид — «благих богинь».

Действие пьесы происходит в Дельфах (городе, где находился знаменитый храм Аполлона и где предсказывала будущее жрица Аполлона, называвшаяся Пифией), и в Афинах. Сцена представляла фасад этого храма.

В прологе выступает Пифия, прославляя свой край, благословенный богами. Она собирается пророчествовать и входит в храм, но сразу же выбегает оттуда в сильнейшем потрясении:

«Вошла я в храм, повязками украшенный,  
И вижу там, где пуп земли, сидит злодей,  
Как бы прося о помощи. Струится кровь  
С его руки...»

---

<sup>1</sup> Для этой сцены необходимы 3 актера: мы ясно видим, что Эсхил не переставал совершенствовать драматургическую технику до последних дней.

Неподалеку спят отвратительного вида женщины, похожие на Горгон или Гарпий. Жрица уходит, высказав надежду, что хозяин этих мест, бог Аполлон, проявит заботу о своем храме.

Входит Аполлон. Он обещает Оресту, что не предаст его — не без его ведома усыплены «мерзкие твари», Эриннии. Но надо бежать в Афины.

«Там судей встретим. Там слова целебные  
Услышим. Там тропу найдем спасенья...»

Гермес уводит Ореста. Является тень убитой Клитемнестры и будит Эринний:

«Вскочи! Гони! Слюной сожги отравленной!  
Дыханьем черным иссуши! Нутро спали!  
Беги по следу! Задави облавою!»

Эринний гонит прочь Аполлон, ибо они оскверняют своим присутствием храм. Те устремляются вслед за Орестом.

Действие пьесы переносится в Афины. Перед храмом Афины-девы сидит Орест, охватив подножие ее статуи. В своей речи он обращается к богине, прося ее прийти на помощь:

«...без оружия  
В союзники себе добудем вечные  
Меня и город и народ Аргосский весь».

Хоровод Эринний пляшет, дико завывая, вокруг него и поет жуткий, леденящий душу и мозг «вяжущий гимн»:

«Песнь мы поем: ты обречен!  
Мысли затмит, сердце смутит,  
Мозг сокрушит в тебе гимн наш.  
Гимн Эринний, страшный гимн;  
Песней скован, иссушен,  
Кто безлирный слышал гимн».

Но вот появляется Афина. Эриннии обвиняют Ореста, но Афина хочет выслушать и обвиняемого. Орест рассказывает все. «Суд труден», — заключает Афина и учреждает специальный суд из знатнейших граждан (в исторических Афинах он существовал и назывался судом Ареопага).

Свидетелем на суде выступает Аполлон, к которому апеллирует Орест, ссылаясь на его повеление. Аполлон защищает Ореста и доказывает величие роли отца:

«Та, что зовется матерью, не создает  
Дитя, лишь плод она растит посеянный.  
Творит зачинщик».



Афина призывает судей подать голоса; одновременно она прославляет авторитет Ареопага — стража законности и спасителя государства.

Голоса судей разделяются поровну: Афина отдает свой голос Оресту, и он оправдан. За его благодарственной молитвой следует хватающая за душу песнь Эриний, оплакивающих свое поражение; но Афина выступает в роли примиряющей силы. Она просит их изменить свой нрав — воздержаться от проявлений злобы, не уничтожать посевов и всходов, стать добрыми и благими, не распалять граждан на братоубийственную борьбу. За это она отведет им храмы и алтари в своей стране (т. е. в Афинах, Аттике), где их будет чтить народ. Они смогут жить в почете, творя добро, в боголюбивейшей стране.

Увещания Афины все время прерываются горестными воплями Эриний; но, наконец, они смиряются. Пьеса оканчивается хорошей песней Эриний, заклинающих беды и смерть (дабы они не обрушивались на людей), призывающих благословение на всю страну. С возгласами:

«Радуйтесь, радуйтесь!..  
Веселитесь все в стране,  
Боги все и люди все...»

хор покидает сцену. Провожаящие его обвящают новый союз и нарекают Эриний Евменидами — «благими богинями»<sup>1</sup>.

В истории мировой драматургии есть ряд произведений, к истолкованию которых все вновь и вновь возвращается человечество. Каждая историческая эпоха вносит что-то свое. К числу таких произведений, в одном ряду с «Гамлетом» Шекспира и «Фаустом» Гёте, принадлежит и «Орестея» Эсхила.

Выше говорилось о цельном монолитном впечатлении от «Орестей». Эта цельность обусловлена идейным единством. Но каким? Важно учесть, что гениальные художники никогда не создавали произведений с такой идеей, которая была бы совершенно прозрачной и бросалась в глаза. Идеи таких произведений не только многосторонни, многообразны, но и до известной степени противоречивы, как сама жизнь. Поэтому мы здесь будем говорить о различных сторонах идейного богатства Орестей; одну из них, пожалуй, самую важную, вскрыл немецкий ученый Бахофен в книге «Материнское право», вышедшей в 1861 г. «...Бахофен толкует «Орестею» Эсхила как драматическое изображение борьбы между гибнущим материнским правом и возникающим в героическую эпоху и одерживающим победу отцовским правом»<sup>2</sup>. Поддерживая Бахофена в истолковании этой стороны идейного бо-

<sup>1</sup> В действительности второе название было эвфемизмом.

<sup>2</sup> Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. II, 1955 стр. 164.

гатства «Орестей», Энгельс отметил в то же время то, что Бахофен не вскрывает существа категорий матриархата и патриархата, как категорий социальных; эту задачу выполнил Энгельс в своей книге.

Действительно, толкования Бахофена логичны и просты. Эриннии преследуют Ореста, пролившего родственную кровь, но не преследуют Клитемнестру, убившую своего супруга:

«Она убила мужа. Не родная кровь», — говорят они. Воплощением отцовского начала выступает Аполлон, стремящийся умягчить роль матери в рождении детей. К нему присоединяется Афина. Это спор между богами старыми, времени господства матриархата (Эриннии), с новыми богами, патриархальными по характеру, которые в конце концов побеждают.

Нет необходимости доказывать, что эта важная с общен исторической точки зрения сторона идейного содержания «Орестей» сохранилась в самом мифе, положенном в основу ее сюжета (ни о каком матриархате во времена Эсхила не может быть и речи, разумеется).

Другая сторона идейного богатства «Орестей» — это победа гражданственности, цивилизации, порядка, над стихийным и темным родовым правом — обычаем кровной мести. Идеалом этой гражданственности у патристически настроенного Эсхила выступают Афины, суд Ареопага. Порядок побеждает анархию, сознательная воля и разум — темный, слепой инстинкт. С этим связана и политическая тенденция «Орестей» — по меткому выражению Энгельса отец трагедии был ярко выраженным тенденциозным поэтом. В то время, как писалась «Орестея», Афины были взволнованы деятельностью лидера демократии, Эфиальта, проводившего реформу Ареопага, отнявшую у него политические права (последний был оплотом аристократии). Из содержания «Орестей» совершенно ясно, на чьей стороне Эсхил. Он прославляет Ареопаг устами Афины, провозглашающей:

«Услышьте же завет мой, люди Аттики!  
Среди сынов Эгея пусть навек стоит  
Высок и недоступен этот строгий суд».

Хотя за Ареопагом после реформы Эфиальта остались функции суда по делам об убийствах, совершенно ясно, что Эсхил старается подчеркнуть святость и тем самым неприкосновенность прерогатив этого совета. Об этой консервативной тенденции «Орестей» забывать нельзя<sup>1</sup>. Но в то же время Эсхил выступает здесь горячим

<sup>1</sup> Хотя Эсхил ни словом не выступает в защиту контроля ареопага над политической жизнью Афин (которого ареопаг лишился в результате реформы Эфиальта), это еще не означает, что поэт эту реформу поддерживает. Но Эсхил не выступает, однако, и откровенным противником демократии. См. по этому поводу главу об Эсхиле, написанную проф. А. Ф. Лосевым (Греческая трагедия, М., Учпедгиз, 1958, стр. 74 слл).

патриотом, прославляя свою родину, как оплот справедливости: Афина говорит, что такого суда, как Ареопаг, нет ни у скифов, ни в краю Пелопса (намек на враждебную Афинам Спарту). Эсхил призывает к союзу с демократическим Аргосом (и действительно, между Афинами и Аргосом в V в. до н. э. существовали тесные связи).

«Орестея» была последним крупным произведением, лебединой песней, Эсхила, и поэтому идейное богатство ее является итогом длительного творческого пути. Говоря о мировоззрении «Орестей», мы говорим о мировоззрении самого Эсхила.

Оно, как и само искусство древней Греции, неотделимо от ее верований. Но культ олимпийцев, отраженный в «Орестее», бесконечно далек от наивно-первобытного антропоморфизма Гомера. В этом отношении у Эсхила много общего с Пиндаром; на их мировоззрение наложили сильнейший отпечаток религиозные, нравственно-политические идеи, пропагандировавшиеся жрецами Дельфийского храма Аполлона. Они изложены открытым и ясным образом в хоровых песнях трилогии.

Бог Зевс выступает здесь как абстрактное выражение могучей силы, правящей миропорядком. Ему нет равного: мудрость, смысл, разум состоит в том, чтобы его славословить. Он ведет людей к очищению и познанию через страдание — такова формула дельфийцев. Зевс стоит за Правду. Громы Зевса гуляют на гребнях гор. Поэтому лучше иметь малое счастье. Лучше не рушить башен, но и не есть из господских рук соленый хлеб рабства. Свет Правды — в хижинах, а не в дворцах.

Отсюда и идея божественного возмездия, действующая со слепой необходимостью. Необходимость — Ананкэ, запрягает Агамемнона в свое ярмо, и он убивает собственную дочь: «Как ни хитри, совершится, чему совершиться должно...» Дерзостное, противное богам преступление рождает новое, рано или поздно; рождает неодолимого демона мщения, похожего на родившее его преступление.

Представление Эсхила о возмездии за вину, постигающем преступника и весь его род — характерный элемент идеологии родоплеменного строя, которая мыслит род (племя) как единое и целостное существо, отвечающее за вину своего сочлена (на этом и основан принцип кровной мести). Поэтому-то за преступление Париса расплачивается весь троянский народ, равно как за обиду, нанесенную Менелая, мстят все ахейцы.

Но на смену этой идеологии приходит новый принцип, принцип гражданственности и порядка, побеждающий в конце трилогии.

В отличие от эпоса, где образы богов очеловечены, боги Эсхила — абстрактны. Но зато более конкретны образы и характеры людей. Создание последних было одним из важнейших достижений Эсхила.

Центральным образом пьесы «Агамемнон» является Клитемнестра. Ее характеристика дана в самом начале — сторож в своем монологе называет ее «женщиной с мужским умом и душой». События, разворачивающиеся в драме, подтверждают это. С необыкновенным искусством льстит Клитемнестру вернувшемуся мужу, и только в конце ее льстивых заверений проскальзывает угроза, подобная рычанию львицы, у которой отняли детеныша. Хитрость и коварство соединяются в ней с неумолимой жестокостью. В душе ее нет места колебанию или раскаянию. Драматическая убедительность образа состоит не только в том и не столько в том, что она изменяла мужу и готова его убить; она еще и мстительница за свою дочь (мотивы, оправдывающие ее право мести, находятся все время перед глазами). Образ Клитемнестры трагичен в том смысле, что ею целиком владеют страсть мщения и ненависть. В мифе (в «Одиссее») царя убивает Эгист, но Эсхил изменяет миф для большей драматизации образа, тем самым усиливая элемент ужасного. Неукротимый нрав Клитемнестры, особенно подчеркнут в «Хозфорах»: мщение уже стучится к ней в дверь, но она готова продолжать борьбу и требует секиру, которой она когда-то поразила своего мужа. И только когда она видит, что мститель — ее сын! — силы оставляют ее, и она с мольбой (в этот миг она становится слабой земной женщиной) обнажает вскормившую Ореста грудь:

Тебя вскормила; дай с тобой состариться!»

Полной противоположностью ей служит Эгист — трус и негодяй, укрывшийся за ней. В «Хозфорах» (стих 304) подчеркивается, что у него «женское сердце». Только на хилых, согбенных аргосских старцев и может подняться его рука. Один небольшой штрих в «Хозфорах» раскрывает ничтожность его души — это лицемерное сожаление по поводу смерти (мнимой) Ореста.

Сын Клитемнестры, Орест — центральный образ «Хозфор». Он также всецело поглощен жаждой мести, как и его мать, но одним лишь штрихом Эсхил сумел придать его образу жизненность и правдивость; в самую страшную минуту, когда он заносит меч над матерью, им овладевает колебание. Только напоминание Пилада о священном долге заставляет его привести свой план в исполнение.

Необыкновенно трагичен и вызывает глубокое чувство жалости и сострадания образ Кассандры, безумной пророчицы, обреченной без всякой вины на гибель и знающей об этом. Она покорно подчиняется судьбе, но и в ней проявляется колебание — она содрогается от ужаса перед грядущей смертью, останавливаясь на пороге дворца, едва находя силы переступить его. Ее страдания обнаруживают сильную натуру, речи ее полны патетического негодования. Она гибнет с уверенностью, что за нее отомстят.

Таковы же и остальные образы Эсхила <sup>1</sup>. Мастерство обрисовки образа в действии говорит о высокой степени развития драматического искусства Эсхила. Остановимся на некоторых особенностях его.

Эсхил часто достигает «трагичности» образа, заставляя героя молчать в минуту самого напряженного действия. Молчит Прометей, когда его заковывают и пробивают грудь клином; молчит Ниоба, окаменевшая от горя, смотря на могилы своих детей; молчит Ахиллес в упоминавшейся уже пьесе «Выкуп Гектора». Это молчание оказывается в известных ситуациях сильнее слов. Аристофан добродушно подшучивает над этим приемом драматургии Эсхила в «Лягушках»:

«Трагические чучела, они молчат, не пикнут:  
А хор четыре песни кряду, грохоча оземь, пропоет...»

Чисто техническим, но важным нововведением, позволившим широко раздвинуть рамки показываемого на сцене, была «тейхоскопия» — «смотр со стены». Актер, находясь на возвышении, рассказывал о том, что разворачивалось будто бы перед его глазами, чего не мог видеть зритель (этот прием широко использовался в мировой драматургии впоследствии).

Умело пользуется Эсхил контрастной характеристикой: решительности, демонической силе характера Клитемнестры противопоставлены трусость и слабость Эгиста; в «Прикованном Прометее» все второстепенные образы служат только фоном, на котором еще более титаническим кажется герой трагедии <sup>2</sup>. Высокая патетика и трагизм характеров и событий своеобразно уживаются с грубовато-натуралистическими описаниями, деталями и образами: вестник в «Персах», описывая грандиозную катастрофу персидского войска, упоминает о ряде деталей, «опрошенность» которых только усиливает трагизм описываемого в целом; в «Орестее» демоническим и просто героическим образам противопоставят страж и нянька («Хозфоры»), в которых нельзя не заметить оттенка натурализма, так, нянька Ореста, вспоминая о младенчестве своего любимца, говорит о замаранных пеленках.

Эсхил знает как магически действует на зрителя вид предметов, которыми было совершено преступление: вновь и вновь он пока-

<sup>1</sup> Из второстепенных образов «Орестей» выделяется страж (монологом которого открывается пьеса «Агамемнон»). Он представлен перед зрителем необычайно живым, благодаря своей словоохотливости и в то же время боязни сболтнуть лишнее: непосредственность натуры видна в том восторге, с которым он встречает долгожданный сигнал, означающий конец его стражи.

<sup>2</sup> Художественным эффектом контраста умело пользуется изобразительное искусство времени Эсхила. Примером может служить группа скульптора Мирона «Афина и Марсий», где олимпийскому величию и холодной сдержанности богини противопоставлена полная первобытной страсти, изумления и испуга фигура Силена Марсия.

зывает их зрителям, заставляет их еще и еще раз пережить ужас убийства. Такими предметами являются в «Орестее» секира Клитемнестры, покрывало, которым Клитемнестра окутала своего мужа перед тем, как его убить — оно называется то «сетью паука», то «капканом», то «оковами», то «саваном мертвеца», чем всячески подчеркивается его роковая роль<sup>1</sup>. Предмет символизирует событие. Уже совершив мщение, Орест приказывает подать это покрывало, и перед зрителем вновь встает сцена рокового убийства.

Умелое использование пророчеств, предсказаний, знамений, призраки, встающие из гроба и вещающие истину (Кассандра в «Агамемноне», Дарий в «Персах») — все это приемы, усиливающие трагизм происходящего на сцене, и они широко применяются Эсхилом. Эти приемы неразрывно связаны с верованиями древних греков. Именно поэтому эти приемы производили такое сильное впечатление на зрителя.

Этим же целям служит и трагическая ирония: Прометей, будучи прикован, иронизирует по поводу того, что у него более чем достаточно времени для описания грядущей судьбы Ио; Кассандра в перерыве между пророчествами, которых хор не может понять, замечает, что она говорит по-эллински.

Интересен и перспективен в дальнейшем развитии драмы прием «узнавания», который Аристотель в «Поэтике» определяет как «превращение из неизвестности в известность, (ведущее) к дружбе или вражде тех, кто предназначен (ходом трагедии) к счастью или несчастью». В «Хоэфорах» этот прием находит свое выражение в том, что Электра узнает Ореста по локону его волос, оставленных на могиле Агамемнона.

Вместе с тем, творя новое искусство драмы, Эсхил широко черпает из богатого наследия эпической поэзии. Мы находим у него эпические сравнения (вестник в «Персах»: «Как острогою рыбаки косяк тунцов на стрежне бьют, топтали и топили нас...»), постоянные эпитеты, смелые, выразительные, яркие метафоры (ковер, по которому идет Агамемнон — «пурпуровый мост», Клитемнестра называет совершенное ею кровавое злодеяние «пиром», Кассандру — «лакомством», которое Агамемнон привел на ее «великолепный пир», и т. п.).

Эсхил мыслит образами; часто хаотическое нагромождение их обрушивается на зрителя, подчиняя его своей власти. Видения Кассандры — пример такого внешне хаотического (но подчиненного строгой внутренней логике) нагромождения образов:

«А-а; держи, держи!  
Прочь от быка гони  
Корову. Рог бодает,

<sup>1</sup> В. Я р х о. Эсхил, 1958, стр. 209.

Рог черный прободает грудь, полотнами обвитую,  
Хитрая душит сеть.  
Рухнул в купальне мертв,  
Выкупан в бане гость...»

Трагедия оформилась в творчестве Эсхила. Диалог получил перевес над хоровыми партиями, повествование заменено п о к а з о м. В пьесе «Агамемнон» целый ряд сменяющихся сцен — прибытие Агамемнона, шествие по ковру, колебание Кассандры на пороге дворца, крики за сценой, трупы убитых, появление окровавленной Клитемнестры — все эти действия, потрясающие зрителя и вызывающие в его душе жалость и ужас, чувства, которые Аристотель считал неотъемлемым свойством трагедии.

Драматический пафос такой трагедии, как «Агамемнон», превосходит все, что до нас дошло из творчества Эсхила. Патетика усилена контрастами — величественные и мрачные образы, сверхчеловеческие страсти — и тут же, рядом, нежный и трогательный образ юной невинной девушки, Ифигении, обреченной пасть под ножом собственного отца в силу жесткого закона необходимости.

Величие соединяется у Эсхила с непосредственностью (почти натурализмом: так, Клитемнестра чересчур подробно описывает, как она убивала Агамемнона, что вызывает не только ужас, но и отвращение), непосредственность — с живописностью (замечателен образ сигнального огня, извещающего жителей Аргоса о падении Трои. Он уподоблен живому существу, громадной и могучей огненной птице).

В высшей степени развитым мы находим у Эсхила и другой признак трагедии, указанный Аристотелем, а именно, «украшенную речь». Эсхил любит резкие, неожиданные образы. Арес, бог войны, назван им «менялой трупов»; необходимость — ярмо, в которое запрягается Агамемнон; оба Атрида, Агамемнон и Менелай — «упряжка» и т. п. Архаичный и торжественный характер носят сложные эпитеты у Эсхила, которые комедиограф Аристофан, пародируя его стиль, называл «гвоздесколоченными»: <sup>1</sup> поход на Трою назван «тысячекорабельным», неверная жена Елена — «многомужней» и т. д. Образцом украшения речи может служить речь Атоссы в «Персах»; она, например, говорит не просто «молоко», но «белое, благодное для питья, от чистой коровы молоко».

Эсхил широко пользуется звукописью, ассонансами, внутренней рифмой. Повторение звука «о» и «н» в одной из хоровых партий «Персов» производит впечатление тяжкого стона <sup>2</sup>.

В «Прикованном Прометее» Власть грубо приказывает Гефесту пригвоздить Прометея к скале, чтобы он впредь оставил свой

<sup>1</sup> Это не мешало ему отдать пальму первенства среди трагиков Эсхилу.

<sup>2</sup> В. Я р х о. Эсхил, 1958, стр. 93.

«человеколюбивый нрав». По-гречески конец этого стиха звучит «филантропу тропу», — и отчетливо слышимый ассонанс подчеркивает злобно-насмешливый характер этой реплики.

Любовь к архаизмам, неологизмам, сложным и угловатым оборотам речи делает язык Эсхила трудным для понимания, а смысл выражений иногда и темным. Но вместе с тем он прекрасно гармонирует с содержанием его трагедий, с его могучими образами.

Эсхил — поэт становления афинской демократии, которая родившись из родового строя, еще долго сохраняла унаследованное от него единство идеологии, всего уклада жизни, чувство коллективизма и мужественный оптимизм, особенно укрепившийся в результате блестящих побед в Греко-персидских войнах. Его «Орестея» — величественный гимн в честь новой государственности и морали, вставшей на место старинной, кровнородственной. Но полностью освободиться от последней Эсхил был еще не в состоянии.

Влияние Эсхила на последующее развитие трагедии огромно. Он оформляет ее: другие только дополняли и развивали. Поэзия его, ее образы оказались жизненными на протяжении тысячелетий. Эсхил принадлежит к величайшим драматическим гениям человечества, и Маркс, отвечая на вопрос, кто является его любимым поэтом, называл первым Эсхила.

## Глава IX

### ДРАМАТУРГИЯ СОФОКЛА

Творчество второго крупнейшего трагика древней Греции — Софокла представляет собой дальнейшее развитие принципов драматургии, заложенных «отцом трагедии» — Эсхилом. Талант Софокла более мягок, более лиричен, более человечен. Он освободил античную драму от угловатости и резкости, сделал ее общедоступной и понятной, благодаря новой, ближе стоящей к жизни проблематике, с одной стороны; а с другой, — сообщил драме всю прелесть классического искусства с его гармонией частей, спокойствием и величавостью. Драматический элемент разворачивается в его трагедиях во всем своем блеске.

Софокл родился около 496 г. до н. э. в Колоне, живописном предместье Афин. Отец его, Софилл, был владельцем оружейной мастерской и принадлежал к именитым гражданам, поэтому он смог дать сыну хорошее образование. Поэт еще в юности выделялся среди сверстников своими музыкальными способностями. В 480 г. до н. э., когда греческий флот одержал победу над персами, он руководил хором юношей, пропевших радостный пэан в честь богов — покровителей государства.



Не достигнув 30 лет, Софокл впервые выступил на состязании поэтов, причем соперником его был признанный вождь афинской сцены Эсхил. Молодой поэт одержал победу; с тех пор он приобрел прочную популярность, если не всегда занимая первое место, то зато и никогда не спускаясь ниже второго.

В Афинах середины V в. большое влияние на культурную жизнь оказывало общество талантливых и просвещенных людей, группировавшихся вокруг Перикла. Там были поэты, художники, историки, философы; близко к нему стоял, по всей вероятности и Софокл, познакомившийся здесь с историком Геродотом. Долгие годы их связывала прочная дружба, что видно из сохранившегося начала элегии, которую поэт посвятил своему другу.

Софокл не был чужд и общественно-политической деятельности. В 443 г. он был казначеем Афинского Морского союза, а в 441 г. даже избирался стратегом (известен анекдот, позволяющий считать, что на военном поприще его деятельность оказалась менее удачной, чем на поэтическом). Характерным фактом его биографии является выступление в 411 г. до н. э. в качестве деятеля олигархической партии. Когда демократия в Афинах была восстановлена, его привлекли за это к суду, но оправдали.

Поэт был горячим патриотом родного города и не выезжал из него, несмотря на заманчивые предложения, которые ему делались.

В личной жизни он отличался мягкостью характера, обходительностью, жизнерадостностью и всегда ровным настроением. Его считали отмеченным особой милостью богов: после смерти (в 406 г. до н. э.) ему воздвигли небольшой храм (героон). Статуей его был украшен афинский театр Диониса. История сохранила эпитафию на могиле Софокла, приписываемую Симмию из Фив:

«Мирно вздымайся, о плющ, на славной гробнице Софокла,  
В строгом молчаньи ее свежей листвою покрой.  
Пусть распускаются рядом с тобой благовонные розы,  
Пусть обовьет мавзолей с кистью тяжелой лоза;  
Ими да будет почтен наукой и мудростью сильный  
Сладкозвучный поэт, баловень Муз и Харит».

Известно, что поэт многому учился у Эскила. Он был с ним в добрых отношениях, как можно предполагать по сценке из комедии Аристофана «Лягушки», где описывается, как Софокл, спустившись в царство мертвых, дружески обнимает и целует Эскила, охотно представляя ему первенство среди поэтов. Влияние драматургии Эскила ощущается и в его произведениях; в то же время Софокл ввел целый ряд новшеств. К ним относится, прежде всего, введение третьего актера: на сцене теперь могли выступать три действующих лица одновременно, что значительно оживило, «драматизировало» действие. Количество участников

хора он увеличил с 12 до 15 человек. Есть сведения, что при нем — и по его инициативе — поэты стали выступать не с трилогиями, а с отдельными драмами. Действительно, ученые доказали, что произведения Софокла не объединяются (в подавляющем большинстве) в трилогии. Это, быть может, самое главное нововведение Софокла — оно превращало каждую отдельную драму в законченное произведение искусства, в котором находят полное разрешение весь круг поставленных проблем; сюжетная связь отдельных драм его обусловлена связью их в самом мифологическом материале.

Софоклу приписывают и ряд технических новшеств (декорации, новые детали в одежде актера и т. п.).

Творческое наследие Софокла велико. Утверждают, что общее число написанных им драм достигало 130; надо добавить еще к этому элегии, пэны и другие стихотворения, а также теоретический трактат о хоре. Даже если отбросить драмы, вызывающие сомнения у критиков, остается не менее 100 драм, без сомнения принадлежащих ему. До нашего времени сохранилось всего семь трагедий: «Аякс-биченосец», «Антигона», «Трахинянки», «Филоклет», «Электра», «Царь Эдип», «Эдип в Колоне». Наиболее известна трагедия «Царь Эдип». Древние филологи считали ее венцом трагического театра.

В судьбе героя этой трагедии происходит самый страшный, самый неожиданный и внезапный переворот, который только возможно себе представить. Предмет всеобщего восхищения — он становится объектом жалости и ужаса; недавно счастливый и преуспевший, он познает всю глубину позора и несчастья, будучи при всем этом совершенно невинным.

Сюжет трагедии был взят из фиванского цикла мифов и излагался в киклической поэме «Эдиподия». В изложении Аполлодора (следует учесть, что на нем отразилось влияние трагедии) миф заключался в следующем:

«...Царь Лайй, воцарившись в городе Фивы, женился на дочери Менэкия, которую одни называют Иокастой, другие — Эпикастой. Когда бог (оракул Аполлона Дельфийского) предсказал ему, что он не должен иметь детей, ибо родившийся от него станет отцеубийцей, он все же сошелся в состоянии опьянения с женой. Родившегося мальчика он дал пастуху; чтобы тот его выбросил, предварительно проколов пряжкой голени ребенка. Но пастух оставил ребенка на склоне горы Киферон<sup>1</sup>. Пастухи царя города Коринфа, найденыша, принесли к жене коринфского царя Перибэе, которая взяла ребенка и, вымечив ножки, назвала его Эдипом («пухлоногим»), дав ему это имя из-за его распухших ног.

---

<sup>1</sup> Софокл в трагедии «Царь Эдип» изменяет миф — пастух здесь передает ребенка другому пастуху из города Коринфа.

Мальчик рос сильным и смелым. Однажды его назвали подкидышем; он заинтересовался своим происхождением, но ничего не мог узнать. Придя в Дельфы (к оракулу), он стал спрашивать о своих родителях. Бог же ответил ему, чтобы он не возвращался на родину, ибо он убьет отца и женится на собственной матери. Услышав это и считая, что он сын коринфского царя, Эдип оставил Коринф. Проезжая по узкой тропе в Фокиде, он встретился с ехавшим на колеснице царем Лаием и слугой его Полифонтом. Последний потребовал уступить дорогу; когда из-за медлительности и неповиновения Эдипа он ударил одного из его коней, Эдип, вознегодовав, убил и Полифонта и Лаия, и прибыл в Фивы... Там в это время после смерти Лаия правил Креонт, сын Менекея. В его царствование случилась немалая беда. Богиня Гера наслала на город чудовище, Сфинкса, происходившего от Ехидны и Тифона: он имел лицо женщины, грудь же, лапы и хвост — льва, а крылья — птицы. Сфинкс уселся на Фикейской горе и стал задавать фиванцам загадку. Она заключалась в следующем: что за существо, имея один и тот же голос, становится четвероногим, двуногим и трехногим? Фиванцам было сказано, что они избавятся от Сфинкса только тогда, когда разгадают загадку. Некоторые граждане пытались ее разрешить, но не сумели, и Сфинкс пожирал их. После того, как многие уже погибли, Креонт возвестил, что тот, кто разгадает загадку, получит царство Лаия и его жену. Услышавший об этом Эдип ответил Сфинксу, что существо, которое он имеет в виду — человек: ибо рожденное дитя ползает на четырех конечностях, став взрослым, ходит на двух, состарившись же, берет в качестве третьей ноги палку. Сфинкс кинулся в пропасть с вершины горы, Эдип же получил царство и женился, сам не зная того, на родной матери, которая родила от него двух сыновей — Полиника и Этеокла, и двух дочерей — Антигону и Исмену...»<sup>1</sup>

В дальнейшем миф повествовал о бедствиях, выпавших на долю Эдипа и его потомства. Возможности этого сюжета привлекли внимание Эсхила — его пьеса «Семеро против Фив» является частью написанной на этот сюжет трилогии, из которой две пьесы — «Лайя» и «Эдип» — утрачены. Софокл по-новому обработал миф, создав свою неповторимую трагедию рока.

Действие пьесы «Царь Эдип» начинается с момента, значительно отдаленного от событий, рассказанных в вышеприведенном мифе. Долгое время Эдип счастливо правит в Фивах; но приходит ужасное бедствие — чума. Гибнут жители Фив, сохнут всходы полей, падает скот. Старейшины Фив (хор трагедии) приходят к

<sup>1</sup> В «Одиссее» герою, спустившись в Аид, предстает мать Эдипа, Эпикаста, рассказывающая о своей судьбе. В ее речи нет и намек о детях, рожденных ею от Эдипа; как предполагают, этот мотив привнесен в миф трагической поэзией с целью усиления элемента ужасного.

Эдипу, умоляя его вновь спасти город. Речь Эдипа (открывающая трагедию) полна участия к страданиям сограждан. Он сообщает им, что много средств перебрал он в душе, стремясь найти избавление от бедствий, и нашел лишь один путь — воспросить оракул Аполлона.

Таково начало, которое сразу вводит нас в самую середину действия. По представлениям греков, эпидемия есть следствие гнева богов. Вопрос «чем же вызван их гнев?» встает перед зрителем.

В то время, как Эдип произносит последние слова, на сцене появляется прибывший от оракула Креонт, шурин царя Эдипа. На голове у него венок — символ успешно выполненного поручения. Он сообщает, что бог открыл причину своего гнева — он вызван тем, что в городе живет убийца царя Лаия.

Эдип начинает настойчиво разыскивать убийцу. Уверенный в необходимости этого, сознавая себя господином положения, ответственным перед богами и людьми, он в сущности ищет улики против самого себя, проклиная при этом убийцу и весь его род. Трудно представить более напряженную ситуацию, которая бы так воздействовала на зрителя, вызывая у него томительное и тоскливое чувство ожидания неотвратимого бедствия. Песнь хора усугубляет это чувство, описывая бедствия опустевшей страны и призывая на помощь богов.

Истина известна слепому прорицателю Тиресию. Но он упорно отказывается сообщить то, что знает. Раздраженный Эдип обвиняет его в сообщничестве с убийцами Лаия. Это переполняет чашу терпения Тиресия:

«Страны родной бесчестный осквернитель — ты!», — бросает он в лицо Эдипу. Обвинение доводит гнев Эдипа, уверенного в своей невинности, до крайности, и он грозит Тиресию смертью. Вместе с тем он приходит к выводу (что может быть естественнее этого?) о составленном против него заговоре, главой которого может быть только Креонт. Ясно, что это он подучил Тиресия; будучи ближайшим родственником, он надеется таким путем изгнать Эдипа и захватить власть.

Трагический элемент усиливается. В песне, полной страха перед неведомым грядущим, хор поет:

«Страхом стегнул, страхом потряс  
Сердце и мысль зоркий пророк  
Верить — нельзя! Спорить нельзя!  
Что нам сказать? Кружится ум.  
А Эдип золотой блеск светлой славы над землей  
                                всей распростер.  
Веры нет, что убийцей был Эдип».

Столкновение Эдипа и Креонта предотвращает Иокаста, жена Эдипа. С целью утешить его, она рассказывает о пророчестве,

некогда данном Лаию; но оно не исполнилось, ибо Лаий погиб не от руки сына, а от неизвестных разбойников, напавших на него на перепутьи трех дорог. Детали описания вызывают смутную тревогу в душе Эдипа:

«О, как меня смутили, как встревожили.  
До дна всю душу, женщина, слова твои!»

Эдип решает вызвать единственного свидетеля гибели Лаия — старого пастуха.

Ожидание зрителей доводится до высшего напряжения. Вот-вот придет гонец с пастухом — и случится неотвратимое бедствие. Но с великолепным драматическим мастерством Софокл замедляет неизбежную развязку. На сцену выступает гонец из Коринфа, мнимой родины Эдипа. Встретившая его Иокаста узнает, что царь Коринфа, Полиб, умер от старости, и граждане избрали Эдипа царем. Известие заставляет Иокасту забыть о всех тревогах, которые ею владели; она вспоминает о пророчестве, которого всю жизнь боялся Эдип — и вот оно не исполнилось: царь Полиб умер своей смертью, а не от руки своего сына. Узнавший об этом Эдип торжествует. Пророчествам верить не следует — они могут оказаться праздными и лживыми! Однако остается вторая часть пророчества — та, где ему предсказан брак с родной матерью. Но гонец успокаивает его — коринфская царица вовсе ему не мать — и сообщает, как он был найден еще младенцем и т. д. Тревога с еще большей силой, чем прежде, охватывает Эдипа. Казалось бы, он должен пасть под страшным ударом, уничтожающим последнюю тень сомнения — для зрителя. Но не так поступает герой — действующее лицо трагедии. Правда слишком невероятна, чтобы поверить. Он решает все же найти пастуха — свидетеля гибели Лаия. По роковому стечению обстоятельств этот пастух оказывается тем, кто передал дитя коринфским пастухам.

Иокаста, изнемогающая и трепещущая от страха перед ставшей для нее ясной картиной событий, умоляет Эдипа прекратить дальнейшие розыски. Но Эдипу, охваченному безумным, горячечным бредом, представляется, что она боится, как бы он не оказался сыном рабыни. Он грубо обрывает ее. Иокаста с горестным воплем покидает сцену.

Прибывает старый пастух. Он знает все: свидетель первых шагов Эдипа, свидетель его величия, он не хочет быть причиной его гибели, боясь за свою жизнь. Но Эдип силой заставляет его рассказать все, что он знает. Последние надежды рухнули. В муках отравленного сознания Эдип кричит:

«Ой, ой! Ой, ой мне! Ясным стало все теперь!  
Свет белый, вижу я тебя в последний раз!»

О том, что произошло потом, мы узнаем из слов домочадцев.

Иокаста покончила с собой, повесившись в брачном покое. Эдип в приступе отчаяния золотой пряжкой, выхваченной из ее одежды, выкалывает себе глаза.

Уходящему Эдипу хор вслед поет:

«О, сыны земли фиванской! поглядите, вот Эдип!  
Он, постигший тайну Сфинкса, он, славнейший из царей!  
Был его завиден жребий всем живущим на земле,  
А теперь в какую пропасть бросила судьба его!  
Не хвали судьбу, счастливым никого не почитай  
Прежде, чем сойдешь под землю, злого горя не выдав».

Трагедию «Царь Эдип» принято называть трагедией рока, и действительно, неотвратимость судьбы, известной лишь богам, составляет ее главную идею. Эдип, по античным представлениям, невинен: то убийство, которое он совершил на дороге, по нормам античного права не могло быть поставлено ему в вину <sup>1</sup>.

Получив зловещее предсказание оракула, он пытается уйти от судьбы, от самой возможности исполнения предсказания — и на нее наталкивается, ибо от судьбы уйти нельзя. Эта идея оказалась необычайно благодарной для создания трагической коллизии <sup>2</sup>. Иногда говорят, что в этой трагедии нет конфликта, но это неверно. В ней дан самый острый из всех возможных конфликтов, по античным представлениям — борьба человека с волей богов, с судьбой, грозной и неумолимой.

Основная идея (неотвратимость рока) оборачивается еще и другой стороной — мыслью о немощности и ограниченности человеческого познания. Эдип мудр (символом его мудрости является разрешение загадки Сфинкса); но свою собственную судьбу, подлинный смысл оракула разгадать он не в состоянии. Если даже мудрый Эдип не смог это сделать, то тем более скрыта истина от простых людей! Эта мысль представляется поэту чрезвычайно важной, и этой мыслью заключается трагедия. Идея трагедии «Царь Эдип» с полной ясностью определена Марксом: «...величайшие греческие поэты в потрясающих драмах из жизни царских домов Микен и Фив изображают невежество в виде трагического рока» <sup>3</sup>.

Нет сомнения, что эта идея трагедии стоит в непосредственной связи с учением жрецов Дельфийского храма бога Аполлона. Они всячески старались внушить религиозно настроенным грекам мысль об ограниченности и ничтожности человеческого знания (возвеличивая тем самым всеведущий оракул — не без прямой

<sup>1</sup> Известен аттический закон конца VII в. до н. э., считавший не подлежащим наказанию убийство путешественника в пути.

<sup>2</sup> Эсхил в своей (написанной на этот же сюжет) трилогии, от которой сохранилась только пьеса «Семеро против Фив», главной идеей делает мысль о возмездии за совершенное царем Ланем преступление; за него расплачивается весь род преступника (так же, как мы это видели в «Орестее»).

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, стр. 112.

выгоды для себя). Когда философ Сократ заявил, что он знает только то, что ничего не знает, Дельфийский оракул провозгласил его за это мудрейшим из людей. Сам Сократ интерпретировал объявление его мудрейшим именно в том смысле, что «человеческая мудрость весьма мало и даже совсем ничего не стоит» (Платон, Апология Сократа, 23В). Глубоко религиозный (в конце жизни он стал жрецом), Софокл выступил в трагедии «Царь Эдип» против ослабшей во время Пелопоннесской войны веры в оракулы (хор в «Царе Эдипе» восклицает: «Веры нет... Феба гаснущим словам... Конец благочестью!..»).

Но гениальные по мастерству произведения продолжают жить и тогда, когда проблемы, разрешавшиеся в них, отошли далеко в прошлое и полностью потеряли свою актуальность. Более того, эти произведения оказывают большое воспитывающее и облагораживающее вкус влияние. С этой точки зрения далекая античная трагедия продолжает нас привлекать, и с этой точки зрения образ борющегося с судьбой Эдипа, пылкого, благородного и глубоко человеческого становится самым привлекательным, самым важным для нас в трагедии. Но это не должно противоречить и, тем более, препятствовать историческому подходу к анализу ее идеи.

Средства, которыми воплощена главная идея трагедии, могут быть названы величественными и захватывающими — трагедия от начала до конца пронизана динамическим действием, рассказано только то, что в условиях античного театра, в силу принципов античной драматургии, не могло быть показано на сцене. Поэтому описание чумы, губящей государство, вложено в уста жреца, обращающегося к Эдипу; поэтому же самоубийство Иокасты и самоослепление Эдипа отнесены «за сцену» (но они зримо воспринимаются зрителями, перед которыми проходит в последних сценах в маске с кровавыми глазницами Эдип). Наконец, с этой же целью до минимума сведены хоры и партии.

Композиционные особенности пьесы заставляют вспомнить Гомера — Софокл берет момент, близкий к развязке; все остальные сюжетные детали, связанные с Эдипом и предшествующие по времени действию трагедии, раскрываются эпизодически.

Другой элемент композиции напоминает об особенностях драматического мастерства Эсхила, встречающейся в «Персах». Как тут, так и там показано нарастание тревоги, овладевающей действующим лицом. Но как далеко ушел Софокл; у Эсхила эта закрадывающаяся в душу хора тревога ничем не мотивирована. Наоборот, у Софокла Эдип в начале абсолютно спокоен за себя, никакое подозрение не закрадывается в его душу, покой его смущен только одним — народным бедствием. Первый удар наносит ему Тиресий — страшный и невероятный; перед ним, спустя долгие годы, вновь прозвучало проклятие судьбы, от которого, — Эдип был уверен в этом, — он сумел освободиться. Он не может, не

хочет верить Тиресию; завязывается узел, нити которого распутываются на протяжении всей остальной части действия. Действие развивается энергично, но в то же время плавно и последовательно. Если в начале пьесы мы встречаем торжественные, полные мыслей о благе народа и глубокой скорби по поводу его страданий монологи Эдипа, то далее следующие диалоги все более повышают напряжение действия, тон речей становится все более и более взволнованным — и так вплоть до кризиса.

Но в самый критический момент, когда Эдип решил обратиться к единственному оставшемуся в живых свидетелю убийства Лаия, знающему убийц или убийцу, Софокл искусно вставляет рассказ вестника из Коринфа, дающий отсрочку развязке. Этот прием можно было бы назвать трагической ретардацией, замедлением действия; но он не ослабляет напряженного ожидания, а, наоборот, усиливает. Этот рассказ вводит новую п е р и п е т и ю (так называл Аристотель поворот действия в противоположную сторону, или, как он выражался, «перемену от несчастья к счастью»). «Перипетия», «страдание» и «узнавание», по Аристотелю, служат основными элементами трагедии.

Вся драма, по сути дела, представляет собой большую перипетию, в которой этот эпизод выступает в качестве малой перипетии. Иокаста, услышав о том, что коринфский царь умер своей смертью, безмерно рада этому, хотя момент для радости, собственно, и не подходящий. Но так как она была всецело захвачена тревогой и страхом за себя (и следовательно, за Эдипа), мысли ее получают в связи с полученным известием совершенно противоположное направление, — ибо пророчество, данное Эдипу, не исполнилось. Это дает повод и самому Эдипу гордо сказать, что вряд ли кто теперь будет считаться с предсказаниями Пифии, Дельфийского оракула.

Так начинается эта малая перипетия — переход «от несчастья к счастью». Последнее, однако, оказывается кратковременным; в дальнейшем выясняется, что Эдип вовсе не сын коринфского царя. Целый ряд совпадающих деталей делает для Иокасты ужасную истину несомненной. Для нее это конец — но не для Эдипа, судорожно хватющегося за последнюю тень надежды, и кризис наступит для него несколько позднее, когда старый пастух нанесет ему окончательный удар.

Композиционное единство трагедии Софокла обусловлено тем, что все действие сосредоточено вокруг одного обстоятельства — дознания, кто является убийцей Лаия.

Характерной особенностью драматического искусства Софокла в этой трагедии является прием «узнавания». Он требует, чтобы герой был поставлен в такую ситуацию, когда он, долгое время принимая самого себя (или другое действующее лицо) не за того, кем он (или это действующее лицо) есть в действительности, в



решающий момент узнавал бы свое (или другого действующего лица), подлинное имя, а, значит, и положение. Этот прием восходит к «Одиссее» и через нее — к устному народному творчеству. Конец «Одиссее» обставлен рядом таких «узнаваний». Впоследствии этот прием найдет особо широкое применение в новой аттической комедии <sup>1</sup>.

Аристотель считает особым достоинством трагедии «Царь Эдип» то, что «перипетия» соединена здесь с «узнаванием» — таким же потрясающим, добавим мы, как и сама «перипетия»: муж и жена к концу действия «узнают» друг в друге сына и мать.

Детали «узнавания» нарастают на всем протяжении действия. Оно, — это «узнавание», — начинается с момента, как Иокаста рассказывает об обстоятельствах гибели Лаия. Сходство с тем, что пережил когда-то (не обратив, правда, на этот случай особого внимания) Эдип, вызывает у последнего смутную тревогу («узнавание» началось). Рассказом вестника из Коринфа «узнавание» доведено для Иокасты до трагического конца. Наконец, пастух «узнает» («признает») Эдипа — сына Лаия и убийцу Лаия — в результате чего наступает кризис и для Эдипа.

Трагическая ирония, применявшаяся Эсхилом, у Софокла принимает вид особой амфиболии, объективной трагической иронии, усиливающей драматический эффект действия. Она нарастает на протяжении всего действия трагедии. Эдип, радующийся сияющему лицу возвращающегося из Дельфов Креонта и обращающийся с мольбой к богу (Аполлону) о том, чтобы весть, принесенная Креонтом, оказалась спасительной; Эдип, заявляющий о том, что он никогда не видел Лаия; Эдип, клянувшийся в том, что он будет мстить за Лаия, как за отца; искренние слова привета, с которыми вестник из Коринфа обращается к Иокасте:

«Среди счастливых будь навеки счастлива,  
Жена царя, детьми благословенная»

— все это детали трагической иронии <sup>2</sup>.

Несбычайно кратко и выразительно строит Софокл диалоги в этой трагедии. В них нет ничего лишнего — сжатость реплик давала широкий простор интонационному подчеркиванию, декламации актера, голос которого должен был выражать полноту чувств — страха, тревоги, гнева, негодования, ужаса. Образцом может служить диалог Эдипа и Креонта. Рассудительный Креонт приводит веские доводы в пользу того, что он не имел злого

<sup>1</sup> Мы находим «узнавание» и у Пушкина («Каменный гость», IV сцена, где донна Анна узнает в своем возлюбленном Дон-Жуана — убийцу своего мужа).

<sup>2</sup> Трагическая ирония достигает своего апогея, когда вестник, стремясь успокоить Эдипа, сообщает ему, что он, Эдип, не является сыном коринфского царя.

умысла, порекомендовав Эдипу обратиться к Тиресию. Но вспыльчивый Эдип, потерявший душевное равновесие под влиянием брошенного ему Тиресием обвинения, говорит:

«Хочу я, чтобы умер ты!

Креонт

Ты слеп, безумный.

Эдип

Зорко я блюду свое.

Креонт

Так и мое блюди же.

Эдип

Ты — презренный вор!

Креонт

Где же разум твой?

Эдип

Царю повиновенье!

Креонт

Но не дурному.

Эдип

Город мой, о, город мой!

Креонт

И мой ведь это город, а не только твой».

Каждая фраза здесь выражает характер действующих лиц и точно соответствует ситуации.

Наибольшей индивидуальностью (по установившимся традициям эпоса и трагедии) обладают главные действующие лица. Эдип является характером чрезвычайно сложным — черты выдающейся личности, государственного деятеля, мудрого и доброго, сочетаются в нем с индивидуальными особенностями, со свойственными человеку недостатками. Добрые качества снискали ему любовь и уважение всего народа; они подчеркнуто выражены в песнях хора, и он сам со сдержанной гордостью говорит об этом:

«...выхожу к вам сам

Прославленный людскою похвалой Эдип».

Но ему свойственна и вспыльчивость — Тиресий еще не обвинил его, а он уже готов обрушить на его голову свой гнев; охваченный подозрением, он хочет тут же казнить Креонта. Эта черта характера очень важна — она дает понять, почему в молодости Эдип убил Лаия (не зная, конечно, кто он), ибо тогда он должен был

обладать еще более пылким, не переносящим оскорблений, характером <sup>1</sup>. Здесь мы лишний раз убеждаемся, что в пьесе нет ни одной строки, которую можно было бы вырвать без ущерба для содержания. Исходя из этой особенности «Царя Эдипа», Аристотель и создал свое учение о целостности и единстве драмы.

Со смелой и открытой душой идет Эдип навстречу надвигающейся судьбе, но он же по пути готов увлечься первой попавшейся идеей: то он подозревает Креонта в заговоре; то он готов заподозрить свою жену, Иокасту, что та намеренно не дает ему продолжать розыски, боясь, как бы он не оказался низкого происхождения... Эдип — человек, и как всякий человек, не без слабостей и недостатков,— дает понять нам Софокл.

С трогательной любовью Эдип относится к своим детям. Осознав в конце трагедии, что они являются плодом кровосмесительного брака, он, ослепив себя, готовый окончательно пасть под ударом обрушившейся на него судьбы, заботится не о себе, а о них — их будущее мучит его:

«Над вами плачу,— а взглянуть — так нету глаз,  
И думаю: вам жизнь — польнь, печальную  
Вам жизнь прожить придется в городах людских,  
Кто на пиры вас позовет, на праздники,  
Кто на гулянья? Побежите с праздника  
Домой, заплаканные, невеселые...»

Обращаясь к Креонту, Эдип просит не оставить их, «безмужних и безродных, сырых нищенок...» Душераздирающая сцена, в которой отец, обнимая в последний раз своих детей, не может ничего предсказать им, кроме бедствий и позора, еще более усиливает драматический эффект последней сцены.

Софокл наделил Эдипа необычайно привлекательными чертами для того, чтобы удар судьбы, на него обрушившийся, представился более несправедливым и тем сильнее стало чувство жалости зрителей к герою — второй главный драматический эффект трагедии, по Аристотелю.

Если сопоставить образ Эдипа с героическими образами Эсхила и образами эпоса, отчетливо проясняются отличия нового человека, веяния новой социальной эпохи. Ахиллес, зная о своей судьбе, не делает ни малейшего шага, чтобы от нее уклониться. Кассандра проявляет лишь едва заметное колебание, но так же добровольно уступает судьбе. Иначе Эдип — весь пафос трагедии в том, что он стремится со всей пылкостью своего характера отбросить судьбу, а она все же, рано или поздно, его настигает. Этот элемент активности человеческой личности, если так можно сказать,— уже элемент неверия,— был продуктом эпохи, когда

<sup>1</sup> Софокл добивается тем самым необыкновенной правдивости образа — как Еврипид (см. ниже стр. 180), он умеет логически обосновать и те элементы сюжета, которые рамкою действия не охватываются.

старинные религиозные представления стали объектом аналитической деятельности человеческого разума<sup>1</sup>.

Трагический образ мудрого, пылкого, человеческого, но глубоко несчастного Эдипа принадлежит к числу великих драматических образов, сохраняющих бессмертную юность благодаря общечеловеческому значению идей и проблем, носителями которых они являются. Для эпохи же, в которую он был создан, судьба Эдипа была грозным напоминанием тем, кто выступал против жречества Дельфийского храма бога Аполлона<sup>2</sup>. В столкновении двух ведущих сил Греции — Афинского Морского союза, объединявшего демократические группировки, и Пелопоннесского союза, к которому тяготела аристократия, Дельфы решительно заняли сторону последнего. Против вызванных этим и враждебных Дельфам настроений косвенно выступает в своей драме Софокл (они были особенно сильными в Афинах этого времени).

Совершенно противоположен Эдипу Креонт, по-своему справедливый и честный, но слишком уж хладнокровный и рассудительный, замкнутый и несколько даже суховатый человек. Сравнивая их, можно сказать, что Эдип — олицетворенное чувство, Креонт — разум. Уже первые слова, произносимые Креонтом в трагедии, выдают его осторожный, холодный и рассудительный ум, особенно заметный на фоне волнения Эдипа, молящего Аполлона о благой весте. Полное отсутствие чуткости и сострадания, отчуждающе холодный тон его реплик в последних, заключительных сценах, где он с высоты своего положения суровыми недомолвками осуждает умоляющего о сострадании к своим детям Эдипа, увеличивает симпатии зрителя к одному и настораживает в отношении другого.

И, наконец, Иокаста, — единственный женский образ трагедии. Ее характер намечен уже в первых сценах, когда она спокойно и с редким тактом предотвращает столкновение между Эдипом и Креонтом, готовое с минуты на минуту привести к кровавой развязке.

Создавая женский образ, Софокл наделил его чертами, по античным представлениям, присущими женщине: мягкостью, уступчивостью и бескорыстной преданностью близким. Она выступает как символ женской любви — в момент, когда ужасная истина достигает ее разума, она старается спасти Эдипа, приняв уже в уме роковое для себя решение.

«О, если жизнь тебе мила, распросы все  
Оставь, молю. Довольно, что страдаю я».

<sup>1</sup> В написанной современником Софокла, историком Фукидидом «Истории Пелопоннесской войны» объяснение событий с помощью воли богов оказывается почти полностью отброшенным.

<sup>2</sup> Обрызганный собственной кровью Эдип восклицает в одной из последних сцен: «Аполлон, Аполлон, друзья, виновник всех злых бед моих!»

Иокастой управляет более чувство, чем разум — что видно в тот момент, когда вестник сообщает ей, по сути дела, горестную весть, о смерти мнимого отца Эдипа, коринфского царя. Ей и не приходит в голову, что момент, совсем не подходящий для радости.

Современный читатель может задаться вопросом: почему самоубийством кончает Иокаста, а Эдип остается жить? Ответ может быть таким: Эдип — более сильная натура, и он остается жить для борьбы<sup>1</sup>. (Написанная Софоклом незадолго до смерти трагедия «Эдип в Колоне» является апофеозом Эдипа — он находит свое успокоение на земле Аттики, став источником благодати для приютившего его народа).

Индивидуальными чертами наделен и Тиресий, а также в известной мере — вестник из Коринфа.

Европейская наука много занималась вопросом — когда была поставлена на сцене драма «Царь Эдип». Античные данные по этому поводу отсутствуют, поэтому приходится, решая этот вопрос, исходить из содержания самой трагедии. Большинство ученых пришло к выводу, что фактом, послужившим непосредственным поводом к постановке трагедии, была чума в Афинах в 429 г. до н. э. в самом начале Пелопоннесской войны. По народным представлениям, эпидемические болезни насылались богом Аполлоном. Противники вождя афинской демократии Перикла объясняли гнев Аполлона тем, что предки Перикла совершили святотатство, и Перикл также должен нести за него ответственность. Неудачи Афин в войне с Пелопоннесским союзом дали возможность врагам Перикла одержать победу, и он, после едва ли не 30-летнего господства, — тот, которого называли Зевсом Олимпийским, — был отстранен от власти. К тому же у Перикла умер сын; другой, родившийся от чужестранки, по им же самим проведенному закону, гражданских прав не имел. Поэтому Перикл был вынужден умолять народ сделать исключение для своего сына. Вскоре Перикл сам умер от чумы.

Можно предполагать, что обстоятельства последних лет жизни Перикла навеяли Софоклу некоторые мотивы пьесы и обусловили общее настроение шедевра его драматургии<sup>2</sup>.

Все эти данные позволяют отнести трагедию «Царь Эдип» к 429—425 гг. до н. э.

Сюжетным единством с этой трагедией связаны драмы «Эдип в Колоне» и «Антигона». «Эдип в Колоне» был написан Софоклом незадолго до смерти и поставлен на сцене, когда поэта уже не было в живых. В этой прекрасной и трогательной трагедии рассказывалось, как престарелый слепой Эдип приходит в Аттику, в пред-

<sup>1</sup> Возможно, впрочем, и влияние самого материала, легшего в основу сюжета (в мифе Эдип остается в живых).

<sup>2</sup> Эта мысль была в свое время высказана известным ученым Ф. Ф. Зелинским; ее последовательно доказывает на страницах своей книги В. Эрпберг (Софокл и Перикл. Оксфорд, 1954).

местье Афин, называвшееся Колон. Жители приютили у себя несчастного странника, и Эдип, очищенный страданиями, становится источником благодати для приютившей его страны (во исполнение данного богом Аполлоном оракула).

Более драматична «Антигона», поставленная около 442 г. до н. э. (т. е. ранее, чем «Царь Эдип»). Сюжет ее взят из того же фиванского цикла мифов. В нем рассказывалось и о судьбе детей Эдила — сыновей Этеокла и Полиника, и дочерей — Антигоны и Исмены.

После смерти Эдила в Фивах правили оба его сына, заключив договор, что будут править поочередно по одному году, но Этеокл не стал соблюдать договор и, заручившись поддержкой граждан, провозгласил себя царем, заставив Полиника удалиться в изгнание. Последний, однако, не смирился и, собрав войско с помощью других греческих государств (войско Семи вождей), двинулся на Фивы. Братоубийственная (в полном смысле слова) война кончилась гибелью обоих братьев Этеокла и Полиника. Фивы отстояли свою свободу, царем их вновь становится Креонт. Для того, чтобы сильнее покарать преступников, выступивших против Родины, он приказал не погребать их тела, в том числе и Полиника; Этеокла же похоронить со всеми возможными почестями. Нужно встать на точку зрения античного грека, чтобы представить себе все значение этого акта. По существовавшему представлению душа убитого, тело которого не похоронено по соответствующему обряду, скитается по свету и мучит сородичей, требуя успокоения<sup>1</sup>.

Вопреки строгому приказу Креонта, угрожающему смертью всякому, кто рискнет его нарушить, Антигона, старшая дочь Эдила, решается выполнить родственный долг и похоронить Полиника. Этот эпизод вряд ли содержался в первоначальной версии мифа и представляет собой плод поэтического вымысла Софокла; на нем основана вся драматическая коллизия трагедии «Антигона»<sup>2</sup>. Стройность композиции, глубина и сила драматического конфликта, величие характеров позволяют поставить эту сравнительно раннюю трагедию в один ряд с шедевром софокловской драматургии — «Царем Эдипом».

Прологом трагедии служит диалог двух сестер. Антигона общается своей младшей сестре, Исмене, о принятом ею решении, что знаменует собой начало драмы. Перед нами две сестры — два

<sup>1</sup> В истории Пелопоннесской войны известен случай, когда афинские стратеги за то, что не сумели подобрать тела упавших в море убитых афинских воинов, были осуждены и казнены — и это несмотря на одержанную ими победу.

<sup>2</sup> В трагедии Эсхила «Семеро против Фив» после заключительного плача хора имеется сцена, где сообщается о решении фиванских властей не погребать Полиника как изменника родины. Против этого решения выступает Антигона. Существует, однако, ряд соображений, заставляющих считать второй финал этой пьесы подложным. См. В. Ярхо. Эсхил, стр. 113).

характера: суровая и мужественная Антигона, сознающая всю опасность своего предприятия, готовая умереть, но выполнить родственный долг, и слабая, робкая Исмена, боящаяся нарушить закон царя, не находящая в себе сил, чтобы помочь сестре. В ее монологе:

«Мы — женщины; не нам вести борьбу  
Неравную с мужчинами; наша доля,—  
Пред сильными покорствуя, молчать.  
У мертвеца я вымолю прощенье  
Невольного греха и покорюсь  
Велению владыки: неразумно  
Желать того, что выше сил моих»

раскрыта сущность ее характера, главная черта его, хотя роль ее еще не исчерпана. В ответе Антигоны:

«Я ни о чем просить тебя не буду  
И не приму я помощи твоей»

звучит и гордость за опасное, но смелое и справедливое решение, и мужество человека, знающего свои силы, надеющегося только на себя.

Характер главного действующего лица, Антигоны, таким образом, намечен; остается увидеть его в действии, когда обстоятельства раскроют его многогранность и величие. Образ противостоящего Антигоне героя, Креонта (коллизия драмы олицетворена конфликтом этих двух действующих лиц) намечен в его монологе и также будет раскрыт в действии.

Обращаясь к хору, Креонт, воплощенное торжество самонимения и гордости, говорит о законности принятия им власти и подчеркивает справедливый характер всех своих поступков:

«Молчал ли я когда-нибудь из страха?  
Скрывал ли я грозящую беду  
И был ли враг отечества мне другом?  
О нет, всегда я думал об одном —  
О благе общем...»

Став царем, Креонт постоянно опасается как бы кто-либо не посягнул на его власть. Когда он сообщает о своем решении сделать труп Полиника «добычей псов и кровожадных птиц», он тут же высказывает опасение, что может найтись человек, который ради золота, корысти осмелится нарушить его приказ. Узнав у стража, что приказ его кем-то нарушен, он приходит в ярость, грозя его повесить и пыткой выведать у него тайну.

Но вот Антигона поймана и приведена к Креонту. Диалог, точнее спор («агон»), происходящий между ними, позволяет полностью раскрыть черты, которые были только что намечены в начале трагедии. Неумолимый Креонт, самолюбие которого особенно

оскорблено тем, что приказ его нарушила женщина, обрекает ее на смерть. Этому не могут помешать и родственные связи, существующие между ним и Антигоной:

«...знайте,  
Хотя и дочь она сестры моей,  
Но если бы еще по крови ближе  
Была, чем все, кого объединил  
У очага семейный Зевс-хранитель,  
И то, клянусь, возмездья не могла б  
Избегнуть,— нет!»

Устами отвечающей ему Антигоны говорит совершенно иная гордость — гордость сознания исполненного долга. Она нарушила закон Креонта потому, что он не установлен ни Зевсом, ни богиней справедливости — Дикой:

«...ничего желанного, поверь,  
Из уст моих услышать ты не можешь.  
Исполнен долг: мой брат похоронен.  
Я не могу достигнуть большей славы».

Мужество и самоотверженность сочетаются в ее характере с глубокой любовью к близким:

«Я родилась не для вражды взаимной,  
А для любви...»,—

говорит Антигона в ответ на упреки Креонта, что она похоронила врага. Впечатление величия ее характера еще более оттенено пассивным героизмом Исмены, добровольно принимающей на себя вину сестры и признающей в сообщничестве, которое в действительности не имело места. Она хочет умереть вместе с сестрой, которую Креонт обрекает на медленную и мучительную смерть (ее должны заживо замуровать в склепе).

Раз начав с одного приема, Софокл доводит его до логического конца. Появившийся Гемон, сын Креонта, в ответ на просьбу отца высказать отношение к происходящему (насколько остро поставлен вопрос, видно из его содержания, где говорится о любви Гемона к Антигоне),— отвечает словами, полными покорности:

«Тебе я весь принадлежу; давая  
Разумные советы, ты ведешь  
Меня к добру; ни для какого брака  
Не отступлю от мудрости твоей».

В них — и мягкость его натуры, и любовь к отцу, и то глубокое уважение, которое он привык питать к нему с детства. И все же Гемон не может примириться с мыслью о неизбежной гибели своей возлюбленной. Он просит отца внять общественному мнению, считающему Антигону невинной, и пощадить ее. Непреклонность



Креонта, его желчные упреки и угрозы в конце концов возмущают и Гемона, эту мягкую и любящую натуру. Он гневно заявляет, что уйдет от него навсегда:

«...и с этих пор один  
Среди рабов безумствовать ты можешь!»

После краткой песни хора всепокоряющему богу любви Эросу на сцене вновь, в третий и последний раз, появляется Антигона, исполняя погребальный гимн по самой себе. Контраст этих двух песен поразителен: юной Антигоне выпала в удел смерть вместо любви. Эта мысль с предельной ясностью выражена в полных предсмертной тоски словах Антигоны:

«Смерть уведет меня, полную жизни,  
Смерть приготовит мне брачное ложе,  
Свадебный гимн пропоет».

Они усиливают гнетущее чувство ужаса зрителей перед предстоящей ей смертью, их жалость к несправедливо осужденной. Из той же песни видно, как горячо любит героиня жизнь: она обращается к своему погибшему брату со словами:

«Ты меня, еще полную жизни, к мертвым влечешь!»

Они не случайны. Драматург подчеркивает, что Антигона пожертвовала самым дорогим, что у нее было — своей жизнью. Простившись с жизнью, провожаемая словами хора:

«Та же буря в душе, та же сила и гнев,  
О, мятежное, гордое сердце!»

Антигона уходит.

Людской суд свершен, характеры раскрыты. Но есть еще один суд — для античного грека это был суд богов, для нас же — это суд автора, самого Софокла. Он совершается в оставшейся части трагедии, совершенно необходимой для того, чтобы решить главный вопрос: кто прав? Его исход предвещает хоровая песнь об ужасной силе рока и наказании тех, кто разгневал богов. На сцену выходит слепой прорицатель Тиресий, сообщающий о грозных знаменьях гнева богов. Креонт упорствует — недоверчивый, как все тираны, он считает Тиресия подкупленным. Но суровая отповедь Тиресия и слова присоединившегося к нему хора вынуждают Креонта изменить свое решение. Он отправляется к склепу, чтобы освободить Антигону. Но поздно: Антигона повесилась. У ног ее рыдает Гемон. Увидев отца, он обнажает оружие против него. Креонт отступает, и тогда тот, придя в себя, бросается на свой меч и погибает. Узнав о гибели сына, кончает с собой и жена Креонта, Евридика. В последней сцене Креонт выступает совершенно разбитый морально и физически; в муках раскаяния он просит друзей вонзить ему в грудь отточенный меч.

## Слова корифея хора:

«Человеку сознание долга всегда  
Благодеяния первый и высший залог,  
Не дерзайте ж заветы богов преступать...»

заканчивают эту трагедию — трагедию власти, или трагедию двух правд, как ее иногда называют.

Совершенно ясно, на чьей стороне автор, а тем самым ясна и идея драмы: неписанные законы традиционной религии и морали выше, чем установленные людьми; тех же, которые ставят человеческие законы выше божественных, постигает возмездие<sup>1</sup>.

Композиционное единство трагедии достигнуто тем, что действие сосредоточено, как и в «Царе Эдипе», вокруг одного факта — нарушения Антигоной царского закона ради исполнения родственного долга. В прологе рассказывается, как это решение было принято, первый эпизод (часть драмы, замыкаемая хором хорыми партиями) рассказывает о том, как Креонт реагировал на случившееся, второй — содержит «спор» (агон) Антигоны и Креонта; третий — Креонта и Гемона; четвертый — Креонта и Тиресия, кончающийся тем, что Креонт смиряется и подчиняется судьбе; пятый и последний эпизод содержит рассказ вестника о гибели Гемона, узнав о которой, Евридика кончает самоубийством. Плач Креонта, перемежающийся с репликами хора, служит заключительной частью. Действие достигает кульминационной точки в третьем эпизоде, точнее в наиболее патетическом месте трагедии — погребальной песне Антигоны; в четвертом — происходит перелом, в пятом — развязка. Гармоничность композиции обусловлена полной симметрией частей трагедии.

Особо замечательна роль хора — его партии шире по объему, чем в «Царе Эдипе» (драма была поставлена гораздо раньше), но никакого влияния на действие хор не оказывает и не может быть назван коллективным действующим лицом (как в трагедиях Эсхила). Все же его роль велика, и хоровые партии оказываются своеобразным фоном, заостряющим смысл происходящего. Креонт извещен о том, что его приказ нарушен; он приказывает стражу во что бы то ни стало задержать виновного. После этой сцены — разговора Креонта со стражем — следует совершенно замечательная по философской глубине и поэтической красоте хоровая партия:

«Много в природе дивных сил,  
Но сильней человека — нет.  
Оя под вьюги мятежный вой

<sup>1</sup> Вопрос о «неписанных» и «писанных» законах был предметом оживленного обсуждения философов того времени («софистов»). Неписанными считались законы, существующие «по природе»; писанными — законы, появившиеся в результате «человеческого установления». Софокл недвусмысленно высказал здесь свою точку зрения на этот вопрос.

Смело за море держит путь;  
Кругом вздымаются волны,—  
Под ними струг плывет». —  
«И беззаботных стаи птиц,  
И породы зверей лесных,  
И подводное племя рыб  
Власти он подчинил своей...» и т. д.

Ее обычно называют «гимном человеку»; но в чем его художественный смысл, почему он следует именно за этой сценой? Это выясняется в последних строках гимна, где прославляется закон — закон богов; нарушающий его да не будет гостем в доме, ни единомышленником, умоляет хор в конце. Он выражает здесь точку зрения автора. Софокл прославляет человека вообще и особенно — свойственное человеку сознание нравственного долга (в античности он понимался как долг перед богами). Последние слова этой хоровой песни направлены, казалось бы, против Антигоны, которую на глазах у хора проводит по сцене страж, но на самом деле они имеют в виду самого Креонта, нарушившего закон богов.

Само прославление человека, его творческих духовных сил, косвенным образом возвеличивает Антигону, нашедшую в себе мужество, несмотря на страх смерти, выполнить священный родственный долг.

Точно так же заостряет смысл происходящего на сцене другая песнь хора — гимн богу любви Эросу. Он исполняется в тот момент, когда Креонт изрекает свой жестокий и несправедливый приговор над Антигоной. За этим гимном следует погребальная песнь по самой себе юной Антигоны. Контраст этих двух совершенно противоположных по смыслу и тональности песен усиливает чувство жалости у зрителя.

Симметрией — необходимым элементом гармонии, по представлению греков, — проникнута и образная система «Антигоны». Противостоят друг другу два сильных характера — Антигона и Креонт. Насколько глубока по своей натуре, гуманна, самоотверженна и добра («Я родилась не для вражды взаимной, а для любви...») первая, настолько сух по природе, жесток второй. Это — две силы, две человеческие природы, и как таковые они являются объектом искусства Софокла. Всей своей душой художника он на стороне Антигоны, и вся трагедия, как произведение искусства — это акт осуждения произвола власти, олицетворением которой служит Креонт. Но есть и другой нюанс — след религиозного мышления, содержащийся в обрисовке этих двух фигур. Л. Фейербах в примечаниях к своим «Лекциям о сущности религий» отмечает главную особенность религиозного мышления Софокла: «бог любит, говорит Софокл, благоразумных, то-есть ту добродетель, благодаря которой человек не переступает границу своей при-

роды, ... не притязает на то, что не свойственно человеку...»<sup>1</sup> Эта особенность религиозного мышления наблюдается у многих великих художников Греции (Геродота, Пиндара, Эсхила и др.); с этой точки зрения оттенок осуждения существует и по адресу Антигоны, хотя своим острием эта идея также направлена против Креонта.

Драматизм конфликта достигает особой силы вследствие того, что формальное право на стороне Креонта; к этому надо еще добавить, что Креонт отказал в погребении изменнику родины. Софокл осудил Креонта не столько за его приказ, сколько за упорство в его исполнении, за то, что добиваясь его осуществления, он переступил границы своей — человеческой — природы.

Осуждая Креонта — произвол власти, Софокл славит идеалы афинской демократии. В диалоге Креонта и Гемона последний доказывает невинность Антигоны тем, что весь народ Фив за нее. «Народ ли мне свою навязал волю?», — заносчиво отвечает Креонт. «Но государство не таково, чтобы быть во власти одного человека», — возражает ему Гемон. На эти слова афинский демос должен был реагировать особенно восторженно.

Параллельно центральным образам трагедии даны второстепенные — Исмена и Гемон. В них есть что-то общее; оба они не способны на активную борьбу, не в силах противостоять воле Креонта. Протест Гемона носит пассивный характер. Но оба персонажа благородны и добры, являются глубоко чувствующими натурами (Исмена принимает на себя вину сестры, Гемон прерывает с отцом во имя своей любви). Софокл не осуждает их за пассивность. Это другие натуры.

Сильным и благородным характерам противопоставлен низкий — это образ стража. В начале, едва не став жертвой гнева Креонта, он молит богов о спасении. Но зато потом, схватив Антигону, он торжествует, и только где-то в глубине души заметна тень сожаления:

«...во всем  
Она призналась. И отраднo мне,  
И жалко стало. Да и впрямь: ведь сладко,  
Что сам сухим ты вышел из воды.  
Всегда своя рубашка ближе к телу».

Софокл создал в «Антигоне» величественный женский образ, полный внутренней красоты и обаятельности, один из самых привлекательных женских образов мировой литературы.

Греческая драма достигла в творчестве Софокла высочайшего развития. Чтобы представить значение сделанного им, достаточно сравнить трагедию Эсхила «Прометей» и трагедию Софокла

<sup>1</sup> Л. Фейербах. Избранные философские произведения, 1955, т. II, стр. 842--843.

«Антигона». Сделать это тем более удобно, что имеется известное сходство между героями этих двух трагедий: оно проявляется и в силе характера, и в последовательном и неуклонном выполнении того, что каждый из них считает своим нравственным долгом, и в горячей любви к человеку, отличающей их обоих<sup>1</sup>. Но различие между ними — значительнее, и кратко его можно выразить тем, что один из них — бог, другой — человек, хотя и обладающий идеальными человеческими чертами. Конфликт у Эсхила перенесен на небо, Софокл же вернул его по принадлежности земле. Мистическая оболочка, окутывавшая миф, у него в значительной степени раскрыта, мы видим человеческие характеры, человеческие страсти, и это в гораздо большей степени волнует и трогает душу зрителя. В этом отношении можно утверждать, что искусство Софокла гораздо более близко человеку.

Отсюда и различие самого искусства, драматических приемов и изобразительных средств. Вместо потрясающих своим страшным обликом фигур, или торжественно, трагически молчащих, или совершающих чудовищные, леденящие душу преступления, вместо мистики заклинаний, составляющих значительную часть хоровых партий, вместо приемов, сразу и непосредственно действующих на зрителя, — как это мы находим у Эсхила, — Софокл спокойно и исподволь, с редким совершенством и художественным тактом добивается нужного ему драматического эффекта. Центр тяжести идейного и художественного богатства драмы перенесен на действие, диалог. Софокл, лишив хор того значения, которое он имел у Эсхила, сохранил за ним роль носителя настроения, фона, на котором разворачивается действие. Но этот фон не безразличен к тому, что происходит на сцене: хор часто олицетворяет человеческую натуру с ее надеждами, страхами, слабостями и недостатками, он разделяет ошибки героя, но готов тут же изменить свое мнение при убедительных высказываниях противной стороны, носится с несбыточными надеждами и заблуждениями, а в конце горестно плачет — и при всем этом никогда не забывает заключить трагедию своеобразным афоризмом.

Красота и своеобразие ритмов и музыки хоровых партий Софокла пользовались всенародной славой, их запоминали и распевали. Софокл использовал и развил далее драматические приемы Эсхила — прием контрастной характеристики («Антигона»), трагической иронии, «узнавание» и др. Ввел он также и много нового в драматическое искусство — он по-настоящему впервые построил п е р и п е т ю, значение ее в драме грандиозным образом выросло. Интересна его а м ф и б о л и я (или объективно трагическая ирония) — это слово можно перевести «двусмысленность»

<sup>1</sup> Можно отметить известное сходство и второстепенных персонажей — Исмены и Гемона, с одной стороны, и Океанид — с другой (тот же пассивный протест, пассивный героизм и т. д.).

(но без отрицательного оттенка): действующие лица говорят о вещах, смысл которых в состоянии постичь только зритель, знающий их роковое значение в судьбе героя драмы. Этот прием своим исходным пунктом имел то обстоятельство, что миф был знаком зрителям: вследствие применения его драматический интерес не только не исчезал, но даже увеличивался.

Творя свои образы, Софокл умело сопоставлял их, гармонично распределяя свет и тени, используя эффект контраста (в «Антигоне» — Антигона и Исмена; Антигона и Креонт; Креонт и Гемон и т. п.). Все внимание он уделял раскрытию характера и идеи вплоть до кульминационной точки трагедии; развязка же давалась суммарно, в общих чертах. В сравнении с эсхиловскими, характеры Софокла более человечны — и поэтому — более индивидуальны.

Мировоззрение Софокла проникнуто теми же религиозными тенденциями, что у Эсхила, но только в гораздо меньшей степени. То же прославление дельфийского бога, та же боязнь превысить данные человеку возможности и границы, чтобы не оскорбить богов (одна из идей «Антигоны»). Дельфийский принцип «знание через страдание» преломляется у него в идее «счастье через страдание», воплощенной в последней его трагедии «Эдип в Колоне».

Особенно характерно для Софокла убеждение в ограниченности человеческой мудрости, способности познания («Царь Эдип»).

Драмы Софокла являются вершиной трагического жанра по совершенству композиции, мастерству диалога, драматического действия, силе конфликтов, глубине и мощи характеров, и не потеряли своего значения до настоящего времени благодаря общечеловеческой значимости разрешаемых в них проблем. Они продолжают ставиться на сцене и сейчас, волнуя зрителя так же, как несколько десятков веков тому назад<sup>1</sup>.

## Глава X

### ДРАМАТУРГИЯ ЕВРИПИДА

Творчество младшего из трех великих трагиков древней Греции завершает историю греческой трагедии классического периода. Особенность ее развития состояла во все большем снижении героического элемента и увеличении бытового, повседневно встре-

<sup>1</sup> Несколько лет назад Государственный грузинский театр Шота Руставели поставил «Царя Эдипа». Рецензируя спектакль, П. Новичкий отмечает, что представление давалось в 33-й раз и все же «трагедия фиванского царя, далекая от нас античная трагедия, своим человеческим содержанием, правдой человеческих чувств и страстей потрясла современных советских зрителей до слез» («Театр», № 11, 1956 г., стр. 86).

чающегося. Завершение этого процесса означало конец самого жанра. На место трагедии с ее мифологической формой и героическим содержанием пришла бытовая драма, а затем новая аттическая комедия с характерной для нее интригой. Мы можем проследить, как совершался этот переход по трагедиям Еврипида — они дают для этой цели богатый и поучительный материал<sup>1</sup>.

«Сниженность» еврипидовских характеров отмечалась еще Аристотелем. По его словам, Софокл говорил о себе, что он изображает людей такими, какими они должны быть, Еврипид же — какими они есть на самом деле. Действительно, титаническим образам Эсхила и идеальным характерам Софокла противостоят герои Еврипида, впервые выведшего на сцену живого и вполне конкретного человека повседневной жизни и показавшего то, что по неписаным законам трагической сцены считалось недостойным изображения — нищету и болезнь, предательство и низость, внутренний душевный разлад и отчаяние, сомнение во всем — вплоть до существования богов.

Еврипид — поэт кризиса греческого общества, проявляющегося с исключительной силой к концу Пелопоннесской войны (431—404 гг. до н. э.). Религия, мораль, общественные устои подверглись коренному пересмотру в модных теориях философов того времени («софистов»). Трагедии Еврипида впитывали в себя, как губка, эти новые идеи, будоража умы афинской публики, и поэтому историк, занимающийся общественной мыслью этого времени, вынужден постоянно обращаться к произведениям «философа на сцене».

Популярность Еврипида особенно увеличилась в эллинистический период. Это объясняется тем, что его творчество оказалось во многом созвучным общественным идеалам этого времени. Наряду с Гомером, его читали и комментировали в эллинистической школе, а речи его героев служили образцом для риториков и грамматиков.

Еврипид родился около 480 г. до н. э. Дата приблизительно верна, хотя является плодом эллинистической литературной комбинации: писатели этого периода, любители синхронизмов, сообщают, что в день битвы при Саламине Эсхил был взрослым мужчиной — воином, Софокл руководил хором юношей, пропевшим по случаю победы благодарственный гимн богам, а Еврипид только что родился. Точно неизвестно, кто были его родители. Враждебно относившийся к Еврипиду комедиограф Аристофан острит в ряде комедий по поводу того, что мать поэта, Клейто, торговала зеленью на афинском рынке (что считалось недостойным занятием). То, что Еврипид принадлежал к числу состоятельных

<sup>1</sup> Уже древние александрийские грамматик писали, что крупнейший представитель новой комедии Менандр является преемником Еврипида, а не Аристофана.

афинянин, видно хотя бы из того, что он смог посвятить всю свою жизнь драматургии; кроме того, известно, что у него была большая по тем временам библиотека, а книги тогда стоили очень дорого.

В противоположность Софоклу, он не занимал никаких общественных должностей и вел довольно замкнутый образ жизни, общаясь только с небольшим кругом друзей. К их числу принадлежал философ Сократ (оба они были одно время учениками философа Анаксагора). Вокруг Сократа группировался кружок аристократической афинской молодежи. Аристофан зло высмеял их в комедии «Облака», иронически называя их при этом «мудрецами», тем же именем он часто называет Еврипида.

Писать трагедии Еврипид начал, по-видимому, рано, но ставил их только начиная с 455 г. до н. э., т. е. тогда, когда он смог получить хор — для чего требовался соответствующий возраст. Особым успехом его трагедии вначале не пользовались, и он очень редко занимал первое место на состязаниях.

Можно предположить, что какая-то часть афинской публики относилась к нему довольно холодно, как и к Сократу. Оба они были постоянным объектом насмешек комедий. Об этом свидетельствует и то, что Еврипид к концу жизни оставил Афины и перебрался в Македонию, по приглашению царя этой страны Архелая<sup>1</sup>. Здесь он написал свои последние трагедии и здесь же умер (около 406 г. до н. э.). О смерти его рассказывают множество противоречивых анекдотов, не заслуживающих доверия. Дополнительные сведения о жизни Еврипида были получены учеными после опубликования в 1912 г. папируса с биографиями некоторых поэтов. Отрывки, относящиеся к Еврипиду, упоминают о том, что его преследовал вождь радикальной демократии Клеон (таким образом, мы имеем косвенное свидетельство о его политических взглядах). Еврипид определяется здесь как предшественник новой комедии: «изнасилования, подброшенные дети, узнавания по кольцам или ожерельям — все это, как известно, составляет основу новой комедии и было выдуманно Еврипидом».

Число написанных им трагедий достигало 92 (или 98). До нашего времени сохранилось 18: «Алкеста», «Андромаха», «Вакханки», «Ифигения в Тавриде», «Ион», «Безумный Геракл», «Елена», «Ипполит», «Медея», «Орест», «Электра» и др. К ним надо добавить сатирическую драму «Киклоп». В числе утраченных такие трагедии, как «Телеф», «Андромеда», пользовавшиеся большим и шумным успехом. Как и его предшественники, Еврипид широко использовал Фиванский и Троянский циклы мифов, но не оставил без внимания и местные аттические легенды, а также цикл мифов о Геракле.

<sup>1</sup> Горячий патриот Афин (это видно из целого ряда трагедий), Еврипид мог оставить родину только по особым обстоятельствам.



Одна из ранних трагедий Еврипида — «Алкеста» может дать наглядное представление о его творческой манере.

Положенный в основу трагедии миф связан с именем легендарного царя фессалийского города Феры, Адмета. Он пользовался особым покровительством бога Аполлона, который по приказу верховного бога Зевса находился у него в услужении и пас стада целый год. Адмет оказался добрым хозяином и Аполлон отплатил ему услугой<sup>1</sup>.

Однажды Адмет посватался к прекрасной дочери Пелия, Алкесте. Отец невесты согласился на брак, с тем, однако, условием, чтобы герой запряг в колесницу, на которой должна была ехать невеста, льва и вепря. Аполлон помог Адмету это сделать, и герой получил в жены Алкесту. За это он принес жертвы всем богам, кроме Артемиды. Последняя, разгневанная его забывчивостью, наполнила брачный покой Адмета клубками змей. Это означало гнев богов. Но Аполлон и на этот раз выручил Адмета, выпросив у богинь судьбы, чтобы Адмету, когда придет его час умирать, было позволено избежать смерти, если кто-нибудь согласится умереть вместо него. Когда этот час в действительности наступил, ни отец его, ни мать не согласились отдать за него свою жизнь, и только Алкеста пожертвовала собой.

Этот древний миф (черты первобытного строя эпохи разложения видны в том, что Аполлон платит виру за убийство отработкой) не был использован ни Эсхилом, ни Софоклом; на него обратил внимание только Еврипид.

Сюжет открывал большие драматические возможности. Алкеста могла согласиться на жертву только из любви к Адмету. Подобная любовь предполагает взаимность: но тогда положение мужа, принимающего такую жертву, поистине трагично. Коллизия, психологически сложная, давала вместе с тем простор для создания характера героической женщины. Еврипид решил эту задачу по-своему, и его Алкеста не похожа на Антигону Софокла. Принимающий эту жертву Адмет (в мифе — отважный герой, участник похода аргонавтов) предстает совершенно другим в драме Еврипида.

Поэт решительно отбросил элементы мифа, связанные с отношениями богов, и остановил все свое внимание на отношениях людей.

«Алкеста» начинается с пролога, в котором выступает бог Аполлон. Он не является действующим лицом и выведен только для того, чтобы кратко изложить содержание мифа. Возможно, что миф не принадлежал к числу общеизвестных, и Еврипид таким образом знакомил зрителя с основами сюжета.

---

<sup>1</sup> Аполлон был наказан Зевсом за то, что перебил Киклопов, ковавших Зевсу перуны.

В этом прологе Аполлон сообщает, что наступил смертный час Алкесты. В конце речи появляется бог смерти Танатос и после краткой перепалки с Аполлоном направляется во дворец, чтобы коснуться своим черным мечом волос Алкесты и совлечь ее в Аид.

На сцену выступает хор ферских граждан. Он делится на полухория; их перемежающиеся партии выражают то надежду, что Алкеста еще жива, то скорбь по поводу наступления рокового дня, то, наконец, сожаление о том, что нет в живых Асклепия, воскрешавшего мертвых.

Из слов вышедшей к хору служанки (вестника ранней аттической трагедии) становится известным, что Алкеста прощается с жизнью. Убрав волосы и надев праздничную одежду, она помолилась богине домашнего очага Гестии, прося ее дать счастье оставленным ею детям. В предсмертной тоске она мечется по залам дворца, дети с плачем тянут к ней свои руки... для каждого раба находится у нее доброе слово прощания. Зайдя в брачный покой, Алкеста обильно орошает слезами ложе:

«Другой жене послужишь ты — она  
Верней меня не будет, разве только  
Счастливей».

В песне хора высказывается сомнение, сможет ли Адмет жить, потеряв такую жену.

На сцене появляется Адмет с Алкестой, окруженные домочадцами. Алкеста агонизирует. В предсмертном бреде ей чудятся перевозчик через реку Смерти Харон и торопящий ее демон смерти:

«Уводит... уводит меня,  
Не видишь ты разве? Туда,  
Где мертвые...  
Оставь нас! в какой это путь  
Меня снаряжаешь?... Мне страшно...»

Борьба жизни и смерти прекрасно и с необыкновенной силой передана отрывистой речью Алкесты со звучащей в ней предсмертной мукой. Сцена носит реалистический характер: изображена земная кончина юной жены и матери. Чувство жалости зрителей к героине достигает наивысшего напряжения.

На миг вернувшись к жизни, Алкеста просит мужа не вводить в дом мачехи. Еврипид подчеркивает, что эта просьба отнюдь не вызвана ревностью, а только ее любовью к детям. На горестные восклицания Адмета она отвечает: «Время сгладит... мертвый ведь — ничто...».

Алкеста с ужасом заглядывает в лицо подступающей смерти. Ее речь становится все тише и отрывистее «О, дети, прощайте... И я уже — ничто».

Алкеста умирает, сказав мужу последнее «прощай», оборванное на полуслове. Это слово по-гречески означает «радуйся» и отсюда его трагическая двусмысленность: Алкеста доставляет мужу радость жизни ценой собственной смерти.

Торжественные слова хора:

«Ушла, и нет среди живых жены Адмета»

закljučают эту полную высокого трагического напряжения сцену.

Совершившая героический акт самопожертвования Алкеста в изображении Еврипида — само олицетворение любви, идеальный образ жены и матери. В блеске ореола героини, которым Еврипид окружает жену Адмета (он возникает в силу самого факта самопожертвования), ее муж, Адмет выглядит попросту жалким. Бессилие, бесхарактерность, слабость, нищета духа видны в торопливости обещаний и клятв, которые он дает жене, в преувеличенных (во всяком случае, кажущихся в подобной ситуации преувеличенными) выражениях скорби... Он готов на все для ее спасения, но вернуть ей жизнь, которую он сам же берет у нее, Адмет не в состоянии.

Мы видим, что Еврипид поставил своих героев перед лицом самого острого кризиса. Не прими Адмет жертвы своей жены — и трагедии не было бы. Но Адмет принял ее, и мы можем только догадываться о той страшной борьбе, которую он переживает; муки его вырвутся наружу после похорон Алкесты, когда он перед лицом хора станет сожалеть о своем поступке, о позоре жизни, купленной такой ценой. Трагический конфликт перенесен в душу героя; здесь он только намечен, но будет полностью развернут в трагедии «Медея». Два чувства борются в душе Адмета: любовь к жене и инстинкт самосохранения. Побеждает последний в силу обыденности и слабости характера Адмета, оказавшегося неспособным встретить смерть так, как встречали ее герои эпоса.

Еврипид показывает, что понятия «хорошее» или «дурное», «этичное» или «не этичное» неопределенны до той поры, пока жизнь сама не выдвинет острого критерия, — а самым острым оказывается вопрос жизни и смерти. Драматический конфликт, носящий общечеловеческий характер, достиг необычайной глубины.

Все, казалось бы, кончено. Дом Адмета погружен в глубокий траур.

Но вот заходит по пути во Фракию Геракл — веселый, добродушный гуляка и оптимист, он решил отдохнуть в гостеприимном доме Адмета, прежде чем отправиться на совершение очередного подвига. Но траур — неподходящая обстановка для приема гостя; Геракл хочет уйти. Адмет, однако, останавливает его, и скрыв истинную причину траура, приказывает слугам провести пришельца в дальний зал, крепче затворив двери, чтобы стенания не огорчили гостя.

Эти новые обстоятельства еще полнее раскрывают характер героя. Адмет поставлен перед новой трагической альтернативой — принять или не принять гостя? И то, и другое сопряжено с угрызениями совести. С одной стороны, Адмет известен всей Греции своим гостеприимством, с другой, — принять, когда только что скончалась жена, отдав за него свою жизнь, — значит оскорбить ее память. Положение, в которое Еврипид ставит своего героя, весьма остро, но только в таких острых ситуациях удается раскрыть характер до самой его глубины. Адмет не нашел в себе силы, чтобы отказаться от традиции и это подчеркивает хор:

«...в такой беде  
И принимать гостей — к чему безумье?»

Интересны оправдания Адмета: разве похвальнее прогонять гостей, разве лучше, если к бедствию дома прибавится молва о диких нравах в Ферах? В их неубедительности — характер Адмета, ибо только слабость нуждается в подобных софистических отговорах.

Торжественная песнь хора славит, однако, гостеприимство Адмета.

В сцене похорон Алкесты высокое оттеняется низким. Адмет осыпает своего отца, старика Ферета, принесшего дары покойнице, резкими упреками. Ферет подошел к «границе» жизни, но пожалел отдать последние ее минуты за сына. Спор весь носит софистический характер: прав ли Ферет, заявляющий, что он исполнил свой долг, воспитав Адмета, и теперь вовсе не обязан жертвовать собой ради него? Ферет бросает Адмету ядовитый упрек:

«Сам любишь жизнь ты, кажется; в отце  
Зачем любви признать не хочешь той же?»

Когда Адмет упрекает старика в смерти Алкесты, тот еще более ядовито замечает:

«Почаще жев меняй, целее будешь».

Грубый и бесстыдный характер реплики переносит нас на афинскую площадь: перед нами типичная бытовая сценка со всей ее непристойностью, усиленной еще и тем, что она разыгрывается над неостывшим еще телом героической Алкесты.

Между тем Геракл, напившись пьян, начал горланить дикие песни (мы узнаем об этом со слов раба). Комический эффект на фоне трагического действия служит самым ярким контрастом, усиливающим это трагическое, — Еврипид предстает здесь как подлинный мастер драматургии.

Мрачный вид слуги отрезвляет Геракла. Он узнает, что произошло в доме Адмета, и с легкостью, свойственной человеку в момент опьянения, принимает решение — вырвать Алкесту из рук Танатоса, бога смерти. Геракл отправляется к ней на могилу.

Вернувшийся с похорон Адмет не решается вступить в осиротевший дом. Все будет напоминать об усопшей, а люди скажут ему:

«...Вот  
Позором жизнь купивший! Смерти  
Он избежал, отдав свою жену  
Аиду».

Только теперь сознание сделанной непоправимой ошибки овладевает им. Это так по-человечески просто: когда стал вопрос о его жизни, в нем победил инстинкт, теперь же разум заявляет о своих правах.

Появляется после трудной борьбы Геракл. За ним идет закутанная в покрывало женщина; он просит Адмета ввести ее в свой дом. Адмет упорствует, но, в конце концов, уступает. Геракл заставляет его даже коснуться ее — и Адмет узнает Алкесту.

Пьеса заканчивается хоровой песней, в которой мы напрасно станем искать идею трагедии.

«Воли небесной различны явленья,  
Смертный не может ее угадать...»

Античный источник указывает, что «Алкеста» была поставлена в 438 г. в качестве заключительной пьесы тетралогии, т. е. вместо драмы сатиров, отмечая при этом, что «драма содержит комический элемент в заключении». Действительно, Геракл, в ней выступающий, — излюбленный герой веселой и бесшабашной драмы сатиров, да и сам конец драмы слишком благополучен. Но большинство ученых (Блох, Норвуд и др.) категорически отвергают возможность причисления «Алкесты» к жанру драмы сатиров. Комический элемент в ней служит целям максимального приближения действия к действительности. Конечно, внесение в трагедию комического начала было смелым новаторским актом — чем вообще отличался Еврипид.

Идея трагедии сложна, на первый взгляд даже противоречива.

Центральными образами являются Алкеста и Адмет, скорее даже Адмет, в силу большей реалистичности его характера. Главными свойствами Адмета являются уступчивость и мягкость, слабохарактерность, сочетающаяся с эгоизмом. Эти черты проявляются в том, что он принял жертву Алкесты; вполне логично и то, что он делает далее, сохраняя верность обычаю гостеприимства в такой неподходящий момент, и, уступая настойчивости Геракла, вводит в дом незнакомую женщину. Он сознает позор своего поступка (вернувшись с похорон! Но до этого он не нашел в себе сил возразить против жертвы Алкесты, и поэтому вся скорбь его выглядит такой жалкой и неубедительной). В упреках его по адресу отца видно только одно — стремление снять с себя ответственность. Словом, это тип жизнелюбца, по натуре доброго, но одновременно обыденного, не способного на героический поступок человека, —

такого, каких Еврипид видел в действительности. Мифологический герой переместился на городскую площадь, оказавшись при этом далеко не идеальной натурой. Такой герой совершенно немыслим для Софокла.

Не менее убедителен образ старика Ферета; отец настолько же эгоистичен, как и сын; художественная правда этого образа достигнута тем, что показана необыкновенная жадность к жизни, особенно свойственная старости.

В этих двух фигурах видно глубочайшее знание человеческой природы в ее самом обыденном проявлении, тех ее сторон, которые обычно явно выступают только в острых ситуациях, которые с таким гениальным мастерством создает Еврипид.

Но в это же время логика действия — правда неожиданного, при помощи «бога с машины», т. е. совершенно искусственного приема — оправдывает (казалось бы) Адмета. Благодаря своей мягкой натуре, он уступает долгу гостеприимства — принимает Геракла; тот напивается пьян, буйствует и т. д. — но «спасает» Алкесту. Спасены, в конечном счете, оба: может быть в этом и заключена центральная идея трагедии? Слова прощающегося Геракла — «будь справедлив и гостя чти» — могут служить этому свидетельством, т. е. тому, что слабость, уступчивость, бесхарактерность ведут к добру и общему благу, чего не было бы, окажись Адмет сильной и благородной натурой.

Но эффект этот, если он даже существовал (важна сценическая трактовка сюжета, судить о которой мы не в состоянии), является чисто внешним. Это видно по искусственной развязке, обусловленной вмешательством Геракла, побеждающего бога Смерти.

Художественный акцент (а художественность неотделима от правды) сделан на первой половине действия, героиней которого является Алкеста. Обыденность и даже низость окружающих ее людей подчеркивают героизм ее облика, величие ее самопожертвования, которое тем более трагично, что совершается ради человека, не заслуживающего его. Алкеста выступает как олицетворение любви к семье, к мужу, к детям. Последние ее мысли обращены к ним, полны трогательной заботы об их судьбе. Идеальный образ матери встает перед нами, когда Алкеста на смертном ложе, лаская дочь в последний раз, сожалеет, что не она вручит ее жехнику и не она поддержит ее в трудный час мук материнства<sup>1</sup>.

Алкеста — не гордая и сильная Антигона Софокла. Но, слабая и кроткая, она в решающую минуту оказывается сильнее окружающих ее людей — мужчин, героев (по мифу). Гениальный драматург открыл новую страницу в искусстве изображения людей,

---

<sup>1</sup> Пафос материнства запечатлен у Еврипида в ряде женских образов — Гекубы, Андромахи, Иокасты и др.

страницу жизненной правды. Необыкновенная красота души, красота самопожертвования — вот что прославляется в этой пьесе Еврипида, вот что составляет идею трагедии.

Поэт продолжил развитие этой идеи в трагедии «Ифигения в Авлиде», где переплетение психологических мотивировок и ситуаций еще более сложно, но где трогательный образ юной и чистой Ифигении, добровольно подчиняющейся смерти, жертвующей собой ради общего блага ахейского войска, ради любви к отцу, приносящему ее в жертву, еще более прекрасен, чем Алкеста. В этом типе женщин Еврипид открыл необыкновенное богатство души, и одно то, что он противопоставил в этом плане женщину мужчине, было неслыханно новаторским актом в истории классической трагедии.

Трагедия «Алкеста» показательна для творчества Еврипида — художника большой жизненной правды, своей реалистичностью. Реалистичны не только Адмет и Ферет — выхвачен из жизни и Геракл. Комедийные черты в его образе помогают создать впечатление о веселом, жизнерадостном и добродушном, но одновременно и отзывчивом, способном сделать все во имя дружбы человеке. Он очень симпатичен и прост здесь, этот мифологический герой — персонаж скорее не трагедии и не комедии, а драмы в современном смысле слова.

Снижены и максимально приближены к действительности ряд сцен трагедии: спор Аполлона и Танатоса, ведущийся в тоне сделки, предлагаемой одним и отвергаемой другим; отвратительная перебранка Адмета и Ферета над телом Алкесты; картина пьяного разгула Геракла и т. д. Для героической трагедии Эсхила и Софокла эти сцены немислимы.

Трагедия Еврипида, приближаясь к драме в современном смысле этого слова, оставляла уже меньше места для хоровых партий. Роль хора в этой трагедии незначительна, настроение создается самим действием. Лирические части переходят в действие, и вместо плача хора мы находим плач Адмета. Хор только помогает действию, его песни носят оценочный характер, то он славит Алкесту, лучшую среди жен, то воспекает гостеприимство Адмета. Но сложный ритм партий, разнообразная и гибкая метрика свидетельствуют, что Еврипид уделял большое внимание лирической части, составляющей важный элемент красоты его трагедий.

Наибольшей известностью среди всех сохранившихся трагедий Еврипида пользуется другая трагедия, «Медея»; она была поставлена в 431 г., первой в тетралогии, оканчивавшейся драмой сатиров «Сборщики урожая»<sup>1</sup>. При постановке этой тетралогии Еврипид занял только третье место.

<sup>1</sup> Трагедии, входившие в тетралогию не были связаны сюжетно — за «Медеей» следовала трагедия «Филоктет», написанная на сюжет совсем уже другого цикла мифов.

Сюжет ее взят из мифа об Аргонавтах. Этот миф сложился в те времена, когда широкое колонизационное движение только начиналось. Далекие и неведомые страны манили к себе колонистов, купцов, пиратов; рассказы о заморских богатствах переходили из уст в уста. В народной фантазии эти богатства стали символическим золотым руном (тем более, что золото добывалось при помощи овечьей шкуры, положенной на дно золотоносного ручья). За ним отправляются герои греческой мифологии — Геракл, Тесей, Кадм во главе с Ясоном на сказочном корабле «Арго».

Золотое руно находилось в таинственной стране (позднее отождествленной с Колхидой). Прибыв туда, Ясон добился от царя страны, Ээта, обещания отдать им золотое руно. Но Ээт стал подвергать Ясона трудным испытаниям с целью его погубить. Ясон вышел из них со славой и совершил ряд подвигов; ему во всем помогала влюбившаяся в него дочь царя, волшебница Медея. Наконец, Медее и Ясону удалось похитить золотое руно, причем Медея пожертвовала жизнью родного брата, спасая возлюбленного.

После многих приключений Ясон и Медея обосновались в Коринфе. Вскоре Ясон покинул Медею и своих детей от нее ради дочери коринфского царя. Волшебница Медея жестоко отомстила, послав отравленный наряд невесте.

Этот миф Еврипид положил в основу своей трагедии.

«Медею» называют иногда трагедией ревности, но это слово слишком слабо передает ту бурю страстей в душе героини, которая привела ее к убийству собственных детей.

В соответствии с традициями греческой трагедии, действие начинается с момента, когда решающее событие уже произошло — Медея покинута Ясоном. Все действие охватывает не более суток, но за это время осуществляется ряд ужасных актов мести брошенной Медеи. Она убивает невесту, послав ей в подарок отравленную одежду; гибнет отец невесты, пытаясь совлечь с умирающей в муках дочери пропитанный ядом наряд; и, наконец, самое потрясающее — Медея убивает своих двух детей от Ясона, нанося ему последний и самый страшный удар. Главным драматическим эффектом трагедии является чувство ужаса.

Если у Софокла конфликт трагедии часто может воплощаться в борьбе двух героев, у Еврипида он в значительной степени перенесен внутрь самой героини — Медеи. Глубокое проникновение в душу покинутой, но сильной женщины, воспроизведение борющихся в ней чувств составляет главное в этой трагедии. Как и в «Алкесте», величественный образ женщины противопоставлен мужским — Ясону и Креонту (царю Коринфа). Положительные черты, существовавшие в Адмете, полностью исчезают в Ясоне; первый внушает еще и сожаление, второй — только отвращение.



С великолепным драматическим тактом Еврипид находит способ постепенно подготовить зрителя к восприятию того ужасного, что совершается в трагедии. Он не сразу выводит Медею на сцену и излагает события, предшествующие действию трагедии, в форме диалога рабов — педагога и кормилицы. Хотя роль их и пассивна, в их речи слышится живое участие ко всему, что совершается в доме Медеи; это люди, наделенные живым и тонко чувствующим сердцем<sup>1</sup>. В уста рабыни, открывающей своей речью трагедию (в «Алкесте» ее открывал бог Аполлон), вложен высоко поэтический монолог, один из самых прекрасных образцов поэзии Еврипида, исполненный лирической грусти и сожаления о том, что прошлого ни вернуть, ни изменить невозможно:

«О, лучше бы отважным аргонавтам  
В далекую Колхиду кораблей  
Не направлять меж Симплегад лазурных!  
О, лучше бы не падала сосна  
Под топором в ущелья Пелиона —  
На весла тем бестрепетным мужам,  
Что некогда для славного Пелея  
Отправились за золотым руном;  
Тогда моя владычица Медея  
Не приплыла б к иолковым стенам  
Сраженная безумною любовью....»

В мечтательности, лиризме, морально-философских обобщениях пролога:

«Ведь большего нет блага в этом мире,  
Чем то, когда в согласие муж с женой...»

мы видим характерные черты стиля Еврипида. Последние слова монолога — о том, что «дух Медеи неукротим и страшен» — настораживают зрителя.

О неистощимой изобретательности Еврипида говорит другой совершенно оригинальный драматургический прием — фоном для диалога двух рабов служит отрывистый, мерно повторяющийся вопль Медеи, доносящийся из дворца.

Монолог, с которым Медея выходит на сцену, представляет собой первое в истории мировой литературы выступление в защиту прав женщины, угнетаемой в условиях патриархальной семьи. Бросается в глаза склонность Еврипида к морально-философским обобщениям. Медея говорит не просто о своем личном горе: она доказывает, что эта участь угрожает всякой женщине в силу несправедности ее положения. Особенно эффектно это звучало в Афинах, где женщина была затворницей, не имевшей даже права са-

<sup>1</sup> У Софокла в «Трахинянках» тоже выступает рабыня; но в своей речи она всячески подчеркивает свое приниженное положение, называя свое мнение «рабским».

мостоятельно, без сопровождения раба, ходить по улице. Медея заявляет:

«...Мы, женщины, из всех  
Сущестъ, душой и мыслью одаренных —  
Несчастнейшие: золотом сперва  
Мы покупать должны себе мужей,  
Чтобы отдать им в рабство наше тело;  
Потом — и здесь источник злейших бед —  
Великое решается сомненье,  
Каков супруг...» и т. д.<sup>1</sup>

Давно уже отмечено, что этот монолог в устах Медеи, добровольно покинувшей родину ради Ясона, звучит как-то странно. Еврипид, видимо, преследовал здесь цель раскрыть в нем свое отношение к положению женщин.

Характер Медеи-мстительницы раскрывается в нескольких сценах. Первая — это сцена с Креонтом. Последний, выдавая свою дочь за Ясона, опасается козней Медеи, известной своим волшебством. Он требует, чтобы она удалилась из государства. Медея в ответ заверяет его, что слава о ней — обманчива:

«Кто предан был науке слишком долго,  
Заслуживает в праздности укор,  
Внушая злость невеждам или зависть.  
Попробуй мысль им новую открыть,  
И у глупцов ты прослывешь безумцем.  
Когда же чернь тебя прославит больше,  
Чем признанных учителей своих,  
То скажут: он опасен для народа».

Эти слова необычайно многозначительны и также не совсем уместны в устах Медеи. В них — живая критика косности афинских традиций, отзвуки той неприязни, которой был окружен сам Еврипид (его обвиняли и в мнимой «мудрости», и в развращении народа). Устами Медеи Еврипид снимает с себя обвинение.

Боясь, что у нее будет отнята сама возможность мести, Медея заверяет Креонта в том, что не питает к нему и его прекрасной дочери никакой ненависти и желает последней только счастья. Креонт упорствует. Медея с грустью — в этот момент искренней, произносит моральную сентенцию:

«Увы, какое зло — любовь для мира».

В тон ей, также философски отвечает Креонт:

«И зло, и благо — как судьба решит».

Креонт дает Медее отсрочку на одни сутки. После его ухода Медея со злобным торжеством клянется, что осуществит свою месть. Клятва заключается философским обобщением:

<sup>1</sup> Сегования на судьбу женщины мы находим и в «Андромахе» (ст. 353).

«... Не даром говорят,  
Что рождены — бессильные для блага,  
Мы, женщины, могучими во зле».

В следующей сцене выступают Медея и Ясон. Поскольку характер Медеи уже очерчен, то основное внимание уделяется Ясону. С первых слов мы узнаем в нем тип самодовольного и ограниченного эгоиста, особенно отвратительного тем, что сам он себя считает вполне порядочным и нравственным; с целью доказать это он и приходит к Медее. Мы слышим о его благих намерениях; он хочет обеспечить детей путем новой и более выгодной женитьбы; надеется на то, что Медея останется в Коринфе. По его словам, Медея сама виновата в том, что ее изгоняют из страны (ей не следовало быть дерзкой).

Ясон предлагает ей деньги и помощь. В ответ звучит пылкая и страстная речь Медеи, полная горечи и скорби.

Оправдания Ясона — ярчайший пример софистической изворотливости, приправленной бесстыдством и наглостью, скорее проистекающими из ограниченности, нищеты его натуры, чем от чего-либо другого. Оказывается, он даже облагодетельствовал Медею: раньше она жила среди варваров, теперь же — среди культурных эллинов. Ей сопутствует слава, тогда как раньше никто о ней бы и не знал. С тупым самодовольством он заявляет, что изменил ей вовсе не по любви, а

«... потому, что к высшему стремился  
Хотел нужды избежать навсегда».

Дальнейшая характеристика уже не нужна, Еврипид заканчивает сцену. Образ Ясона раскрыт во всей его наготе. Герой Еврипида ничего общего не имеет с мифологическим героем, отважным аргонавтом: это обычный тип корыстолюбивого и беспринципного карьериста, каких немало было в Афинах того времени. Желая показать как неукротимая жажда мести, став всепоглощающей страстью, делает человека способным на самое тонкое коварство, Еврипид вводит сцену мнимого примирения Медеи и Ясона. Мстить задумана: Медея должна уговорить Ясона помочь ей, чтобы невеста приняла от нее губительный подарок. Лицемерное раскаяние ее выражается в том, что она полностью повторяет доводы и оправдания Ясона. Лечь ее откровенна и обнажена, только такую ограниченную натуру как Ясон можно было ввести ею в заблуждение. Речь ее построена великолепно и драматична в высшей степени: мнимое смирение прерывается стоном ужаса перед тем, что она замыслила. Обращаясь к детям (Еврипид первый использует здесь драматический прием речи героя в сторону зрительного зала), Медея говорит:

«О, бедные! зачем я не могу  
Смотреть на вас без ужаса и боли!  
Кто знает, долго ль вам осталось жить  
И к матери доверчиво ласкаться?..»

Истинного апогея трагедия достигает в сцене, когда Медея встречает своих сыновей, отнесших Ясоновой невесте отравленный напиток. Настает последний, самый ужасный акт мести. Дети молчат, глядя на нее. Медея переживает мучительные страдания человека, борющегося с самим собой, разрывающегося между двумя чувствами — материнской любовью и страстью мщения. Конфликт страстей в душе одного героя был качественно новым явлением в классической греческой трагедии.

Медея то оставляет свой замысел:

«О, женщины, нет сил,  
Мне вся моя отвага изменяет,  
Едва взгляну им в ясные глаза...»

то возвращается к нему:

«...Как? я потерплю?  
Не отомстив, чтоб надо мной смеялись  
Враги мой? Какая низость!...  
Ступайте, дети, во дворец... скорей!  
Все кончено!»

Момент, когда мать целует в последний раз своих детей перед тем, как их убить, является одним из самых драматических в истории мировой драмы. Фантастичен конец трагедии — он сделан Еврипидом так же, как в «Алкесте», при помощи «бога с машины». Ясон врывается к Медее; двери дворца раскрываются, и из них вылетает, влекомая драконами Гелиоса, волшебная колесница с Медеей. У ног ее — тела убитых ею сыновей.

Ясон проклиняет ее, недосыгаемую, называя Медею преступным и гнусным чудовищем, плачет о себе и детях. Медея выступает преображенной. Великий знаток человеческой природы, тонкий психолог, Еврипид, показал и ужасные последствия овладевшей человеком страсти, и спокойствие, и даже усталость очищенной в горниле страсти души.

Ясон молит Медею дать ему хоть прикоснуться к телам сыновей, но она гордо отвечает:

«Все слова и моления — напрасны».

Трагедия заключается почти такими же словами хора, что и «Алкеста»: боги посылают людям много непонятных судеб и то, чего смертные ждут, не свершается.

Неестественный конец пьесы осуждал уже Аристотель. По этому поводу некоторые буржуазные ученые пытались доказывать,

что Медея была написана для частного представления, где чудесный конец отсутствовал.

Это предположение, однако, лишено оснований. Оно противоречит принципам драмы V в. до н. э., бывшей элементом культа Диониса; возможно, что такая частная постановка была бы воспринята, как святотатство.

Конец, «Медеи», как и многих других трагедий Еврипида, можно рассматривать как драматургический прием, создававший эффект неожиданности, дававший возможность показать характеры в новых обстоятельствах. Он служит в то же время окончательной развязкой, не допускавшей и предположения о каком-либо продолжении действия, концентрированность которого достигала, таким образом, полного завершения.

В «Медее» конец к тому же символически поднимал героиню над жалкой жертвой земных страстей — Ясоном.

Всю мощь своего таланта Еврипид направил на создание центрального образа этой трагедии. Медея — это сильная и одновременно тонко чувствующая натура: ее страстная до самозабвения любовь психологически правдиво и естественно превращается в смертельную ненависть; гордость, сила воли, демоническая энергия, свирепость и коварство в осуществлении мести нарисованы с великолепным и убедительным мастерством.

Поразительно выдержка, которую она проявляет в сцене мнимого примирения с Ясоном: буря страстей кипит в ее душе, но она сдерживается ради осуществления мести, сладость которой может понять только тот, кто так жестоко оскорблен, как она.

Алкеста и Медея — два совершенно противоположных женских образа. Показав в Алкесте красоту самопожертвования кроткой и слабой, но сильной духом женщины, в «Медее» Еврипид показал ужасные последствия страсти, доведенной до крайней степени. Несмотря на логическое неправдоподобие последнего акта мести «Медеи» — мать, убивающую своих детей из ненависти к покинувшему ее супругу, почти невозможно представить, — Еврипид силой своего искусства превращает его в действительность. Аристотель говорит в «Поэтике» о том, что невозможное может быть правдоподобным в трагедии.

Продолжая ту же линию противопоставления женских и мужских характеров, что и в «Алкесте», Еврипид противопоставил Мее Ясона. Никчемность его натуры очевидна. Логика действия заставляет думать, что Ясон вообще никогда не был способен на сильное и искреннее чувство, и что он только воспользовался любовью Мее для своих целей в свое время — по мифу, для добычи золотого руна. Образ получает необыкновенную внутреннюю правдивость (давая логическое обоснование элементам сюжета, не охватываемым рамкою действия).

Ясон оказался настолько жизненным и реалистичным, что он стал прототипом многих героев европейской литературы.

Реалистичен и Креонт, царь Коринфа, — тип человека, которому жестокость чужда по природе, но в силу чувств самосохранения решающегося на жестокий поступок.

Индивидуальные образы рабов — кормилицы и педагога. Первая, будучи женщиной, более активно реагирует на события семейной драмы; искренне любя Медею, она старается в то же время спасти детей. Более рассудителен и холоден педагог, склонный к резонерству; знаток людей, он говорит о Ясоне:

«Кто из людей не сделал бы того же?  
Иль ты еще не ведаешь донныне,  
Что любим больше мы самих себя,  
Чем ближнего...?»

Хоровые партии трагедии менее интересны и бледнеют в сравнении с полными страсти монологам главных героев.

Патриотизм Еврипида проявился и в этой трагедии. Афинский царь Эгей — единственный, кто оказывает дружескую и бескорыстную поддержку Медее в трудный момент. Здесь, как можно предполагать, косвенно отразились и политические противоречия между Афинами и Коринфом — только в Коринфе могут совершаться богопротивные дела, Афины же чисты и непорочны.

Вскоре после «Медеи» была поставлена трагедия Еврипида «Ипполит». В основу сюжета на этот раз был положен местный аттический миф. Тесей, царь Афин, после смерти жены женился на юной и прекрасной женщине Федре. От первого брака у него остался сын Ипполит. Богиня любви Афродита зажгла сердце Федры страстью к пасынку. В этой трагедии конфликт также перенесен в душу женщины, показано нарастание любовной страсти, неумолимо и жестоко овладевающей человеком. Борьба Федры с собой, роковые последствия этой страсти составляют содержание трагедии. Хотя трагедия и называется «Ипполит», центральным образом ее все же оказывается Федре; Ипполит играет пассивную роль, будучи скорее объектом, чем субъектом действия. Еврипида часто упрекают за ту особенность «Ипполита», что люди выступают здесь слепыми орудиями богов — трагедия открывается речью богини Афродиты, раскрывающей свое намерение отомстить Ипполиту за долгое пренебрежение к ней, и заканчивается вмешательством богини Артемиды, оправдывающей героя. Но не следует забывать, что для грека древней поры бог был часто простым олицетворением стихии или страсти. Выступление же Артемиды в конце трагедии является обычным для драматурга приемом «бога с машины».

Преданный своей страсти к охоте и гимнастическим упражнениям, девственный Ипполит с негодованием отвергает любовь

Федры, о которой сообщает ему кормилица, рабыня и наперсница госпожи. Стремясь избежать позора и оскорбленная до глубины души, Федра кончает самоубийством, обвинив перед смертью (в письме) Ипполита в насилии над собой. Тесей верит письму и проклинает сына; бог Посейдон, отец Тесея, насыляет на колесницу Ипполита гигантского быка. Испуганные кони понесли и разбились о кручи прибрежных скал вместе с хозяином. Но Артемида является к Тесею и открывает ему всю правду. Ипполит умирает в объятиях своего отца, простив его перед смертью.

Аромат благоухающей природы Аттики, пульсирующее биение ее жизни составляют фон этой трагедии.

Трагическая коллизия заключается здесь в преступном характере страсти Федры — она не в силах выбрать, и любое решение для нее одинаково губительно. Но автор склонен осуждать и Ипполита. Заносчивость и восхваление собственной чистоты, нравственной и физической, противна и враждебна обществу — эта мысль Еврипида сквозит и в словах раба, замечающего Ипполиту, что «люди злых и гордых ненавидят».

В лице Ипполита Еврипид осуждает реакционную афинскую аристократию, — вернее ту часть ее, которая, придерживаясь орфико-пифагорейского учения, гордилась своим презрением к общественно-политической жизни, к народу, «черни». Это заметно в словах Ипполита:

«Кто черни слух пленит, тот мудрецам  
Покажется достойным осмеянья».

Центральная идея пьесы заключается в утверждении земного начала человеческой души, которой равно опасны как чрезмерные страсти, затмевающие рассудок, так и холодность, презрение к тем законам жизни, которые олицетворяются в этой трагедии богиней Афродитой. Эта идея вполне согласуется с реалистическими тенденциями искусства Еврипида.

Ученые всех веков восторгались композицией трагедии, — симметричной, прозрачной и строгой. Две богини — Афродита и Артемида — олицетворяют противоборствующие начала. Два человека — Федра и Ипполит — жертвы страстей, ими олицетворяемых. И та, и другая — губительны: мы чувствуем влияние древнейшей греческой морали «ничего слишком».

Драматизм достигается рядом контрастных сцен и образов. Вот возвращается с охоты Ипполит, радостный и сильный, приносящий жертву девственной и суровой богине охоты Артемиде; но Федру, павшую жертвой любовной страсти, выносят на носилках; она бредит, бред сменяется отчаянием, апатией.

Судьбы Федры и Ипполита оказываются связанными невидимыми нитями страстей, но Еврипид не сталкивает их друг с другом, за исключением единственной сцены, в которой они также ничего

не говорят друг другу. Язык фактов и действий сильнее слов, и образы от этого выигрывают, становясь более глубокими и цельными. Стыдливость Федры, боящейся своей любви и чувствующей всю гибельность ее, становится убедительной и доказанной в силу этого особого драматургического приема Еврипида.

Федра — типичный еврипидовский герой, с ее раздвоенностью души и надрывом; будучи жертвой трагической и безысходной любви, она рассуждает на тему о природе страсти вообще. Монолог Федры направлен против женщин, вступающих на путь измены:

«...горе в том, что видим мы и знаем,  
И чувствуем добро, но не творим:  
Мешает лень одним, другим — соблазны  
Порочные, беседы на пирах  
Полуночных, изнеженная праздность,  
И все, что стыд внушает...»  
«...Но это зло в жилище сильных мира  
И в роскоши впервые родилось».

Эти морально-философские обобщения в монологе Федры так же не случайны, как и в монологе Медеи. Отсюда можно заключить, что элементы общественного кризиса проникли и в прочную прежде афинскую семью, а Еврипид откликнулся этой трагедией на злобу дня.

Идеализированным образом Федры и Ипполита — мечтательных героев, живущих всецело в мире своих духовных интересов, — противостоит насквозь прозаическая, сотканная из низменных страстей, лести и угодливости кормилица Федры. С необыкновенной ловкостью она выпытывает тайну своей госпожи и затем выступает в роли сводни. Неудача не обескураживает ее, и в ответ на упреки Федры она говорит:

«...Теперь я виновата,  
Но если бы мой замысел удался,  
Разумною меня сочли бы все,  
Затем, что ум успехом люди мерят».

Нет сомнения, что этот образ наперсницы, ловко увлекающей в свои сети госпожу с тем, чтобы потом извлечь из этого выгоду, Еврипид нашел в тогдашней действительности.

Интересна литературная судьба «Ипполита». Уже древние подметили, что в образе Федры скрыты богатые драматические возможности. Римский философ и драматург Сенека (1 в. н. э.) написал на этот сюжет свою трагедию «Федра». Но коллизия страстей у Еврипида превратилась у Сенеки в коллизия слов: напыщенная риторика, переполняющая его трагедию, не трогает читателя.

Вернувшийся к этому сюжету видный французский драматург Жан Расин написал в 1677 г. трагедию «Федра», считающуюся образцом драматургии времен классицизма.



Разобранные выше трагедии относятся к первому периоду творчества Еврипида, когда высокий язык страстей, на котором говорили его герои, отражал глубокие противоречия действительности, а реалистическая струя, пронизывающая его трагедии, сочеталась с трагическим пафосом. Примером драмы второго периода является «Ион». В ней продолжают тенденции первого периода, все более и более приближающие трагедию к бытовой драме; одновременно отдается уже особая дань занимательности действия, появляется сложная, запутанная интрига, построенная на узнавании; последнее становится главной пружиной действия.

Действующие лица расстаются с тем, чтобы через десятки лет встретиться; затем сталкиваются как враги, но узнают друг друга, и все кончается ко всеобщему благополучию.

Сюжет трагедии «Ион» можно назвать сюжетом о брошенном и найденном ребенке; у Еврипида сохранена традиционная мифологическая форма.

В прологе выступает Гермес, который рассказывает, как Креуса, дочь афинского царя, соблазненная богом Аполлоном, подкинула, желая скрыть свой позор, родившееся дитя в пещеру одной из гор Аттики. Сам Гермес, чтобы дитя не погибло, отнес его в Дельфийский храм. Выросший мальчик становится прислужником храма, неокором. Креуса же, выйдя замуж за чужеземного царя Ксуфа, остается бездетной. Супруги обращаются к Дельфийскому оракулу, чтобы узнать причину. Этим пользуется бог Аполлон, решив объявить мальчика сыном Ксуфа и тем заглавить свое преступление. С появления супругов в Дельфах начинается трагедия.

Ксуф охотно верит оракулу, что первый встречный окажется его сыном. Конечно, он встречает Иона; но его жена, Креуса, вспыхнула к найденному ее супругом сыну жгучей ненавистью: ее мучит сознание, что судьба ей уготовила навеки остаться бездетной. Она пытается отравить Иона; но намерение ее открыто. Толпа во главе с Ионом преследует ее, Ион готов ее убить, и она едва спасается у алтаря бога. В этот критический момент выходит из глубины храма жрица, неся ларец, где хранились вещи, найденные вместе с мальчиком. Происходит узнавание, и мать обретает сына. Счастливые, они готовы бежать; но с неба спускается богиня Афина и объявляет им, что Ксуф по-прежнему будет считать Иона своим сыном. Радостная Креуса отказывается от всех обвинений, в которых она так пылко изобличала бога Аполлона, и хор трагедии в заключительной сцене славит этого бога.

В этой драме с ее насквозь земным сюжетом о ребенке, подкинутом соблазненной девушкой, поражает роль, которую поэт отводит олимпийским богам, в первую очередь Аполлону. Он выступает сначала в качестве насильника, а затем — бесчестного труса, который, стараясь замести следы своего преступления,

объявляет (ложно) отцом ребенка мужа соблазненной им девушки. Когда Ион решает обратиться к оракулу с целью узнать, чей он сын в действительности, Аполлон прибегает к помощи Афины, чтобы предупредить этот неприятный для него вопрос. Характерна также пылкая обвинительная речь Креусы в адрес Аполлона, исполненная ненависти и презрения. Бог, дающий предсказания всей Греции, оказывается обманщиком.

Выступающие в таком неприглядном свете жители Олимпа встречались до сих пор только в комедии (Дионис, Гермес); трагедии, однако, это не было свойственно. Причиной этому может быть только усиление антидельфийских настроений в Афинах, вызванное враждебным отношением жрецов Дельфийского храма Аполлона к Афинскому союзу. Еврипид, будучи горячим патриотом Афин (это видно из «Андромахи», дышащей ненавистью к спартамцам, «Молящих», — трагедии, являющейся прославлением Афин, и т. п.), не мог быть равнодушным к подобным настроениям. Старший современник Еврипида, Софокл, также с прискорбием отмечал падение веры к оракулам Аполлона (другое имя этого бога — Феб)<sup>1</sup>. С этой точки зрения «нападки» Еврипида на Аполлона понятны. К этому мог присоединиться также элемент иронии, с которой Еврипид всегда относился к популярным народным представлениям о богах. Но поэт вовсе не выступает в трагедии «Ион» с атеистическими идеями, как иногда пытаются это доказывать. Стоит внимательно перечесть конец, чтобы убедиться в ином замысле Еврипида: боги, если они даже несправедливы и нечестны, ведут людей к добру. Отсюда и прославление Аполлона в конце трагедии.

Трагедия «Ион» полна самых неожиданных эффектов: резкие изменения ситуации, напряженность действия, глубокие эмоции героев делают ее привлекательной и интересной. Но трагедия ли это? Конец ее, приводящий ко всеобщему примирению и счастью, скорее напоминает мелодраму. Единственное, что осталось в ней от патетики ранних произведений драматурга, — это волнение, переживаемое героем произведения, Ионом. Вначале он выступает преданным служителем Аполлона и, подметая ступени храма, поет ему вдохновенный гимн. Но вскоре, услышав, рассказ Креусы, он осуждает бога, заявив при этом: «Несправедливо называть людей испорченными, если мы подражаем порокам богов, следуем их примеру».

Трагедия «Ион» слабее «Медеи» и «Ипполита»; характеры ее просты и обрисованы несколько бледновато.

Четыре трагедии Еврипида — «Алкеста», «Медея», «Ипполит», «Ион» — могут дать ясное представление о новой ступени в развитии искусства трагедии, которую представляет собой творчество

<sup>1</sup> «Царь Эдип»: «Веры нет... Феба гаснущим словом:... Конец благочестью»...

Еврипида. Это искусство резко отличается от того, что мы находим в драмах Эсхила и Софокла. Некоторые ученые готовы утверждать, что еврипидовская драма стоит ближе к современной европейской, чем к античной. Оценка, которая дается искусству Еврипида, была противоречивой уже у его современников.

Интересный материал об отношении к Еврипиду в Афинах того времени дает комедия его современника Аристофана «Лягушки». Фантастический сюжет ее сводится к тому, что бог-покровитель театральных представлений, Дионис, после смерти Еврипида не смог найти нового выдающегося трагика на земле и решил спуститься в Аид, царство мертвых, чтобы вернуть на землю к живым кого-нибудь из старых. В образе Диониса выведен несколько простоватый афинский зритель, поклонник Еврипида, — его-то Дионис и хочет вернуть на землю. Комедия была поставлена через год после смерти Еврипида, в 405 г. до н. э.

Но внизу, в подземном царстве мертвых, происходит спор между Эсхилом и Еврипидом — кто же из них является лучшим поэтом и кому по праву надлежит вернуться на землю. Победителем оказывается Эсхил. Особый эффект заключается в том, что Дионис, поклонник Еврипида, меняет свое мнение и склоняется на сторону Эсхила<sup>1</sup>.

Если отвлечься от язвительных каламбуров, пародий, острот и насмешек в адрес Еврипида, которые рассыпаны по всей комедии, то можно прийти к выводу, что даже для насмешника Аристофана Еврипид является крупнейшим трагиком, ибо после его смерти никого равного ему в Афинах не осталось. Кроме того, становится ясным, что к концу жизни Еврипид был наиболее популярным драматургом в Афинах (Дионис — поклонник Еврипида).

Комическо-пародийный характер спора не помешал глубокому и блестящему сравнению стиля обоих трагиков. Еврипид, споря с Эсхилом, говорит о себе:

«Но лишь искусство от тебя я принял, и сейчас же  
Убавил жиру, посадив на строгую диету  
Из легких слов, прогuloчек, слабительного — свеклы.  
«Сок болтовни давал ему, настоенный на книгах,  
Потом монодией кормил . . . .»  
«И после первых слов уже все действовали в драме,  
И говорили у меня и женщина, и дева,  
И господин, а также раб, старуха...»  
Я вывел в драме нашу жизнь, обычаи, привычки...  
Меня любой проверить мог...»

Аристофан в последних словах формулирует главную особенность творчества Еврипида, его реалистичность. Как Сократ, по выра-

<sup>1</sup> Когда возмущенный Еврипид упрекает Диониса — «Клялся ты меня на землю взять!» Дионис насмешливо, пародируя слова еврипидовского героя Ипполита, отвечает: «Язык клялся, но выбран мной Эсхил».

жению одного из римских литераторов, низвел философию с небес на землю, так и друг его Еврипид приблизил героическую трагедию к действительности. Впервые на сцене появились люди повседневной жизни с их земными переживаниями — благородные и низкие, сильные и слабые, покорные судьбе и выступающие даже против самих богов, люди — жертвы страстей. «Еврипид более всего старался изобразить эти две страсти — неистовое, безудержное влечение к чему-то и любовь, и в этом он более всего преуспел», — пишет неизвестный древний критик, обычно называемый Псевдолонгином. Но любовь, изображавшаяся Еврипидом, почти всегда имела в себе что-то болезненное, порочное или противоестественное (пример — «Федра»). Образцом неистовства, мании, как говорили греки, может служить совершенное в припадке вакхического безумия, пароксизма убийство Агавой собственного сына (пьеса «Вакханки»). Патетические сцены, героические поступки сопоставлены с бытовыми сценками; контрастность последних приводила к новым драматическим эффектам, казавшимся Аристофану непристойными, недостойными высокого жанра трагедии.

Великий мастер психологического анализа, Еврипид, переносит конфликт в душу героя («Медее», «Ипполит»), проникая в самые святая святых человека, показывая внутренний надлом, борьбу противоречивых страстей, приводящую к трагическому концу. Поэтому-то вмешательства «бога с машины» производят неестественное впечатление.

В силу указанных особенностей значительно изменяется еврипидовская тематика. Конфликты большого масштаба (типа софокловских — человек и судьба, человеческие и божественные законы) привлекают его в меньшей степени; наоборот, семейные драмы (жена, брошенная мужем — в «Медее», преступная любовь мачехи к пасынку — в «Федре») оказываются наиболее благодарным материалом. В соответствии с этими темами на сцене появляются женщины (у Еврипида — натуры часто более тонко и сильно чувствующие, чем мужчины), рабы, старухи, нищие и т. п. Мифологический сюжет становится только оболочкой, все менее и менее связанной с истинно человеческим содержанием трагедии (наиболее слабо связан он с содержанием в пьесе «Ион»). С целью приблизить мифологический сюжет к действительности (иногда — просто в целях драматизации) Еврипид вносит в традиционные мифы новые мотивы (таким новым мотивом, введенным с целью большей драматизации действия, является убийство Медеей своих детей — в мифе этого не было; в пьесе «Электра» дочь царя Агамемнона, Электра, оказывается женой простого крестьянина; в «Гекубе» троянская женщина, приготовляясь ко сну, убирает кокетливо волосы, как это делали афинские щеголихи).

Усиление драматического элемента и приближенность действия к жизни приводит к тому, что хор у Еврипида перестает быть

частью трагедии, постоянным носителем мировоззрения автора, выразителем идеи трагедии: Еврипид предпочитает донести свои идеи до зрителя не сентенциями хора, а художественной логикой действия, образами драмы. Поэтому пьесы его можно было ставить и без хора <sup>1</sup>.

Драматургические приемы Еврипида необычайно богаты. К имевшемуся арсеналу изобразительных средств трагедии он добавил ряд новых и изменил старые. Таким новым приемом является диалог рабов в «Медее» на фоне мерно повторяющегося вопля героини, чем зритель постепенно подготавливается к восприятию ужасного. Разнообразится узнавание (по внешним признакам, знакомым чертам лица). Знание техвической стороны драматургического искусства, умение учитывать вкусы зрителей сказались в том, что Еврипид охотнее выбирал «запутанные сюжеты», создавал эффекты неожиданности («бог с машины»). Развивая сделанное его предшественниками, он прибегает к контрастной характеристике не только образов, но и целых сцен (как в «Алкесте»). Особенного успеха добивался он в отыскании новых по характеру драматических конфликтов, из которых самым замечательным является изображение борьбы в душе героя, притом такой, что любое возможное решение, губительно для него, но каждое из них по-своему характеризует героя.

Стремление к большей концентрации действия сказывается у Еврипида не только в приеме «бога с машины» (позволявшем разубить запутанную интригу, окончательно завершить сюжет и исключавшем даже предположение о возможности его предложения), но и в прологе, цель которого состоит в том, чтобы сделать все действие доступным и понятным, восстановить те элементы сюжета (мифа), которые не охватываются рамкой действия, обычно изображающего только «катастрофу», перелом. Вводные сцены имелись и у его предшественников (у Эсхила — в «Агамемноне», у Софокла — в «Антигоне»). Но Еврипид совершенно обособляет их от действия, что видно хотя бы из того, что персонаж, выступающий с прологом, не принимает в дальнейшем никакого участия в развивающемся действии (Аполлон в «Алкесте», Гермес в «Ионе»). Эта особенность драматургической техники Еврипида полностью перейдет в новую комедию.

По-новому строит Еврипид и речи своих героев: в них внешний эффект, блеск диалектики, изящество антитез иногда преобладают над важным, носящим принципиальный характер, и при том относящимся непосредственно к действию, содержанием <sup>2</sup>. Обобщения морально-философского характера иногда оказываются

<sup>1</sup> С. И. Р а д и г. История древнегреческой литературы, 1940, стр. 203.

<sup>2</sup> «Состязание в речах», которое мы находим в «Антигоне» Софокла, есть одновременно и состязание принципов. Это начинает исчезать у Еврипида.

мало связанными с ситуацией (пример — монолог Медеи о положении женщины).

Язык Еврипида прост и гибок, еще более приближен к живой народной речи, чем у Софокла.

По выражению Аристотеля, язык трагедий Еврипида является менее «украшенным». Риторическая изысканность и искусство доказательства проявляются в таких приемах, как антитеза, соединение противоположных понятий («Язык поклялся, но душа — не поклялась», — говорит Ипполит; «Кто знает, может быть, внизу (в царстве мертвых) жизнь считается смертью, а смерть — жизнью», — читаем мы в одном фрагменте еврипидовской трагедии).

На образцах творчества Еврипида учились искусству красноречия ораторы эллинистического периода и поздней античности.

Наиболее сложным является вопрос о мировоззрении Еврипида. Мы находим в его трагедиях самые разнохарактерные и противоречивые высказывания по вопросам религии, политики, семьи, нравственности, самые радикальные суждения на тему о социальной несправедливости, отголоски стройных атеистических теорий; но в то же время носители этих радикальных взглядов, доказываемых притом с необыкновенной убедительностью, часто терпят крах, и торжествуют старомодные, веками устоявшиеся представления (хотя они доказываются с гораздо меньшей силой — если вообще доказываются). Очень трудно сразу сказать, на чьей стороне автор; на этот счет существуют различные теории, более или менее спорные. Но сама разнохарактерность идейного богатства драматургии Еврипида, содержащаяся в ней критика норм полисной идеологии и общественной жизни может быть легко объяснена.

В творчестве Еврипида отразился глубокий социальный кризис, охвативший Грецию в конце V в. до н. э. Пелопоннесская война обнажила все противоречия полисного государственного устройства, ускорила процесс разрушения старых государственных форм, а вместе с ними и свойственных им общественных традиций, религии, морали, идеологии вообще.

Отдельные граждане отныне противопоставляют себя всему обществу, обострение классовой борьбы между крупными и мелкими рабовладельцами, свободными и рабами привлекает внимание к социальным проблемам; гибель целых государств подрывает веру в богов — покровителей этих государств. По словам Ореста, героя «Ифигении в Тавриде»,

«Царит смятение и в божественных делах,  
И в смертных...»

Все это сложное переплетение противоречий породило множество теорий — философских, социальных, религиозных; с другой стороны, усилило мистические настроения, способствовало развитию

суеверий. Еврипид необычайно чутко относился к современной ему действительности. Так же как и его современники раздраемый противоречиями он в своих произведениях пытался найти ответ на новые явления жизни. Но отсутствие веры в будущее, отсутствие твердых, установившихся взглядов наложили отпечаток пессимизма на его произведения. Герои Еврипида часто называют жизнь — несчастьем; убеждают, что лучше не иметь детей, — с рождения обреченных на страдания. Рождение людей надо отмечать трауром, а смерть — радостью, ибо таким образом люди избавляются от бедствий. «Самый лучший жребий для человека — вовсе не родиться», — читаем мы в одном фрагменте Еврипида. Эти пессимистические настроения согласуются с тем, что известно о личной жизни Еврипида. Сопоставляя античные свидетельства о его характере с дошедшими до нас скульптурными портретами поэта, А. Наук пишет: «В самом лице его запечатлена некая печаль и суровость, соединенная с необычайной серьезностью...»<sup>1</sup>.

Можно с большой долей вероятности доказывать, что сам Еврипид придерживался консервативных взглядов (вольнодумцы, атеисты, носители новых идей терпят поражение в ходе действия его трагедий). Но тот повышенный интерес, который Еврипид питал ко всем новым софистическим учениям, показывает, как сам поэт был в значительной степени заражен тем, что разоблачал, но вместе с тем так привлекательно и заманчиво изображал в своих трагедиях. Стоя в стороне от общественной жизни, он оказался духовно гораздо более тесно с нею связан, чем Софокл.

Давно уже было отмечено, что Еврипид не придерживался какой-либо одной установившейся системы взглядов; но нельзя предполагать также, чтобы он оставался безразличен к тому, что он изображал, что говорили его герои. Поэтому некоторые исследователи считают, что новые софистические учения чаще всего вкладываются поэтом в уста таких действующих лиц, уровень знаний и «мудрости» которых (это любимое словечко Еврипида) ниже или не превышает обычный, тогда как традиционные взгляды защищают самые популярные мифологические герои, такие как Тесей, мифический основатель афинского государства, или мудрые старцы<sup>2</sup>.

Исходя из этих позиций, например, трагедию «Ион», нельзя трактовать, как атеистическое произведение, несмотря на всю критику в адрес Аполлона, которую мы здесь находим. Осуждение Аполлона вкладывается в уста Иона — мальчика, и Креусы — женщины. Появляющаяся с неба богиня Афина — покровитель-

<sup>1</sup> А. Наук. Введение к трагедиям Еврипида, 1881 г. (тайбнеровское издание), стр. 24.

<sup>2</sup> С. Я. Лурье. История античной общественной мысли, 1929 г., стр. 216.

ница и олицетворение демократических Афин,— говорит Креусе, отказавшейся от своих обвинений:

«Ты права, переменявшись, и что бога славишь ты,—  
Боги медленны в решениях, все же воля их тверда».

Герой трагедии Еврипида Беллерофонт в пылком монологе, несмотря на все предостережения мудрого старца, доказывает, что боги не существуют, и даже решает лететь на небо, чтобы в этом удостовериться, но разбивается насмерть.

Придерживаясь основ общегреческой религии, Еврипид, в силу рационалистических тенденций своего ума и таланта, не устоял перед соблазном сблизить олимпийцев с божествами модных софистических теорий, стремясь таким образом примирить непримиримое. Поэтому Зевс отождествляется у него с Эфиром (но по-прежнему называется при этом, как и у Гомера, отцом богов и людей); поэтому матерью всего сущего объявляется Великая Земля и т. п. Иногда даже слышатся отголоски материалистических учений о том, что ничто не погибает и одни формы постоянно переходят в другие. В глазах Аристофана, например, это звучало кощунством, и он обвинил в «Лягушках» Еврипида в безбожии, в том, что он поклоняется эфиру вместо Зевса. Но вероятнее всего Еврипид только делал уступки модной философии, в силу своего рационализма (следует напомнить при этом, что он был учеником Анаксагора, философа-материалиста) и до известной степени критически относился к олимпийской религии в том ее виде, в каком она отражена в поэмах Гомера. «Но если в творчестве Еврипида мы находим суровую критику религиозной традиции, то было бы ошибочным считать его атеистом».<sup>1</sup> Он в какой-то мере тяготел к софистическому движению, современником которого был. Радикализм учения софистов, их необычно смелые взгляды на мир и общество вызывали интерес, несмотря на то, что подавляющее большинство афинских граждан этих мнений не разделяло (об этом говорят преследования, которым подвергли софистов, дерзнувших выступить с критикой религиозных устоев в Афинах). Еврипид в своих трагедиях отдал дань этому всеобщему интересу; идеи софистов выносились им на сцену и делались достоянием широких масс афинской публики.

Политические и социальные взгляды Еврипида для нас гораздо яснее религиозных. С уверенностью можно утверждать, что Еврипид всю жизнь был горячим патриотом демократических Афин, не переставая славить их в своих трагедиях. В «Медее» единственным человеком, решающимся оказать добровольную и бескорыстную помощь героине, является афинский царь Эгей. После этой

<sup>1</sup> С. И. Р а д ц и г. История древнегреческой литературы. 1959, стр. 306.



сцены следует песня хора, славящая благословенную землю Аттики — родину Гармонии и Поэзии:

«Жители Аттики, племя счастливое,  
Древние дети блаженных богов!  
Все вы питаетесь мудростью славною,  
Сладким плодом благородной земли.  
Вечно радостные ходите  
В легком воздухе блистающем,  
Говорят,— в земле у вас  
Златокудрая Гармония  
В дни былые стала матерью  
Девяти священных Муз».

Защищая демократическое устройство, Еврипид отстаивал умеренные формы, выступая против крайней демократии и демагогов, ею руководивших. Все его сочувствие на стороне среднего класса. Царь Тесей (популярнейший в Афинах мифологический герой) говорит в «Молящих»:

«...Нет, не богачи, не голытьба,  
А средний класс спасает государство,  
Он прочно утвержденный, мудрый строй  
Для граждан неизменным сохраняет...»<sup>1</sup>

Оценивая идейную сторону творчества Еврипида, можно с уверенностью сказать, что проблематика его произведений, с такой остротой и искусством ставившая и разрешавшая на сцене животрепещущие вопросы современности, должна была найти живой отклик в сердце афинского зрителя. Многие отвечало его вкусам, удовлетворяло его запросы. Противоречивые оценки и даже недоброжелательство, проявившееся вначале к пьесам Еврипида у определенной части афинской публики, сменились к концу его жизни прочной популярностью, пережившей века.

Значение Еврипида заключается в том, что он впервые в истории драмы показал людей «такими, какие они есть на самом деле». Он перенес драматический конфликт в душу героя и показал подлинно человеческие страсти.

Многое было создано им и в технике драматургии. К концу V в. выработались устойчивые вкусы у афинской публики, и поэт знал, как привлекательны для зрителя сюжеты с запутанным действием и интригой. Эта запутанность вынуждала Еврипида для ясности развития событий прибегать к прологам и к развязкам с помощью «бога с машиной».

Греческая драма в своем дальнейшем развитии следовала принципам Еврипида. Пройдя через новую аттическую комедию и римский театр, трагедия Еврипида стала основой новой европейской

---

<sup>1</sup> В «Гекубе» (ст. 607) он говорит о господстве «корабельной черни», что оно «хуже огня».

драматургии. В эллинистическую эпоху поэты и писатели во многом следуют ему: его пьесы не сходят со сцены в течение всего античного периода, комментируются грамматиками, изучаются в школе.

Как указывалось выше, в творчестве Еврипида противоречие между содержанием и мифологической формой достигает наибольшей остроты.

Разрешение этого противоречия означало одновременно конец древней классической греческой трагедии.

## Глава XI

### ДРЕВНЯЯ АТТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

#### Происхождение комедии

Древняя аттическая комедия родилась из обрядовых игр праздников Диониса. Связь комедии с культом Диониса отчетливо сознавалась ее авторами. Аристотель считает, что комедия произошла «от зачинателей фаллических песен». Что же представляли собой эти песни?

Скудные данные, которыми мы располагаем, позволяют установить, что эти песни исполнялись во время праздника сельских Дионисий. Их распевали подвыпившие участники сельской пирушки, двигаясь процессией по окрестным селам. Песни носили разгульный, иногда даже разнузданный характер, но непристойность их была обрядовой. Весь обряд должен был магически воздействовать на животворящие, пробуждающиеся весной силы природы, которые олицетворялись Дионисом. Пьяная процессия носила название «Комос» — отсюда и происходит название «комедия», т. е. «песнь Комоса». Участники процессии переодевались, раскрашивали лица, подражая животным или мифическим существам, спутникам Диониса; судя по сохранившимся комедиям, отношение к самому Дионису (которого мог изображать один из участников процессии) было далеко не почтительным... Философ Гераклит по этому поводу замечал:

«Если бы это был не Дионис, в честь которого устраиваются эти процессии и поются фаллические песни, то это было бы совершенно бесстыдным действием». Вольность и разнузданность танцев, ужимок и прыжков, веселье и непристойность песен, насмешки и шутки в адрес прохожих — все это носило карнавальный характер: общественные и религиозные отношения оказывались как бы «перевернутыми» и можно было позволить себе все, что в другое время было недопустимым и строго наказывалось.

В комедии Аристофана «Ахарняне» есть такая «фаллическая» песенка, распеваемая героем комедии. Дикеополем, выступающим

вместе со своими домочадцами в фаллической процессии; ее участники несут корзину с плодами и фалл, символ плодородия. В то время как все сторонники войны в Афинах испытывают тяготы и лишения, Дикеополь, заключивший мир «от себя лично», наслаждается праздником и поет об этом в фаллической песенке:

Фалет, веселый Вакха друг,  
Кутила — бог, гуляка — бог,  
Любимый и влюбленный!  
Шесть лет прошло, и вот тебе  
Молюсь я, возвратясь домой,  
Сам для себя я мир добыл,  
Довольно войн, довольно слез....  
...Насколько слаще, о, Фалет, Фалет,  
Нагнать в лесу красивую воровочку,  
Фракиянку, рабыню Стримодорову,  
Схватить ее, обнять ее, прижать ее!  
«Фалет! Фалет!  
Пируй до утра с нами, а на утро, бог,  
Из чаши мирной с нами опохмелишься...»

Другим источником, несомненно повлиявшим на зарождающуюся комедию, была народная шуточная драма. Инсценировки шуточного характера были распространены почти повсеместно. Античные писатели (Афиней) упоминают о так называемых «дикелистах», «передразнивателях» в Спарте. Они ловко подражали повадкам то огородного вора, то чужеземца-шарлатана, словом и жестом вызывая смех у зрителей. Из этих шуточных сценок выросла деревенская народная комедия, составившая как бы промежуточное звено между обрядом и комедией литературной<sup>1</sup>.

В качестве образца древнейшей литературной комедии можно назвать сицилийскую комедию, видным представителем которой является Э п и х а р м. По словам Аристотеля, он первый (одновременно с Формидом) стал писать комедии на вымышленные и мифологические сюжеты. Эпихарм жил в конце VI — нач. V в. (приблизительно 550—460 гг. до н. э.). Сатирический элемент в его комедиях был, как видно, слаб, и комический эффект достигался пародированием сказок и мифов. Хор отсутствовал, — что однако, не исключало наличия лирического элемента. Частым героем сицилийской комедии был Геракл, представляемый в виде обжоры и пьяницы. В одной из комедий Эпихарма так описывается его обед: «если бы ты увидел как он ест — ты бы умер. Глотка у него хрипит, челюсть трещит, зубы скрежещут, клыки стучат, ноздри свистят, а уши ходят ходуном». Комический тип Геракла-обжоры проник и в трагедию («Алкеста» Еврипида) и в древнеаттическую комедию («Птицы» Аристофана).

<sup>1</sup> И. И. Толстой. Начало комедии (История греческой литературы, АН СССР, 1946 г., т. I, стр. 430 слл).

В сицилийской комедии впервые герои и боги принижались до уровня обыденных персонажей, им приписывались общечеловеческие недостатки и пороки. Это приводило к комическому эффекту вследствие контраста между обычными о них представлениями и тем, как они выступали на комической сцене. Эпихарм питал особое пристрастие к тому, чтобы превращать олимпийских богов и героев в бесшабашных гуляк, чревоугодников, людей с обычными житейскими недостатками. Боги Эпихарма непрочь позабавиться и друг над другом: в комедии «Гефест» по приказу Зевса изготавливается кресло, в которое, ничего не подозревая, садится Гера, но встать она уже не может, и ее усилия вырваться вызывают дружный хохот остальных олимпийцев.

Сицилийская комедия была одновременно и комедией характеров. Она выводила на сцену и приехавшего из деревни в город глупца, и зеваку, глазеющего на шумное празднество, и хвастуна и паразита (прихлебателя). Вместе с шутками преподносились и серьезные морали в форме сентенций и афоризмов.

Насколько неясной была история происхождения комедии даже для древних греков, видно из «Поэтики» Аристотеля, который пишет: «История комедии с самого начала осталась неизвестной вследствие того, что ей (т. е. комедии) не уделяли серьезного внимания, и даже хор комической пьесы представлялся только впоследствии архонтом, а вначале состоял из добровольцев. Лишь тогда, когда комедия достигла некоторой определенности форм, авторы ее стали упоминаться как поэты. Кто ввел маски, пролог, кто увеличил число актеров и т. п.— неизвестно». (Поэтика, гл. V).

Некоторые данные о происхождении комедии можно почерпнуть из вазовой живописи, где часто встречаются рисунки, изображающие Диониса, выступающего со своими спутниками, уродцами с безобразно вздутыми животами и толстыми задами. Эти рисунки чаще всего встречаются на коринфских вазах VII—VI вв. до н. э. (как раз в конце этого времени возникает комедия). Может быть именно здесь надо искать связь между сицилийской комедией и этими народными шуточными сценами, популярными в дорическом Коринфе? (Сицилия очень рано подвергалась культурному влиянию Коринфа — многие города Сицилии были дорическими колониями).

Можно предположить, что народная комическая драма, — судя по замечанию Аристотеля, сицилийского происхождения, — соединилась в Аттике с хоровыми элементами обрядовых игр, а именно с фаллическими песнями, зачинатели и импровизаторы которых были первыми авторами зарождающейся комедии. Известное влияние на комедию оказала также ранее сформировавшаяся трагедия.

Сатирическая направленность обрядовых песен, из которых комедия возникла, сыграла роль в становлении древней аттической

комедии с ее политическим, по преимуществу, характером. Древние филологи (например, ранневизантийский ученый Платоний) прямо связывают ее развитие с судьбами афинской демократии, указывая, что комедия могла возникнуть только в условиях полной свободы критики.

Наиболее выдающимися творцами древнеаттической комедии, предшественниками и современниками Аристофана, были Кратет, Магнет, Кратин и Евполид.

От произведений Кратета до нас почти ничего не дошло. Но Аристотель был склонен считать его основателем древней аттической комедии, так как именно Кратет ввел в комедию искусно задуманный сюжет и подлинный диалог. Аристофан говорит о нем («Всадники»):

«Сколько принял от вас оскорблений Кратет! он вам завтрак давал  
по дешевке,  
Да забавные шуточки стряпал для вас, неиспорченный вкус проявляя,  
Остроумен он был и держался один с переменным успехом на сцене.

Из его произведений наиболее известен сюжет комедии «Звери», где рассказывалось о золотом веке, когда рабы будут не нужны, а вещи будут сами повиноваться, лишь только их окликнет человек: «Стань-ка и накройся, стол! Поднимайся тесто! Поди сюда, рыба!», — обращался человек к жарившейся на сковородке рыбе. «Да ведь я поджарилась только с одного бока, — возражала рыба. Тогда не повернешься ли ты на другой бок и не насыплешь ли на себя соли?» (Афин. VI, 267).

Кратин был старшим современником Кратета (умер около 421 г. до н. э.). Ему приписывают ряд нововведений в комедии. При этом Кратин ставил перед собой серьезные нравственные цели и поносил в своих произведениях дурных, порочных людей. Таким образом комедия превратилась в бич, которым общество наказывает провинившихся. Тем не менее творчество Кратина носит еще следы архаичности и нестройности. Именно Кратина следует считать тем поэтом, который сыграл в развитии аттической комедии роль Эсхила.

В своей комедии «Всадники» Аристофан отдаёт должное Кратину, своему сопернику на комической сцене:

«А Кратин? Был он славен. Потоком бежал, по равнинам, как  
буря, носился,  
И дубы, и платаны он с места срывал, и противников. Да, процветал он.  
Пели песни его на лирах. А теперь лира смолкла его и померкла...»

Из этого отрывка видно, какой популярностью пользовались комедии Кратина. Известно, что Кратин, в ответ на слова Аристофана, который объявил его отжившим поэтом, написал комедию «Бу-

тылка» и был признан победителем на состязаниях комических поэтов.

Сатирическая манера Кратина была несколько резкой и грубоватой<sup>1</sup>. Более мягкий, веселый и жизнерадостный характер носили комедии Е в п о л и д а (446—411 гг. до н. э.). Из вновь найденных папирусных отрывков стала известна одна из самых популярных его комедий «Демы». Герой этой пьесы, стратег Миронид, оказавшись после смерти в подземном царстве, Аиде, жалуется на общий упадок нравов в Афинах. Тени мертвых решают отправить на землю делегацию из числа наиболее выдающихся политических деятелей прошлого — Солона, Мильтиада, Аристида и Перикла. Столкновение их с живой действительностью приводит к комическим результатам.

Структура древней аттической комедии уже оформилась к тому времени, когда расцвело творчество Аристофана. Комедия обычно начиналась п р о л о г о м, в котором давалась завязка сюжета, затем следовал п а р о д — выступление хора на оркестру. Он был многочисленнее трагического хора и состоял из 24-х человек. Одежда актеров была рассчитана на то, чтобы вызвать смех — толстый живот, толстый зад, кожаный фалл. Пляска хора сопровождалась вольными, подчас непристойными движениями («кордакс»). «Самой существенной частью древней комедии является а г о н — словесный спор главных действующих лиц пьесы».<sup>2</sup> В этом споре хор становится на сторону одного из спорящих, но в процессе спора может перейти и на сторону противника. — это было добавочным комическим эффектом. Комедия заканчивалась э к с о д о м, т. е. уходом актеров и хора со сцены.

Интересной и, как предполагают, древнейшей частью комедии является п а р а б а с а. Анонимный автор трактата «О комедии» определяет ее следующим образом: «Парабаса есть следующее. После того, как исполнилась первая часть, актеры уходят со сцены. Для того, чтобы театр не опустел и публика не скучала, хор, уже не имея возможности обращаться к актерам, поворачивался лицом к публике. Тем самым поэты получали возможность обратиться

<sup>1</sup> Новые находки обогатили наши представления о сюжетах комедии Кратина. Так, было найдено античное предисловие к его комедии «Дионисо-александр».

<sup>2</sup> И. И. Толстой. Начало комедии. История греч. литер. АН СССР, 1946, т. I, стр. 428.

Открытие а г о н а, как самой существенной части древней комедии, принадлежит русскому ученому Ф. Зелинскому. Агон строился по определенной ритмической схеме, состоявшей из восьми (или даже девяти) элементов. Полные агоны мы находим в таких комедиях Аристофана, как «Осы», «Итнцы», «Лисистрата», «Лягушки», во «Всадниках» и «Облаках» — по два агона.

Важные элементы исключены в крайне уменьшенных и незначительных агонах комедий «Богатство» и «Женщины в народном собрании». Самая ранняя комедия Аристофана — «Ахарняне» вовсе не имеет агона, так же как «Мир» и «Женщины на празднике Фесмофорий».

к зрителям устами хора или от своего имени, защищая свое творчество или себя, либо выступая на политические темы». Парабаса как бы выключала хор из сюжета комедии (что подчеркивалось снятием масок). Строилась она по определенным ритмическим канонам. Нарушение же сценической иллюзии для древнеаттической комедии было возможным.

### Творчество Аристофана

Из всего необозримого богатства древнеаттической комедии до нас дошло только одиннадцать комедий Аристофана. Вряд ли это просто случайность. Грамматики александрийского, римского и византийского периодов тщательно отбирали и комментировали все лучшее. Почти все сохранившиеся пьесы Аристофана блещут разнообразием и фантастичностью сюжетов, комической остротой ситуации, меткостью шуток и пародий, великолепным драматическим мастерством, что видно по энергично развивающейся фабуле. Его комедии всегда отличались новизной — об этом с законной гордостью говорит сам поэт в комедии «Облака»:

«Только с новым вымыслом к вам прихожу я каждый раз,  
Не люблю другим подражать, сочинить умею сам».

Вместе с тем лирические части, песни хора, исполнявшиеся с музыкальным сопровождением, проникнуты свежим и глубоким поэтическим чувством, отличаются гармоничностью своих ритмических систем.

Аристофан родился около 445 г. до н. э. Отец его, Филипп, был аттическим землевладельцем. Сам Аристофан провел свою жизнь большей частью в Афинах, но это не помешало ему хорошо знать быт, идеологию, обычаи аттического крестьянства. Аристофан был высоко образованным литератором, хорошо изучившим богатейшее наследство греческих поэтов и драматургов. Он всегда был в курсе новых течений в искусстве и живо на них реагировал. В его комедиях дана смелая сатира на афинское общество периода кризиса демократии и отражены самые различные стороны общественной жизни.

Его первая комедия («Пирующие») появилась на сцене в 427 г. до н. э. под чужим именем. Сам он по молодости лет еще не мог получить хора. Через несколько лет он шутовски вспоминал об этом:

«Словно девушке, мне тогда не к лицу было рожать,  
И пришлось подкинуть дитя, увидеть в чужих руках».  
(«Облака»)

Впервые он выступил от своего имени в 424 г. до н. э. с комедией «Всадники», направленной против всемогущего тогда демагога Клеона. Анонимная биография Аристофана сообщает, что никто

из мастеров театрального реквизита не решился изготовить маску Клеона, а актеры боялись выступить в этой роли. Тогда Аристофан выступил сам, вымазав лицо суриком.

С тех пор пьесы его почти безраздельно господствовали на комической сцене (хотя случалось и ему терпеть поражения). В своих отличавшихся остротой и злободневностью комедиях он резко выступал против вождей радикальной демократии, окруженных взяточниками, сикофантами (в переносном смысле — доносчик), чиновниками, приспешниками всех сортов; насмешливо отзывался о новых философских теориях софистов и новых системах воспитания; защищал традиционные вкусы и принципы в поэзии и литературе; подвергал осмеянию (правда, не всегда злomu, иногда с оттенком добродушной иронии) пороки современников, их страсть к сутяжничеству, бездеятельность, стремление жить за счет государства; и всю жизнь боролся против войны, несущей смерть и разрушение. Сам Аристофан так оценивал деятельность поэта в комедии «Ахарняне».

«...Он расскажет в комедии правду.  
Он берется хорошему вас научить, чтобы вечно вы счастливы были.  
Он не станет вам льстить, мзды не станет сулить, не захочет ни лжи,  
ни обмана.  
Он не будет хитрить и чрезмерно хвалить, он хорошему граждан  
научит».

Это было сказано в 425 г. Через 20 лет в комедии «Лягушки» Аристофан снова подтвердит свою верность этим идеалам поэта-гражданина. Выступающий в комедии драматург Эсхил спрашивает Еврипида:

«Отвечай мне: за что почитать мы должны и венчать похвалою поэта?  
— За правдивые речи, за добрый совет, и за то, что разумней и лучше  
Они делают граждан родимой земли».

В комедиях Аристофана отразилось все разнообразие, сложность и пестрота общественно-политической жизни Афин конца V в. до н. э. Еще при жизни Аристофана его комедии считались символом афинской демократии и свободы. Вышеупомянутая биография поэта сообщает: «Говорят, что философ Платон, когда тиран Дионисий пожелал ознакомиться с конституцией Афин, послал ему комедии Аристофана...»

Умер Аристофан вскоре после 388 г. до н. э. До нас дошла надпись на его могиле, сочиненная Платоном:

«Долго искали Хариты святилища; Аристофана  
Вечную душу найдя, прочный в ней храм обрели».

Сохранились следующие комедии Аристофана: «Ахарняне», «Всадники», «Облака», «Осы», «Мир», «Птицы», «Лисистрата»,



«Женщины на празднике Фесмофорий», «Лягушки», «Женщины в народном собрании», «Богатство». Наибольшей политической остротой отличается комедия «Всадники».

Герой комедии старик Демос («народ»), которого надувают его рабы. Изображение народа в виде старика не должно было вызывать удивления (в 1952 г. была найдена афинская надпись, украшенная барельефом, где изображен афинский народ в виде старика, которого увенчивает женщина, олицетворяющая демократию).

В качестве рабов, прислуживающих старику, в комедии выведены афинские стратеги Никий и Демосфен. Их, однако, оттеснил на задний план недавно купленный раб — «Кожепафлагонец»; втершись в доверие к хозяину, он стал расправляться ударами бича с прежними домохозяевами.

Это было очень смелым поступком — показать афинскому народу его самого в образе глуховатого, брюзгливого, падкого на подачки старика, которого ловко обманывают и за счет которого кормятся его собственные «рабы» — демагоги, ораторы афинского народного собрания. Даже в условиях существовавшей в Афинах свободы критики постановка «Всадников» была актом большого гражданского мужества.

Но всю мощь своего сатирического таланта Аристофан направил не против афинского народа (к которому он относился скорее с добродушной иронией), а против всемогущего демагога Клеона и его приспешников. Следует учесть, что время постановки «Всадников» — 424 г., было временем безраздельного господства Клеона в политической жизни Афин. Он возглавлял агрессивную настроенную часть демократической партии и одержал ряд побед в войне со Спартой (Пелопоннесская война). Стратег Демосфен незадолго до постановки комедии (в которой он выведен в роли раба) захватил важную для Спарты гавань Пилос. Сам Клеон удачно руководил захватом близлежащего к этой гавани острова Сфактерия, обнаружив дарование хорошего полководца. Он славился как оратор, пламенный и гневный, и выступал сторонником продолжения войны. Аристотель в своем историческом трактате «Афинское государственное устройство» пишет, что «Клеон более всех развратил народ своею горячностью», «первый стал кричать на трибуне и ругаться...»

В комедии Аристофана Клеон выведен в главной роли под именем «Кожепафлагонца» или «Пафлагонца». Имя это, с одной стороны, напоминало о том, что Клеон являлся владельцем кожевенной мастерской, с другой стороны, было образовано от начала «Пафладзо» — «брызгать». В целом «кожепафлагонец» можно перевести как «кожебрызжущий».

Комедия открывается прологом. Из дома, где живет старик Демос, стремглав выбегает раб с криком «иаттатайакс, ой, беда,

наттатай!» Корчась от полученного удара бичом, потирая ушибленные места, он начинает проклинать обидчика.

Уже первые слова вызвали смех: зрители в рабе без труда узнавали всем известного полководца Демосфена (по маске, в которой выступал актер).

Первому рабу вторит, проклиная того же обидчика, второй (этот актер выступал в маске политического деятеля Никия). Оба начинают советовать, как спастись от ударов и побоев. Тут же они рассказывают зрителям, в чем суть дела. Аристофан смело нарушает здесь сценическую иллюзию, что было свойственно древней комедии, поддерживавшей самый тесный контакт с публикой.

Из рассказа мы узнаем, что старик Демос (т. е. народ) купил нового раба, Пафлагонца; последний втерся в доверие к господину и стал немилосердно избивать прежних рабов и домочадцев. Все их заслуги он присваивает себе. Первый раб говорит:

...Вот недавно так  
Крутую кашу заварил я в Пилосе  
Лаконскую. Негодник подскочил, схватил  
И господину всю мою стряпню поднес...<sup>1</sup>

Изложив суть дела, оба раба начинают искать выход. Аристофан заставляет своих героев обратиться к оракулам. Стянув список предсказаний у храпящего Пафлагонца, рабы узнают, что Афинами должны править... торговцы. Как известно, во главе Афин в это время действительно стояла целая группа торговцев: канаторговец Евкрат, лампоторговец Гилербол, лироторговец Клеонфонт, овцеторговец Лисикл и др. Перечислив всех «торговцев» (не называя при этом имен), первый раб торжественно заявляет, что на смену «кожоторговцу» (т. е. Клеону) придет... «колбасоторговец» (это занятие считалось особенно низким).

Они легко отыскивают Колбасника и объявляют ему, что он будет отныне править Афинами — так как он достаточно «подл и дерзок» для этой цели. В борьбе с Пафлагонцем ему поможет хор всадников (всадники были аристократической частью афинского войска).

Уже в пародии — выходе хора на сцену — начинается комическое состязание в наглости Колбасника и Пафлагонца. Оба осыпают друг друга ругательствами (пародируется спор ораторов в народном собрании), причем перевес склоняется все более и более на сторону Колбасника, более пронырливого, хитрого, «подлого» и дерзкого. Они готовы подраться за то, чтобы первым

---

<sup>1</sup> Идет речь о завоеваниях, сделанных афинским стратегом Демосфеном в Пелопоннесе. Слава победителя, однако, досталась Клеону.

начать речь. Все до крайности обнажено. Так, Пафлагонец говорит:

«Мне не страшны вы, покуда существует наш Совет  
И пока в нем заседает одураченный народ».

Хор всадников, нападая на Пафлагонца, пересыпает свою речь шутками и остротами в адрес плохих драматургов и соперников Аристофана.

С помощью грубых и непристойных, но комических способов Колбасник побеждает в Совете. Пафлагонец в ярости; он просит, чтобы старик Демос созвал народное собрание.

После парабасы начинается вторая часть агона (или второй агон), происходящая в присутствии Демоса. Спор ведется все в том же балаганном тоне. Каждый старается угодить Демосу: Пафлагонец — широковещательными политическими мероприятиями, программой обширных завоеваний, Колбасник же (его устами говорит здесь Аристофан) заявляет:

«Пусть вернется в деревню, пускай поживет  
Он спокойно и каши наестся».

При этом он предлагает Демосу более конкретные дары — пару башмаков, мазь в баночке, чтобы залечить раны (от войны, в которую втянул народ Клеон).

В конце спора Колбасник, стянув зайца из корзины Пафлагонца, преподносит его Демосу от своего лица. Пафлагонец в полной растерянности. Просмотрев оракулы, он с ужасом убеждается, что ему суждено быть побежденным в споре с Колбасником. Он расстается с венком (символом власти и неприкосновенности должностного лица), горестно восклицая:

«Прощай, венок! В печали расстанюсь с тобой!  
Другой тебя возьмет, тобой украсится,  
Не больше вор, а разве что счастливее».

Последние стихи — злая пародия на слова еврипидовской Алкесты, трагической героини, которая, думая перед смертью о новой жене мужа, сокрушается душой, что та верней ее не будет — разве только счастливее.

Победитель Колбасник варит старика Демоса в кипятке (что соответствует его профессии — варить колбасы), и тот выходит из котла помолодевшим и обновленным, таким, каким он был во времена Греко-персидских войн.

Колбасник с гордостью оповещает всех о «явлении древних Афин, дивных, многовостпетых и славных», при этом он дарит Демосу тридцатилетний мир. Пафлагонец наказан тем, что должен научиться ремеслу колбасника. Под звуки веселой музыки актеры и хор покидают сцену.

Комедия полна шуток и острот, каламбуров и пародий, намеков, смысл которых настолько злободневен, что для нас уже не всегда понятен. Смело и резко обличает комедия радикальную демократию и ее вождей, толкающих народ на путь войны.

Центральными образами комедии являются «Пафлагонец», прототипом которого был вождь радикальной демократии Клеон и «Колбасник» (Агоракрит), за которым, очевидно, не скрывается конкретное историческое лицо.

В образе Пафлагонца сохранены индивидуальные черты Клеона — особенности его темперамента, его деспотический характер, суть его политики. Несмотря на сатиру и крайнюю гиперболизацию, — даже карикатуру, — Аристофан невольно отдает дань его могуществу. Первый раб говорит:

«Скрыть ничего нельзя от Пафлагонца...  
За всем он смотрит. В Пилос ногу  
Одну занес он, а другой в Собрании  
Стоит, и шаг его широк настолько,  
Что зад висит в Хаонии, руками  
Он шарит у Этолян, ну, а мысли  
Находятся в Клопидах безраздельно».

Индивидуальные черты Клеона талантливо, но очень тенденциозно искажены. Создавая этот образ, Аристофан прибегнул к своему обычному приему «материализованной метафоры»: политический деятель, слуга народа, выведен в образе действительного слуги, раба. Комический эффект основывался на том, что всесильный в это время политический деятель оказывался побитым Колбасником и даже вынужден был заняться ремеслом последнего...

Фантастически гротескная фигура Колбасника — также образ большой обобщающей силы. В нем с преувеличением до невероятных размеров воспроизведены черты дерзкого демагога, деятеля, выросшего на рынке (имя его — Агоракрит — произведено от слова «агора» — рыночная площадь, и глагола «криномай» — судиться, тягаться). Аристофан его устами высказывает свои мысли.

Индивидуальные черты сохранены и у рабов — Демосфена и Никия. С одной стороны, Аристофан передает типические повадки раба (как они рисовались рабовладельцам) — трусость, вороватость, готовность перебежать в лагерь противника, речь, отличающаяся варваризмами; с другой стороны, карикатурно воспроизведены черты характера Демосфена (инициативность, ловкость в выдумках), и Никия (второй раб более осторожен, суеверен и труслив, что было намеком на всем известную нерешительность Никия).

В диалоге этих двух рабов с полной ясностью воспроизводятся эти черты. Никий первым начинает мелодичное (на манер номов Олимпа) хныканье. Все «спасительные» идеи появляются в уме ловкого и пронырливого Демосфена, заставившего трусливого

Никия украсть вино у Пафлагонца. Подливающий ему Никий озабоченно смотрит ему в рот, беспокоясь, как бы тот не забыл совершить возлияние в честь «доброего демона», а Демосфен только потешается над неуклюжестью и слабоволием суеверного Никия. Комические приемы здесь просты до чрезвычайности. Читая оракулы, Демосфен восклицает: «О, предсказания! подай-ка чашу поживей...» Никий с готовностью протягивает, нетерпеливо спрашивая: «что говорит оракул?» В ответ на это Демосфен лаконично и быстро бросает: «Налей другую!» Тогда Никий наивно и робко осведомляется: «В оракуле написано — «налей другую»...?»

Политический смысл комедии заключается в том, что аттическое крестьянство и люди среднего достатка готовы были объединиться с «всадниками» (аристократами) для борьбы с демагогией радикальной демократии — партией войны. Конец пьесы, где Демосфен преподносит тридцатилетний мир, продолжает идею борьбы за мир, ярко проведенную в «Ахариянах», поставленных за год до этого, и проходящую красной нитью в ряде произведений Аристофана.

Поставленная годом позже комедия «Облака» преследуют уже совсем иные цели. В ней нашли дальнейшее развитие идеи, высказанные поэтом в первой комедии, — «Пирующие». Они заключались в том, что новое софистическое воспитание, при котором молодые люди учились только искусству логического доказательства, рассуждения на философские темы, размышляли о тайнах мироздания и т. п., — объявлялось вредным, губящим тело и душу молодого человека. Наоборот, восхвалялась старая, дедовская система воспитания времен «Марафономахов», когда молодежь была физически крепкой и выносливой, не рассуждая, повиновалась старшим, училась петь старинные гимны в честь богов... и не знала трагедий Еврипида.

В качестве мишени для своей сатиры драматург избрал школу Сократа. Философ Сократ был весьма заметной фигурой в Афинах того времени. Босой, в рваном плаще, он мог остановить любого гражданина на улице или городской площади и завязать беседу на философскую тему. Вокруг собирались любопытные, слушали беседу и ученики Сократа. Умело поставленными вопросами, ставя противника перед противоречивыми дилеммами, Сократ добивался нужного ему ответа. Он утверждал, что истина скрыта в душе каждого, нужно уметь ее только высвободить, помочь ей родиться, как помогает повивальная бабка при родах.

Внешне демократический облик Сократа не соответствовал его внутреннему содержанию, смыслу его учения: оно было враждебно принципам афинской демократии (так, Сократ учил, что управлять государством могут не все граждане, а только те, кто к этому предопределен от рождения, т. е. знать, аристократы). Кружок Сократа состоял из представителей афинской золотой

молодежи, богатых и знатных людей. Любимцем Сократа был потомок одного из самых знатных родов, племянник Перикла Алкивиад.

Сюжет «Облаков» — они называются так потому, что в комедии выступал хор, одетый в костюмы, напоминающие облако (что символизировало туманную и расплывчатую мудрость софистов), — сводится к следующему. Старик-крестьянин, по имени Стрепсиад, завяз по шею в долгах. Причиной явились аристократические замышки его сына, Фидиппида, увлекшегося конным спортом и тратящего отцовские деньги на дорогих лошадей и сбрую. Старику не спится по ночам — он все думает, как избавиться от долгов. Наконец, он решает отдать сына в школу Сократа, где, как говорят люди, учат «неправую речь сделать правой», т. е. представлять истину ложью и наоборот. Если его сын научится этому искусству слова, то он сумеет избавить отца от кредиторов. Но сын наотрез отказывается, и простоватый Стрепсиад отправляется сам в школу Сократа. Она символически представлена в виде «мыслильни» — дома, где занимаются размышлениями на философские темы. Описание учеников, самого Сократа, всего, чем они занимаются, дано в карикатурном стиле. Сократ измеряет длину прыжка блохи при помощи следа, оставленного блохой в растопленном воске, ученик его, Хэрефонт, занят мыслью о том, чем поет комар — гортанью или задней частью тела, и т. п. Сам Сократ, чтобы сохранить возвышенный образ мыслей, висит в корзине, подвешенной к стропилам «мыслильни». На вопросы простоватого, но сохраняющего крепкий крестьянский здравый смысл Стрепсиада Сократ отвечает напыщенной речью, вызывающей у того самые неожиданные и комические ассоциации.

Так же карикатурно представлен процесс обучения Стрепсиада, кончающийся плачевным результатом — его изгоняют из «мыслильни» за неспособность. Стрепсиад вновь уговаривает сына, и на этот раз добивается согласия. В фантастическом споре перед зрителем выступают Правая и Неправая речь (неизвестно, как это было оформлено сценически). Неправая речь, символизирующая новую систему воспитания, побеждает, и Фидиппид начинает свое обучение у Сократа. Вернувшись к отцу, он действительно помогает сгнать всех кредиторов, но вскоре между отцом и сыном завязывается литературный спор. Сын, конечно, поклонник Еврипида с его нововведениями, старик — Эсхила. Спор кончается тем, что сын избивает отца и тут же доказывает, что вправе так поступить. Стрепсиад почти убежден, но увлекшийся Фидиппид заявляет, что он вправе бить и свою мать. Тогда терпение старика лопается — он хватает факел и поджигает «мыслильню». Криками задыхающихся от дыма учеников Сократа и торжествующими возгласами Стрепсиада заканчивается комедия.

Идея комедии высказана просто и наглядно: в карикатурном виде изображается новая система воспитания и показываются ее губительные результаты. Аристофан выступает в защиту доброго старого времени.

Центральным образом, против которого направлено жало сатиры Аристофана, является Сократ. Как и «Пафлагонец» во «Всадниках» — это образ собирательный. Как персонаж комедии, он восходит к народной шуточной драме, где тип шарлатана ученого встречался довольно часто. Мнение подавляющего большинства исследователей, говорящих, что поэт приписал Сократу учения многих софистов, что в образе Сократа дана карикатура на всю софистику, имеет серьезные основания. Но справедливости ради надо указать, что в образе Сократа сохранены и черты действительного Сократа, хотя мы о последнем знаем только то, что рассказывают его ученики — философ Платон и историк Ксенофонт, знавшие его глубоким стариком и крайне тенденциозно отразившие его облик в своих произведениях. Прежде всего, в глазах афинян того времени Сократ был типичным софистом<sup>1</sup>. Так вспоминали о нем еще в IV в. через 50—60 лет после его смерти (оратор Эсхин в речи «против Тимарха» говорит: «когда вы, афиняне, казнили софиста Сократа, за то, что он воспитал Крития, одного из тридцати тиранов, которые ниспровергли демократию»). Часто указывают, что у Платона и Ксенофонта Сократ занимается проблемами морально-этического порядка, тогда как аристофановский Сократ изучает природу. Но дело в том, что упомянутые писатели знали Сократа на склоне лет. В молодости и зрелом возрасте Сократ мог заниматься и натурфилософией — известно, что он был учеником философа Анаксагора, изучавшего природу и написавшего сочинение, которое называлось «О природе».

Самым примечательным является то, что Аристофан точно воспроизводит метод доказательства, применявшийся Сократом, особенно его «диалектики». Метод этот заключался в аналогии, подчас примитивной и логически не оправданной, в анализе понятий и «наведении» собеседника искусно поставленными вопросами на «правильное» заключение. У Аристофана этот метод представлен, правда, в карикатурном виде, но суть дела от этого не меняется. Например, Сократ у Аристофана так объясняет причину грозы:

«...набухнув водой дождевой, облака друг на друга стремятся  
И, как сказано, лопнув, что полный пузырь, громыхают и гулко  
грохочут».

Когда Стрепсиад не верит, Сократ ставит перед ним вопрос:

«Это я объясню на примере тебя самого же:  
До отвала наевшись похлебки мясной на гулянии панафинейском,  
Ты нечувствовал шума и гула в кишках и урчанья в набитом желудке?»

<sup>1</sup> См. С. И. Соболевский. Аристофан и его время, М., 1957, стр. 147.

Обучившийся в школе Сократа Фидиппид доказывает свое право бить отца, прибегая к следующей аналогии:

«Возьмите с петухов пример и тварей, им подобных,  
Ведь бьют родителей они, а чем они отличны  
От нас?...»

Можно сказать, что свойством гениального искусства Аристофана было воспроизведение в собирательном образе индивидуальных черт конкретного лица, отчего сам персонаж становился необыкновенно убедительным и жизненным. Это разумеется, не исключает того, что в целом весь образ не полностью соответствовал действительному историческому лицу.

Образ антагониста Сократа, старика Стрепсиада, представляет собой развитие излюбленного Аристофаном типа положительного героя. Во многом он напоминает Дикеополя («справедливого гражданина»), героя комедии «Ахарняне». Стрепсиад выходит победителем из борьбы при помощи свойственного ему здравого смысла, сочетающегося в облике Стрепсиада с простоватостью, над которой сам автор добродушно подтрунивает.

Хоровые партии «Облаков» отличаются поэтичностью и красотой. В гимне хора великолепно передана необъятная небесная ширь, далекий путь, совершаемый облаками:

«Вечные Облака!  
Встаньте, явитесь, росистые, мгlistые, в легких одеждах!  
Бездны отца Океана гудящие  
Кинем, на горные выси подымемся,  
Лесом покрытые,  
С вышек дозорных на сторону дальнюю  
Взглянем на пашни, на пышные пажити!  
Взглянем на реки, бурливо-журчащие,  
Взглянем на море, седое, гремящее!  
Око эфирное неутомимо сверкает,  
Даль в ослепительном блеске...»

Высокие литературные и сценические качества, блестящий комизм ситуаций и шуток, сочетающийся с лиризмом и мелодичностью хоровых партий, заставили еще древних комментаторов считать «Облака» одной из самых сильных комедий Аристофана; да и сам он говорит в парабасе «Облаков», что это наиболее удачная из его комедий. Тем не менее комедия, поставленная в 423 г. до н. э., потерпела провал. Одно из античных предисловий объясняет неудачу постановки вмешательством Алкивиада и его группы. Это сообщение заслуживает серьезного внимания, и намеки на это можно найти в парабасе «Облаков» (до нас дошла вторая редакция комедии, переработанной после провала). Выступая от лица Аристофана, хор говорит:

«О зрители! Я хочу сказать вам откровенно истину —  
клянусь Дионисом, воспитавшим меня. Я в такой же мере



хотел бы победить и считаться умелым поэтом, как считаю вас справедливыми зрителями, а вот эту комедию — наилучшей из всех моих комедий. Вы ее услышали первые — комедию, которая больше всего доставила мне неприятностей. Но я отступил (т. е. получил 3-е место — В. Б.), побежденный площадными людьми, не заслужив этого. За это я браню вас, — мудрецов, из-за которых я все это изготовлял. Но я не предаю вас, которых считаю справедливыми зрителями. С того времени, как здесь от людей, к которым приятно и обращаться, мои два питомца, благоразумный и дурной, выслушали наилучшее суждение... с этого времени, у меня есть верные доказательства вашего мнения обо мне».

Действительно, как мы узнаем из сочинений ученика Сократа философа Платона, Сократа обычно называли мудрецом («Апология Сократа» 2 ЗА), а дельфийский оракул даже назвал его самым мудрым из людей. Сократ любил испытывать людей, исследуя их «мудрость», как об этом рассказывает нам Платон в «Апологии Сократа». Слово «мудрость», «мудрец» были излюбленными терминами и его школы.

Характерен образ Фидиппида, сына Стрепсиада, юноши с аристократическими замашками. Ряд совпадающих деталей дает основание утверждать, что Аристофан имел в виду Алкивиада, создавая карикатуру на члена сократовского кружка — хотя полностью отождествлять исторического Алкивиада с аристофановским героем нельзя<sup>1</sup>.

Вне зависимости от того, какие цели преследовал Аристофан в своих комедиях, он нигде не упускал случая колкнуть язвительным словом своих литературных противников, зло подшутить над теми поэтами, чьи творческие установки противоречили его собственным. Особенно много достается Еврипиду. «Новая поэзия (и в том числе Еврипид) стала злоупотреблять музыкальными эффектами в поэзии, отдавая, таким образом, предпочтение форме перед содержанием»<sup>2</sup>.

В особую вину Аристофан ему вменяет то, что показывая порочных людей и развратных женщин, выводя на сцену нищих и больных, он «принизил» поэзию и лишил ее роли воспитателя тех высоких гражданских качеств, которые пропагандировал сам Аристофан.

Специально вопросам искусства поэт посвятил знаменитую комедию «Лягушки», поставленную в 405 г. в несчастный для Афин год поражения в Пелопоннесской войне.

<sup>1</sup> См. по этому поводу статью В. Г. Боруховича «Аристофан и Алкивиад», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1959, VII fasc. 4, 329; см. также сборник «Классическая филология», изд. Ленинград. Университета, 1959, стр. 52 слл.).

<sup>2</sup> С. И. Радцаг. Аристофан и его время, стр. 30 (Аристофан, сборник статей, МГУ, 1956 г.).

В комедии рассказывается о том, что в Афинах с Еврипидом и Софоклом умерли последние великие трагики. Достойных поэтов больше не осталось, и Дионис, бог-покровитель трагедии, выступающий в пьесе в роли простоватого афинского зрителя, поклонник Еврипида — решил отправиться в подземное царство, Аид, и вернуть Еврипида на землю. Для того, чтобы миссия окончилась более успешно, он одевается в львиную шкуру Геракла, некогда спустившегося под землю и благополучно вернувшегося, и отправляется в путь вместе с рабом Ксанфием. Раб ехал на осле, Дионис шествовал рядом (т. е. все наоборот — афиняне путешествовали верхом, а рядом бежал раб). Чтобы узнать дорогу в Аид, Дионис сначала отправляется к Гераклу. Тот с трудом сдерживает смех, глядя на пузатого афинского щеголя, одевшего поверх шафранного цвета плаща (какой носили женщины) львиную шкуру. Дионис хвастает своими подвигами в недавнем морском бою и рассказывает, что его после прочтения пьесы Еврипида «Андромаха» охватила такая тоска по Еврипиду, как Геракла... по чечевичной каше. Геракл указывает ряд путей; самый же верный путь в Аид — пройти в Керамик, афинский квартал, забраться на самую высокую башню и прыгнуть вниз головой (весь диалог полон пародий, остроум в адрес современных поэтов, непристойных двусмысленностей и каламбуров). Но Дионис требует, чтобы тот указал свой путь, и Геракл в комических чертах его описывает. Дионис отправляется, но по пути встречает похоронную процессию и просит покойника помочь отнести ему багаж до ворот Аида. Тот требует две драхмы. Дионис же дает 9 оболлов. Весь спор ведется в грубом стиле мелочных торговцев афинского рынка. Заявив, что он лучше... воскреснет, чем понесет багаж за такую цену, покойник отправляется дальше.

После ряда приключений Дионис и Ксанфий, сопровождаемые пением лягушек, живущих в болотах подземного царства (оно кончается и начинается рефреном «брекекекекс, коакс, коакс»), прибывают в Аид. На стук выходит Эак, привратник. Узнав, что прибыл Геракл (за которого выдает себя Дионис), он, рыча, набрасывается на последнего, грозя наслать на него всех чудовищ. С Дионисом от страха случается нечто уже совсем неприличное; вся сцена, где раб потешается над трусостью господина, очень комична. Дионис несколько раз меняется одеждой с рабом, но тот каждый раз оказывается в более выгодном положении.

После парабасы и краткого диалога двух рабов, земного Ксанфия и подземного Эака, в котором выясняется полное совпадение их привычек и характеров, на сцену выходят Эсхил и Еврипид.

Начинается вторая часть комедии — агон, т. е. спор Эсхила с Еврипидом, который собственно и составляет главное идейно-художественное содержание комедии.

Об этом споре с комически преувеличенным страхом возмещает Дионис, прося, чтобы скорее принесли черного ягненка в жертву богам, ибо готовится грянуть буря. Спор начинает Еврипид. Он укоряет Эсхила в том, что последний выводит на сцену молчащих героев (ст. 913— «Трагические чучела, они молчат, не пикнут») и таким способом тянет время драмы; затем Еврипид обвиняет Эсхила в высокопарности стиля, говорит о том, что его устрашающие символические образы непонятны зрителю («А все Скамандры и Кремли и на щитах звенящие Орлы-грифоны, медь и блеск речей головоногих,— понять их — величайший труд»). Наоборот, он, Еврипид, как только перенял искусство от Эсхила, распухшее от пышных слов, похвальбы и бредней, то сразу же освободил его от всего этого, «посадив на строгую диету из легких слов, прогулочек, слабительного — свеклы». Еврипид подчеркивает, что в своей драме он показал истинные картины афинской жизни и обычаев. Таково начало спора, в котором намечаются позиции спорящих. После краткой песни хора Эсхил и Еврипид приступают к главному вопросу — каково предназначение поэзии, в чем задача поэта. Мнения противников здесь совпадают — поэзия должна воспитывать граждан, делать их разумней и лучше. Эсхил подчеркивает, что Гомер «удостоился чести и славы за то, что учил он полезному делу — и отваге в строю и оружием бойцов»; «создал драму я, полную духа войны», — говорит Эсхил. Насколько актуально это звучало, можно себе представить, если вспомнить, какую тяжелую войну вели Афины в год постановки «Лягушек» — 405 г. до н. э. — и в каком критическом положении находилась тогда афинская морская держава. Еврипид же, по словам Эсхила,

«...показал и народ научил,  
Как в священнейших храмах младенцев рожать,  
Как сестрицам с родимыми братьями спать,  
Как про жизнь говорить очень дерзко — не жизнь...»

Вновь вмешивается хор, поющий о том, как трудно разобраться в споре и уповающий на нынешнего образованного зрителя («Каждый с книжкою подмышкой, каждый опытный судья»). Спор принимает сугубо конкретный характер, детально анализируются прологи, лирические части трагедий... Еврипид издевается над темным смысловым хоровым партий Эсхила, над их музыкой и ритмами (в которых преобладают торжественно звучащие дактили) и утверждает, что прологи Эсхила не выдерживают критики с точки зрения здравого смысла, что Эсхил повторяется. Реплики Диониса, олицетворяющего простоватого афинского зрителя, несмотря на их внешнюю наивность, направляют ход спора. Эсхил, издеваясь над риторической формой и философскими обобщениями прологов Еврипида, доказывает однообразие творческих приемов последнего тем, что после первой половины каждого

стиха пролога, вставляет бессмысленное «потерял бутылочку»<sup>1</sup> (способ пародирования, переживший Аристофана на тысячелетия). Еврипид терпит поражение, и Дионис тогда приказывает спорящим поэтам обратиться к хоровым частям трагедий. Еврипид, пародируя хоры Эсхила, поет бессмысленный набор строф, наугад вырванных из различных его трагедий. При этом он вставляет после каждой строки бессмысленное звукоподражательное слово «флаттофратто-флаттофрат», пародирующее музыкальное сопровождение трагедий Эсхила.

Эсхил, в свою очередь сочиняет смесь из разных хоровых песен Еврипида, комически утрируя мотивы и тем самым порицая последнего за его монодии (сольные партии), за несоответствие высокопарных слов Еврипида «низкому» содержанию, за злоупотребление риторическими фигурами, за произвольное смешение всевозможных ритмов. Дионис, едва не оглохнув от пения, кричит в изнеможении: «довольно песен!» — и приказывает принести весы. Каждый из спорящих произносит по стиху из своих трагедий: эти стихи падают на чаши весов, и Дионис внимательно следит, чей стих перетягивает.

В итоге побеждает Эсхил, и его решает взять на землю Дионис.

Комедийно-пародическая форма спора не помешала глубокому и блестящему анализу особенностей творчества обоих великих поэтов. Пародия, преувеличивая до искажения эти особенности, делает их выпуклыми и наглядными. Аристофан добродушно подшучивает над стилем Эсхила, но отдает ему приоритет за содержание его трагедий, за их идейно-общественный смысл. Таким образом, мы можем сделать вывод, что Аристофан ставит проблему примата содержания над формой и разъясняет свою позицию в споре, несомненно имевшем место в тогдашних Афинах.

«Лягушки» Аристофана — первый в истории мировой литературы образец литературно-критического произведения.

Комедия имела такой успех, что представление было повторено, а автор награжден самой высокой, в редчайших случаях выдававшейся наградой, ветвью священной оливы.

«Лягушки» были не последней комедией Аристофана — после них были поставлены «Женщины в народном собрании», «Богатство» («Плутос») и др., но в этих комедиях Аристофан отступает от принципов древнеаттической комедии, подготавливая путь средней

---

<sup>1</sup> Аристофан хотел показать, как однообразны стихи прологов Еврипида, в которых цезура почти всегда после тезиса третьей стопы, подлежащее — до цезуры, сказуемое — после цезуры. Так как отрезок после цезуры в этих стихах Еврипида обычно построен по одинаковой ритмической схеме, то вместо этого отрезка можно вставить бессмысленное «потерял бутылочку», без нарушения грамматической структуры фразы и стихотворного размера.

и новой. Парабаса исчезает, партии хора сокращаются до минимума или оказываются вовсе не связанными с содержанием комедии.

Искусство Аристофана оставило неизгладимый след в истории мировой литературы и принадлежит к числу тех памятников человеческого гения, значение которых вечно. Приемы, которыми он добивался комического эффекта, бесконечно разнообразны. Фантастический сюжет сочетается с бытовой до измеченного обстановкой. Комический эффект достигается противопоставлением возвышенных идей той неожиданно конкретной интерпретации, которую они вызывают у простака-героя. Сплошь используется пародирование известных литературных произведений. Это говорит о том, насколько глубоко знала публика эти произведения. Каламбуры, остроты, ядовитые намеки в адрес отдельных лиц, нарочито придуманные имена с издевательским смыслом, двусмысленности, весь реквизит комической пьесы — все, вместе взятое делало древнюю комедию веселым и жизнеутверждающим представлением.

Прогрессивная зарубежная и советская наука в вопросе о политических взглядах Аристофана стоит на той точке зрения, что поэт является представителем интересов аттического крестьянства. Нигде в его комедиях не пропагандируются аристократические идеи, ни единым словом не восстает он против демократии.

---

*Глава XII*

**ИСТОРИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ**

**Общий характер древнегреческой прозы**

Прозаические жанры древнегреческой литературы возникли позже поэтических. Причину этого явления ищут иногда в позднем развитии письменности, в легкости запоминания стихотворных ритмов, в неразрывной связи поэзии с народными обрядами.

Но не только это является причиной позднейшего развития прозы. Суть дела в том, что прозаические жанры могли возникнуть тогда, когда общество перестало удовлетворяться мифологическим объяснением мира, явлений природы, когда возник интерес к знанию и собщению фактов своего прошлого и настоящего, к аналитическому познанию мира. Развитие производительных сил, ожесточенная социальная борьба как результат деления общества на классы лежат в основе указанных выше явлений. Духовное творчество перестает быть коллективным самовыражением членов общины, зарождается проза, появляются определенные авторы. По сути дела, проза, как и лирика появляется тогда, когда начинает появляться государство<sup>1</sup>.

Век зарождения прозы — VI в. до н. э. является временем становления рабовладельческих городов-государств. Впереди идут те греческие государства, которые по экономическому и социальному развитию оставили других далеко позади себя. В большинстве своем это ионийские города Малой Азии и островные государства, именно поэтому ионийский диалект надолго становится языком культуры.

Особенностью древнегреческой художественной прозы был ее синкретизм, т. е. наука и искусство оказывались теснейшим образом связанными между собой.

Древнейшие образцы прозы еще следовали поэтическим жанрам.

---

<sup>1</sup> Энгельс указывает, что «высшая ступень варварства... переходит в цивилизацию через изобретение буквенного письма и применение его для записывания словесного творчества». (К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т II, М., 1955, стр. 178).

Наибольшее влияние на зарождающуюся прозу оказывал эпос, как жанр поэзии, в котором повествовательный элемент особенно ярко выражен. Эпос наложил отпечаток на всю раннеионийскую прозу, включая Геродота.

Греческая проза зародилась в виде исторического повествования. Из последнего выделились (не порывая, однако, с ним связи) философия, география, риторика и другие жанры классической греческой прозы.

### Геродот

Геродот является первым представителем исторического повествования, труд которого сохранился до наших дней.

Знаменитый римский оратор Цицерон назвал его отцом истории. Прекрасный рассказчик, он сумел создать яркое и цельное, несмотря на разнохарактерные источники, произведение. В его истории перед читателем открывается обширный мир древних цивилизаций Востока и Запада: автор проникает в него с наивным любопытством грека-ионийца, его изумление перед чудесами Востока сочетается с характерной для здравомыслящего грека попыткой рационалистического осмысления того, что он видит и слышит, — заставляющей вспомнить, что Иония является родиной философии и науки. Пестрота повествования несколько напоминает яркую полихромную окраску архаических статуй, находимых во время раскопок на афинском акрополе в прошлом веке. Обрамляющим фоном для всего повествования служит история Греко-персидских войн.

О жизни Геродота известно очень мало. Родился Геродот около 484 г. до н. э. в г. Галикарнассе (Малая Азия). По политическим мотивам вынужден был рано эмигрировать, затем вновь вернулся на родину, но ненадолго. В дальнейшем он много путешествовал, подолгу жил в Афинах, где сблизился с Периклом и его окружением. Перикл в это время был занят грандиозной строительной деятельностью: архитектурный ансамбль Акрополя был им задуман как грандиозный памятник победы над персами. Труд Геродота, описывающий историю Греко-персидских войн, должен был особенно импонировать афинской демократии.

В 444 г. до н. э. Геродот принимал участие в основании в Южной Италии общегреческой колонии Фурии. Там Геродот и умер, между 430 и 424 гг. до н. э.

Геродот побывал почти во всех странах тогдашнего цивилизованного мира: на Востоке он объездил Малую Азию, Финикию, был в Вавилоне, поднимался вверх по Нилу до южной границы Египта — острова Элефантины. Был он в материковой Греции, Македонии и Фракии. Западная часть Средиземноморья, Италия и Сицилия также были ему знакомы. Наконец, он побывал и в Скифии, в северном Причерноморье, посетив греческую колонию

Ольвию. Везде он интересовался достопримечательностями страны, обычаями живших там народов, историей существовавших там государств. Не зная других языков, кроме греческого, он вынужден был доверяться своим переводчикам, поэтому сведения, им сообщаемые, часто относятся к области устного народного творчества. Будучи, однако, человеком весьма добросовестным, и сознавая неправдоподобие некоторых сообщаемых им сведений, Геродот не забывал подчеркнуть: «Я считаю своим долгом передавать то, что говорят, но вовсе не обязан верить всему, и замечание это пусть относится ко всей моей истории» (VII, 152).

Труд Геродота, в дальнейшем был разделен александрийскими учеными на 9 книг, названных именами 9 муз — Клио, Евтерпы, Полигимнии, Урании, Каллиопы, Талии, Мельпомены, Терпсихоры, Эрато<sup>1</sup>.

О своей цели автор говорит в начале своего труда: «Это есть изложение исследования Геродота, написанное для того, чтобы факты человеческой истории со временем совершенно не изгладились, а великие и удивительные деяния, совершенные одни — эллинами, а другие — варварами, не были преданы забвению, — что касается как всего остального, так и причины, по которой они воевали друг с другом».

Греко-персидские войны, которые имеются здесь в виду, составляют главную тему повествования. Геродот начинает изложение истории вражды между эллинами и варварами с самых древних времен, с мифа об Ио. Мифическую героиню у Геродота превращает не могучий олимпийский владыка, а заурядные и всем известные финикийские купцы, увезшие ее в Египет. В ответ эллины похитили Медею из Колхиды. Тогда варвары увезли Елену, и так завязалась вражда.

Мы видим, как Геродот, наивно-рационалистически осмысливая древние мифы, связывает их с современностью. В зародыше здесь представлена уже определенная историческая концепция, которая, однако, восходит своими корнями к принципу родового права («Око за око, зуб за зуб»).

Вышеприведенную версию мифа об Ио Геродот называет «персидской». Будучи объективным, он приводит также «финикийскую» версию: согласно ей, Ио забеременела от какого-то финикийского капитана и от стыда должна была уехать с ним на финикийском корабле.

Ссылки Геродота на источник в данном случае не должны быть приняты за чистую монету: скорее всего «персидской» Геродот называет ту версию мифа, которая отвечает интересам персов, а «финикийской» — финикийцев.

---

<sup>1</sup> Существовало и авторское деление (см. V, 36 — «как было показано мною в первом логосе»), но нам оно неизвестно.



В дальнейшем изложении Геродота (1 книга) содержатся сведения о лидийском царстве, и завоевании его Киром (приводятся анекдоты из жизни Креза, царя Лидии, и Кира, царя Персов), излагается история самого Кира. Заодно рассказывается о религии и нравах персов, о Вавилоне, о племени массагетов.

Рассказ о сыне Кира, Камбизе, завоевавшем Египет, дает повод к изложению истории нравов и обычаев обитателей Египта, к описанию достопримечательностей этой страны (II книга). В связи с историей Дария, третьего персидского царя (III, 67—VII, 4), явившегося инициатором Греко-персидских войн, — излагается история, нравы и обычаи народов, входивших в состав огромной мировой державы Ахеменидов — эфиолов, колхов, арабов, индейцев. Скифский поход Дария (IV, 1—144) позволяет Геродоту описать скифские племена. Поход персов в Ливию (IV, 145—205) дает возможность познакомить читателя с народами Ливии. Наконец, в рассказе о походе персидского полководца Мегабиза во Фракию мы узнаем о нравах и обычаях македонян и фракийцев.

27 главой V книги заканчивается первая половина труда Геродота, в которой преобладают этнографические и географические элементы. С 28 главы этой книги начинается вторая половина, более историческая. Она распадается на 3 части:

I. Изложение восстания ионийских греков против персов (V, 28—VI, 32).

II. Изложение истории походов Дария, «мстившего» материковым грекам за поддержку ионийского восстания.

III. Третья и последняя часть труда Геродота содержит историю похода Ксеркса, представленную как цепь последовательных поражений и разочарований царя. Во время морской битвы при Саламине Ксеркс горько жалуется на то, что его воины оказались женщинами; еще до этого в сражении у Фермопильского ущелья Ксеркс узнает, что у него много людей, но мало мужей и т. д. Описанием сражения при Сесте изложение заканчивается.

Такова композиция и содержание труда Геродота. Если сблизить его с эпическими произведениями — для этого есть известные основания — то наиболее подходящим объектом для сравнения будет «Одиссея». Дионисий Галикарнасский превозносит Геродота как наиболее «гомеровского» писателя и утверждает, что его прозаический стиль оказался весьма близким к поэзии.

Труд Геродота является настолько же научным, историческим сочинением, насколько художественным. Мы будем рассматривать повествовательное искусство Геродота отдельно от особенностей его исторического повествования и исследовательского метода, хотя, конечно, это две стороны единого и неразрывного целого. Такое деление допустимо только в целях удобства анализа; в действительности можно говорить лишь о большей или меньшей степени проявления той или иной тенденции.

С художественной точки зрения стиль Геродота можно назвать новеллистическим. Характерной чертой стиля Геродота являются краткость и сжатость формы, диалог, отточенная, меткая, афористическая речь. К этому надо добавить умение мастерски очертить характеры.

Свое повествование Геродот часто сопровождал описанием вещей чудес, предзнаменований и т. д. Одной из бесспорно наиболее ярких является новелла о Кандавле и Гигесе (1,7).

«Жил некогда Кандавл, которого эллины называют Мирсилом, тиран города Сарды. Он был потомком Алкея, происходящего от Геракла. Первым из Гераклидов стал царем Сард Агрон, сын Нина, внук Бэла, правнук Алкея; Кандавл же, сын Мирса, был последним. Те же, кто до Агрона царствовали в этой земле, были потомками Лида, сына Атиса. По его имени и весь народ называется лидийским, ранее же он назывался Мэон. Эти первые цари уступили власть Гераклидам, получившим ее в силу оракула. Гераклиды эти происходили от рабыни и Геракла. Они царствовали на протяжении двух поколений, 505 лет. Власть так переходила от отца к сыну, пока не воцарился Кандавл, сын Мирса. Этот вот Кандавл был страстно влюблен в свою жену; любя ее, он считал, что жена у него намного прекраснее всех женщин. Так он считал. И был у него самым любимым из копееносцев Гигес, сын Даскила. Этому Гигесу и более важные дела доверял Кандавл, особенно же хвалил он ему красоту своей жены.

Некоторое время спустя (суждено, видно, было Кандавлу попасть в беду) стал он говорить Гигесу следующее: «Гигес, я ведь думаю, что ты не веришь мне, когда я рассказывал тебе о красоте моей жены: ведь уши у людей недоверчивее глаз. Ты должен увидеть ее нагой». Тот же, ахнув от ужаса, сказал: «О господин, не здравую мысль высказал ты, желая, чтобы я увидел мою госпожу нагой; ведь женщина вместе со сбрасываемым хитоном отбрасывает и стыдливость. Издревле у людей установлены прекрасные обычаи, которыми нужно руководиться; среди них есть повелевающий каждому смотреть на свое. Я же вполне верю, что она самая прекрасная из всех женщин, и прошу тебя не требовать от меня того, что противоречит законам». Говоря так, Гигес отказался сделать это из страха, как бы с ним не приключилось беды.

Кандавл отвечал на это следующим образом: «Смелей, Гигес, и не бойся ни меня, будто испытывая тебя, я говорю это ни моей жены; тебе не грозит с ее стороны никакая опасность. Она не узнает, что ты ее увидел, ибо я сделаю

это следующим образом. В комнате, где мы спим, я поставлю тебя позади открываемой двери. После того, как я войду, войдет и моя жена, направляясь к ложу. Вблизи же от входа находится кресло. Снимая одну одежду за другой, она будет класть их на это кресло. Таким образом ты получишь возможность увидеть ее в обстановке полнейшего спокойствия. Когда же она от кресла отправится к постели, ты окажешься у нее со стороны спины и тогда уже позаботишься выйти незаметно для нее». Не находя возможности избежать того, что от него требовали, Гигес согласился. Кандавл, когда наступило время сна, привел Гигеса в спальню. После этого тотчас же появилась и жена Кандавла. Войдя, она стала снимать с себя платье, и Гигес смог ее увидеть. Как только она направилась к ложу, Гигес, оказавшись у нее со стороны спины, постарался незаметно выскользнуть наружу. Но женщина заметила его, когда он выходил. Поняв, что сделал ее муж, она не вскрикнула от стыда и не подала виду, что заметила это, затаив в душе мысль о мщении Кандавлу. Ведь у лидийцев, как почти у всех других варваров, вид даже обнаженного мужчины считается постыдным. Но в этот момент она, не подав и виду, сохранила полное спокойствие. Когда же наступил день, она позвала тех из рабов, кого считала наиболее преданным себе, и подготовив их, пригласила к себе Гигеса. Не подозревая, что она знает что-либо о сделанном, тот явился на зов (ему ведь и раньше часто случалось бывать у нее, когда она его звала). Когда Гигес пришел, женщина сказала ему следующее: «Теперь, Гигес, я даю тебе выбрать из двух возможностей ту, которую ты захочешь: или, убив Кандавла, получить и меня и лидийское царство, или самому сейчас же умереть — чтобы ты, во всем повинувшись Кандавлу, впредь не смотрел на то, что тебе не положено. Так что, или пусть он, придумавший такое, погибнет, или погибнешь ты, увидевший меня нагой и совершивший тем самым недозволенное».

Гигес вначале изумлялся ее речам, когда же она кончила, он стал умолять ее, чтобы она не принуждала его сделать такой выбор. Однако ему не удалось ее убедить, и он увидел, что перед ним действительно стоит необходимость или убить своего господина, или самому быть убитым.

Он предпочел остаться в живых и стал спрашивать ее, говоря следующее: «Поскольку ты принуждаешь меня убить моего господина против моей воли, я хотел бы услышать, как мы сможем это осуществить». На это она ответила: «Нападение состоится с того же самого места, с которого он показал меня нагой; нужно будет застать его спящим». Когда они обо всем условились, и наступила ночь (Гигес

ведь не имел возможности уйти и не было у него иного выхода, как или самому быть убитым, или убить Кандавла), он последовал в спальню за женщиной. Дав ему в руки кинжал, она скрыла его за той же самой дверью. Когда Кандавл уснул, Гигес подкрался и убил его, получив таким образом и жену его и царство».

Новелла о Кандавле и Гигесе, где в отточенной художественной форме изложено одно из многочисленных преданий лидийской старины, как в капле воды отражает стиль Геродота. Краткость и лаконизм формы не помешали вылепить полнокровные образы: перед нами глупый и хвастливый (так часто сочетающиеся качества) царь Кандавл, его хитрый телохранитель Гигес; наконец, пылкая, решительная и гордая жена Кандавла, не остановившаяся в удовлетворении чувства оскорбленного достоинства перед убийством мужа — настоящая лидийская Клитемнестра!

Не менее замечателен тонкий юмор, разлитый по всей новелле, придающий ей особую привлекательность. Растерявшийся вначале, но затем быстро оценивший обстановку Гигес забавен; еще более смешон Кандавл, с настойчивостью глупца добивающийся осуществления своей идеи, приведшей его к столь печальному концу. Юмор подчеркнут авторскими ремарками («суждено, видно, было Кандавлу попасть в беду»); трижды повторяется своеобразная альтернатива, предложенная Гигесу.

Заметно несколько ироническое отношение грека к чужому восточному обычаю<sup>1</sup>. Чувство стыда, испытываемое представителями восточных народов при виде обнаженного тела, могло казаться греку, проводившему большую часть времени обнаженным на палестре, нелепым и смешным предрассудком<sup>2</sup>.

Вся новелла носит ясный отпечаток драматизации: мы находим в ней пролог, действие, развязку. Историческое обрамление новеллы (вступление, где рассказано о династиях, правивших Лидией) по уровню исследования не выше, чем у логографов: применены те же принципы и ст о р и и, изыскания.

Характерна интонация новеллы, рассчитанной на устное произношение; народный характер сказывается в афоризмах. Элементы

<sup>1</sup> Та же ирония сквозит в истории перса Отана (V, 25): «Отец Отана по имени Сизамн, был царским судьей. Царь Камбиз за то, что он несправедливо решил дело за взятку, казнил его, повелев при этом содрать с него кожу, нарезав из нее ремней и обтянуть ими тот самый трон, сидя на котором Сизамн вершил суд. Камбиз назначил затем судьей вместо Сизамна, с которого он содрал кожу, — сына Сизамна, посоветовав ему помнить, на каком троне сидя он будет вершить суд. Вот этот-то Отан, посаженный на такой-то трон, стал тогда преемником Мегабаза...»

<sup>2</sup> Насколько высоко ценили греки физическую красоту, видно из следующего места Геродота (V, 47): «Филипп... за красоту удостоился от жителей Эгесты таких почестей, как никто другой; на его могиле они соорудили героон и умилоствляют его жертвами...»

устного рассказа видны в н а н и з ы в а ю щ е м построении фраз,<sup>1</sup> связи между ними: «... воцарился Кандавл, сын Мирса. Этот вот Кандавл был страстно влюблен... любя ее, он считал...» и т. п. Отсюда легко заключить о мере влияния фольклора на творчество Геродота.

Что принадлежит лично Геродоту в обработке этого популярного сюжета, можно пытаться выяснить, сравнивая ее со сказкой о том же Гигесе, заключенной в «Государстве» Платона. Сравнение позволяет прийти к выводу, что изложение Платона ближе к первоначальной сказочной форме, в которой этот сюжет, очевидно, бывал.

Юмористический талант Геродота с наибольшей силой проявился в новелле о сватовстве Агаристы.

Сикионский тиран Клисфен решил выдать свою дочь Агаристу за самого доблестного из эллинов. Через глашатая на олимпийских играх он объявил, что все, считающие себя достойными руки Агаристы, должны явиться в Сикион на шестидесятый день после сделанного объявления.

Среди множества прибывших более всего нравились Клисфену афиняне — Мегакл, сын Алкмеона, и еще более Гиппоклид, сын Тисандра. «Когда наступил день свадебного пиршества и когда следовало объявить, на кого из женихов падает выбор, Клисфен велел зарезать сто быков и дал пир не только женихам, но и всем жителям Сикиона. По окончании пира началось между женихами состязание в музыке и искусстве вести беседу в обществе. Во время попойки Гиппоклид, больше всех забавлявший гостей, велел флейтисту играть танец и, когда флейтист заиграл, пустился плясать. Плясал он с наслаждением; но с досадою глядел на это Клисфен. Потом, передохнувши некоторое время, Гиппоклид велел внести стол, и когда стол внесли, взобрался на него и стал плясать сначала лаконские танцы, затем другие, аттические; наконец, уперся в стол головою и заболтал ногами. Уже при виде первых двух танцев страсть к ним Гиппоклида и недостаток скромности огорчили Клисфена при мысли, что он может еще иметь Гиппоклида своим зятем; но он сдерживал себя и не давал прорваться досаде. Когда же он увидел, что тот заболтал ногами, то не смог более сдерживать себя и сказал: «проплясал ты свадьбу, сын Тисандра!» На это Гиппоклид быстро ответил: «Для Гиппоклида это безразлично». С того времени слова эти вошли в поговорку.

<sup>1</sup> А. Д о в а т у р. Научный и повествовательный стиль Геродота, Л., 1957, стр. 186.

Вероятно, эта поговорка способствовала сохранению в народной памяти эпизода, который в виде новеллы включил свой труд Геродот.

От новеллистического стиля Геродота неотделимы черты народной сказки. Иллюстрацией может служить знаменитый рассказ о сокровищнице Рампсинита (II, 121—122).

Архитектор строит сокровищницу для египетского царя Рампсинита, умышленно оставив лазейку (незаметно вынимающийся обтесанный камень). Перед смертью он сообщает своим детям, как они смогут проникать в сокровищницу царя. Его два сына трижды обкрадывают последнего; царь особенно изумляется пропаже, видя замки и печати в полной сохранности. Наконец, он ставит у сосудов с сокровищами капкан, в который попадает один из воров. Не сумев вырваться, он просит своего брата убить его, отрубить ему голову и унести ее, с тем, чтобы царь не мог узнать, кто его обворовал; это единственное условие безопасности для второго. Изумленный царь на этот раз обнаруживает в сокровищнице обезглавленное тело вора. Желая поймать сообщника, он вывешивает тело на виселице, окружив ее стражей. Второй брат умело спаивает стражу, уносит тело и т. д. Кончается рассказ тем, что царь, пораженный находчивостью вора, обещает отдать за него дочь «как за самого мудрого из людей»...

Все повествование, особенно конец — характерны для народной сказки, бытовавшей, вероятно, в среде греческих поселенцев Египта <sup>1</sup>.

Для оживления рассказа Геродот чередует «веселые сцены с мрачными, жестокими происшествиями, например, ужасное вынужденное братоубийство — со сценой спаивания сторожей...» <sup>2</sup>

Геродот любит нагромождать ужасы, сцены ужасных убийств, нарушений морали и этики, рассказывать о вероломстве, святотатстве и других подобных проступках и преступлениях. Причина раскрыта самим Геродотом: он стремится рассказать об удивительном, поражающем воображение, а для этой цели подходят далеко не все сюжеты.

Притягательная сила народной сказки иногда заключается в том, что она рассказывается за правду, в качестве действительно имевшего место факта. Этот оттенок достоверности придают сказке, новелле, анекдоту их герои, действительно существовавшие, —

<sup>1</sup> Фараон Псамметих представлял земельные участки грекам-ионийцам; поселения их назывались «лагери». Поселенцам отдавались в обучение египетские дети — «от них и пошли нынешние переводчики», замечает Геродот (II, 154).

<sup>2</sup> С. Я. Л у р ь е. Геродот, 1947, стр. 136.

чаще всего цари и полководцы. Любопытство народа к деталям жизни своих владык, окруженной — в особенности на Востоке — мистической тайной было естественным явлением. Умение удовлетворять такого рода любопытство составляет характерную черту новеллистического стиля Геродота.

Манера исторического повествования Геродота вытекает из своеобразия его труда. Античная историография ставила перед собой иные задачи, чем современная: ее (за немногими исключениями) больше интересовала занимательность, литературность рассказа, чем достоверность сообщаемых фактов, широкие научные обобщения и анализ явлений, их причин и вызванных ими следствий. Это определило характер исторического повествования Геродота. Персонажи его истории выступают перед нами разговаривающими, спорящими, советующимися с богами... Все же для исторических частей мы можем отметить более сжатый и деловой стиль, отвечающий содержанию, сопоставление противоречивых свидетельств со ссылками на источники, элементы критического отношения к последним. В основных приемах критики он близок к логографам: <sup>1</sup> наивный рационализм сказывается в стремлении осмыслить непонятные формы восточных цивилизаций через простые и понятные грекам представления и образы. Среди египетских богов Геродот находит и Гермеса, и Гефеста, и Артемиду (II, 144: «Гор, сын Осириса, которого эллины называют Аполлоном); Зевса и Диониса он находит в качестве главных богов даже у эфиопов... (II, 29). Как и логографам, ему свойственны этимологические толкования и рационалистическая интерпретация мифологии. Таково толкование мифов об Ио, Медее, Елене, где он находит первопричину вражды между эллинами и варварами. В начале новеллы о Кандавле и Гигесе объясняется происхождение имени лидийцев — оно восходит к царю Лиду... Это объяснение народной этимологии: греки были убеждены, что их герой Персей — родоначальник персов, как Ион — ионийцев, а Дор — дорийцев. Геродот свято придерживается этих народных толкований.

Не чуждыми Геродоту являются и **этиологические мифы**, т. е. такие, которые объясняют происхождение обычая, обряда с помощью легенды.

Для хронологической фиксации явлений Геродот применяет метод поколений и метод синхронизмов <sup>2</sup>. Метод поколений основан на том, что три поколения составляют (приблизительно) 100 лет; синхронизм заключается в том, что факты, приблизительно отно-

---

<sup>1</sup> Логограф — автор прозаических произведений. Логографами называют ранних греческих историков, живших до Геродота.

<sup>2</sup> С. Я. Л у р ь е. История античной общественной мысли, 1929 г., стр. 107.

сящиеся к одному и тому же времени, считаются за одновременные. События Греко-персидских войн часто датированы по афинским архонтам.

Стилистические отличия в исторических частях труда Геродота, однако, невелики. От первой до последней книги стиль его в основном неизменен.

Движущей силой исторического процесса у Геродота является историческая личность. Его вообще интересуют отношения между людьми, их характеры, привязанности, страсти, их пороки и недостатки. Отступлений во второй половине труда Геродота значительно меньше, но и здесь, сообщая о каком-либо факте, автор прежде всего стремится рассказать все «удивительное», связанное с ним.

Сочинение Геродота является важнейшим источником по истории народов СССР, обитавших в древности на юге нашей страны. Данные, сообщаемые Геродотом о скифах, блестяще подтверждаются результатами раскопок скифских курганов. Иногда даже самые странные, на первый взгляд, сообщения получают при внимательном рассмотрении неожиданное подтверждение. Так, Геродот рассказывает о лысых людях, живущих у подножья высоких гор Скифии и питающихся особым кушаньем — «асхи» — пастилой, приготовленной из сока ягод черемухи с молоком. До нашего времени башкиры, живущие у подножья Урала, бреют головы и сохраняют это национальное блюдо, называемое «ахчи»<sup>1</sup>

Степень достоверности труда Геродота целиком зависит от источников его информации. Рассказы о древнем Египте, которые мы находим у Геродота, мало достоверны, иногда даже фантастичны — но это вина его проводников, древних гидов, любивших поражать воображение чужестранцев. Зато для Египта Саисской эпохи — времени, близкого Геродоту — сведения, им сообщаемые, абсолютно достоверны. Наибольшей достоверностью обладает его рассказ о Греко-персидских войнах<sup>2</sup>.

О величайшей объективности автора говорит тот факт, что он, несмотря на явную симпатию к Афинам, не обошел молчанием события, имевшего место в начале ионийского восстания — когда Афины отказались поддержать ионян вследствие того, что первые их действия против персов были неудачны (V, 103).

Историческая концепция Геродота неразрывно связана с его мировоззрением. Геродот — глубоко религиозный человек. Он считает, что все в мире меняется, все подвержено тлению, одни лишь боги неизменны и вечны. Выше всего стоит рок, Мойра (Пифия, жрица Аполлона, говорит пришедшим к ней лидийцам:

<sup>1</sup> С. Я. Л у р ь е. Геродот, 1947 г., 157 стр.

<sup>2</sup> Однако и здесь мы найдем много неточностей. Например, данные Геродота о численности армии Ксеркса (5 млн. человек)



«Судьбы не могут избежать даже боги» — I, 91). При помощи оракулов и предзнаменований боги доводят до сведения людей то, что готовит им Мойра (VI, 27). За преступлением обязательно должно следовать воздаяние, пусть даже через многие поколения. Божество завистливо и вспыльчиво. Попытка человека превысить отведенные ему возможности вызывает зависть богов и их кару: чрезмерное счастье чревато бедой. Перс Артабан говорит Ксерксу (VII, 10): «Ты видишь, что бог поражает молнией выдающиеся величины и силой живые существа, не допуская их существования; малых же он не замечает. Ты видишь, что он поражает своими перунами всегда самые высокие здания и деревья: любит ведь бог выдающееся смирать». Здесь у Геродота мы найдем много общего с трагиками Эсхилом и Софоклом.

По своим политическим симпатиям Геродот, очевидно, тяготел к умеренной демократии. Характерно его высказывание о благах, которые несет государству демократический строй. Мысль о том, что Афины, освободившись от тирании, необычайно усилились, Геродот не устает повторять. «Спартанцы заметили, что будучи свободными, жители Аттики станут равными по силе спартанцам, тогда как под гнетом тирании они были слабыми и покорными... (V, 91).

Значение Геродота в истории мировой культуры огромно. Читая его труд, мы следим за первыми шагами еще во многом наивной и несовершенной науки. Перед нами свидетельство ее детства, обладающее, однако, совершенно неповторимой прелестью, благодаря всепокоряющей силе искусства рассказчика. С Фукидидом мы вступаем в период ее полной зрелости и совершенства.

### Фукидид

Геродот и Фукидид — эти две вершины античной историографии — являются одновременно двумя крайними ее полюсами. «...Обоих великих историков трудно сравнивать. Насколько Геродот словоохотлив, настолько Фукидид сжат и скуп на слова. Геродот — ближе к поэзии, Фукидид — ближе к науке». «Они кажутся представителями совершенно различных, далеких одна от другой эпох умственной жизни Греции... такая разница между ними в воззрениях и приемах»<sup>1</sup>.

Различия между двумя великими историками объясняются тем, что перед нами представители двух различных течений в искусстве прозы. Труд Геродота, несмотря на тесные связи и симпатии автора к Афинам, лежит в русле древнеионийской историографии: он, как и его предшественники, удовлетворял потребности ориентации

<sup>1</sup> В. Бузескул. Введение в историю Греции, Петроград, 1915. стр. 83—84.

в окружающем мире и служил занимательным чтением (хотя эта задача была осуществлена автором по-новому). Отсюда и ионийский диалект, на котором написан труд Геродота, а также необыкновенное сходство приемов исследования и повествования Геродота с ионийскими логографами. Между тем труд Фукидида пролагал новые пути: он написан на аттическом диалекте, и автор поставил перед собой задачу скорее научную, чем развлекательную. Он дал картину глубоких внутренних потрясений, которые переживала Эллада в его время, анализ их причин и следствий, полностью сознавая при этом значение описываемых им событий и проникая в них зрелым умом государственного деятеля и полководца. При этом Фукидид дает в достаточной мере объективную картину, несмотря на наличие определенных симпатий и антипатий. Его труд является результатом творческого усвоения автором идей современной ему науки, особенно софистов, а сама манера изложения обнаруживает искусное владение приемами риторики и диалектики.

Фукидид признает значение труда своих предшественников и считает необходимым изложить события «пятидесятилетия», отделявшего Пелопоннесскую войну от Греко-персидских войн. В остальном же он настроен весьма критически, как видно из вскользь брошенного замечания в начале труда: «Я описал это и сделал это отступление по той причине, что у всех моих предшественников события этой эпохи не были изложены, и они описывали либо историю эллинов до Греко-персидских войн, либо сами Греко-персидские войны. Гелланик, хотя и коснулся в своей истории Аттики этих событий, сделал это кратко и в хронологическом отношении весьма неточно...» (I, 97). Фукидид противопоставлял свой труд сочинениям логографов как «лишенный басен» и «не столь приятный для слуха». Вместе с тем, сознавая значение совершенного им научного подвига, он нашел возможным со сдержанной гордостью заявить: «Те, кто захотят узнать истину о совершившихся событиях, равно как и получить представление о будущем,— ибо событиям человеческой истории свойственно быть подобными и повторяться,— будут иметь возможность обо всем этом судить, ибо труд этот представляет собой скорее достойные навечно, нежели произведение, рассчитанное на то, чтобы быть предметом словесного состязания перед лицом слушателей в данный момент» (I, 22).

Жизнь Фукидида известна из мало достоверных биографий, которые до нас дошли в составе рукописей, донесших его произведение, а также автобиографических замечаний, которые в последнем содержатся.

Он происходил из богатого и знатного рода: его предком по женской линии был Мильтиад, знаменитый победитель при Маратоне, со стороны отца он происходил от фракийского царя Олора.

Во время Пелопоннесской войны Фукидид был уже зрелым мужчиной. Его произведение не было им закончено и отредактировано, между тем в 394 г. до н. э. оно уже было широко известно читателям. Исходя из этих данных можно приблизительно наметить в качестве дат его жизни 460—400 гг. до н. э.

Из его биографии мы узнаем, что он слушал самых знаменитых ораторов и философов своего времени, — среди них называются имена Анаксагора и Антифонта.

Краткие замечания, разбросанные в труде Фукидида, позволяют нам дополнить его биографию. Мы узнаем, например, что он был стратегом в 424 г. до н. э. (IV, 104). Описание заключительного эпизода его деятельности в качестве стратега дает основание предполагать, что она была не вполне удачной: спартанский полководец Брасид сумел овладеть важным городом Амфиполею до того, как Фукидид с эскадрой в 7 кораблей сумел прийти этому городу на помощь. За это Фукидид был изгнан из Афин и находился в изгнании 20 лет. По собственным словам историка, он в это время «стоял близко к делам той и другой воюющей стороны» (V, 26), что способствовало успешному собиранию достоверной информации о событиях, описываемых им в его труде. В Афины он вернулся после амнистии и вскоре умер.

«Фукидид афинянин написал историю войны между пелопоннесцами и афинянами, как они вели ее друг против друга, приступив к труду с момента ее возникновения, полагая, что она будет важной и наиболее заслуживающей внимания из всех предшествовавших» — таковы первые слова труда Фукидида. Война, о которой здесь идет речь, длилась с 431 по 404 г. до н. э. В ней столкнулись две великие силы тогдашнего мира — могущественный Афинский союз во главе с Афинами (в него входило множество городов и островов Средиземноморья, Северного причерноморья и побережья Малой Азии) и Пелопоннесский союз во главе со Спартой. Вся Эллада раскололась пополам; борьба шла и внутри борющихся государств, ибо боролись две политические системы — демократия и аристократия.

История этой войны, изложенная Фукидидом (он доводит ее только до событий 411 г. до н. э., где изложение обрывается), составила 8 книг. Композиция сочинения безыскусственна и проста. Автор начинает с кратких замечаний о древнейшей истории Эллады. В них почти нет мифологического материала: они основаны на методе обратных умозаключений. В глубокой древности, замечает Фукидид, эллины с оружием не расставались, как ныне делают варвары — «свидетельством этому служат те части Эллады, которые и теперь сохраняют этот некогда общий для всех образ жизни». С подобной же строгой логичностью Фукидид доказывает, что в древности большинство греческих островов населяли финикийцы и карийцы: «Вот доказательство этого: когда Делос очищал-

ся афинянами во время этой войны, и могилы, бывшие на острове, удалялись, более половины их оказалось принадлежащими карийцам: они были опознаны по вооружению, найденному в захоронениях, и по способу захоронения, который и поныне существует у них».

Столь же логичны и точны указания Фукидида на то, что многие районы Греции часто меняли своих обитателей, чаще всего перемещения племен происходили на самых богатых землях — в Фессалии, Беотии и т. п. Все эти данные полностью подтверждаются современной наукой.

Сведения из древнейшей истории Эллады, сообщаемые Фукидидом (так называемая археология), являются первым историческим экскурсом в составе рассматриваемого труда. Они должны ввести читателя в курс событий, предшествовавших Пелопоннесской войне. Далее автор излагает ее причины и делит их на явные и скрытые: «Наиболее соответствующей истине, хотя внешне более всего скрываемой причиной, я полагаю, было то, что могущество афинян увеличивалось и становилось причиной, вызывающей страх у спартанцев, побуждая их к войне».

Скупым замечаниям исторического экскурса противостоит развернутое, обстоятельное, детальное изложение событий непосредственно предшествовавших войне и послуживших поводом к ней. Изложив их, Фукидид делает вывод: «Спартанцы приняли решение, констатирующее, что мир нарушен и что необходимо вести войну, не столько под влиянием речей союзников, сколько из страха, как бы могущество афинян не увеличилось еще более,— видя, что большая часть Эллады находится у них в подчинении...»

После этого замечания итогового характера следует второй большой исторический экскурс, предваряемый словами: «Обстоятельства, при которых афиняне достигли преобладающего положения, были следующие...» Далее излагаются события пятидесятилетия, отделявшего Пелопоннесскую войну от Греко-персидских войн. Они заполняют всю первую книгу до конца, и существо их подытожено в заключительной фразе: «Таковы были обоюдные жалобы и распри, предшествовавшие войне...»

Вторая книга излагает события начавшейся войны. Историк делит ее на два периода, соответственно отраженных в двух частях его труда. Первый период — это Архидамова война, названная так по имени командира пелопоннесских войск спартанского царя Архидамма. Она длилась до 421 г., и рассказ о ней заканчивается автором в V книге следующими словами: «Описание первой войны, непрерывно веденной в течение этих 10 лет, закончено... (V, 24,2). Вторая часть труда Фукидида излагает события шестилетнего перемирия и сицилийской экспедиции (V, VI, VII книги); VIII книга содержит рассказ о так называемой Декелейской войне (названной по имени укрепленного пункта в Аттике, захваченного

спартанцами во второй период войны). События и в первой, и во второй части труда излагаются по годам, по летним и зимним кампаниям текущего года войны. (II, 1: «Мною записаны события в порядке, в каком они следовали одно за другим, по летам и зимам»). Как указывалось, изложение оборвано на событиях 411 г. до н. э.

Из источников, лежащих в основе труда Фукидида, следует назвать в первую очередь его собственные наблюдения и исследования. Автор был очевидцем и участником многих событий. О методе своей работы говорит он сам: «...Я не считал достаточным описывать события войны, спрашивая первого встречного, равно как писать на основании своих собственных предположений, но описываю те события, очевидцем которых я сам был; в отношении же других событий, я старался насколько возможно точно исследовать каждый факт (с точки зрения его истинности)...» Для метода исследования Фукидида характерно, что он стремился не только рассказать, но и доказать: он всегда ссылается на факты, лежащие в основе его выводов. Архитектоника труда Фукидида отличается последовательностью, тщательным выделением главного, и это говорит о громадной работе, проделанной автором над собранным им материалом, — следы которой лишь кое-где заметны.

В отличие от весьма неопытного в вопросах военной науки Геродота Фукидид всюду показывает себя мастером и знатоком дела. Картины описываемых им сражений отличаются ясностью и наглядностью, сопровождаются критическим разбором хода военных действий и их последствий.

Не меньшее внимание уделяет Фукидид вопросам политики и дипломатии. Труд Фукидида по праву может быть назван военно-политической историей Пелопоннесской войны.

Отдавая должное критическому методу Фукидида, не следует, однако, забывать, что он оставался сыном своего века. Это сказывается, прежде всего, в многочисленных речах, занимающих огромное место (почти четверть) в общем рассказе. Добросовестность автора заставила его предостеречь читателя от излишней доверчивости: «Что касается речей, произнесенных отдельными лицами как накануне войны, так и в ходе ее, то мне трудно было с точностью выяснить их содержание, — и тех, которые я сам слышал, и тех, о которых мне сообщали с разных сторон другие. Речи составлены у меня в соответствии с тем, как каждый оратор скорее всего должен был их, по моему мнению, произнести по поводу каждого отдельного момента, — причем я держался возможно ближе к общему смыслу действительно сказанного» (1,22).

Стиль Фукидида, полный внутренней силы и энергии, во многом обусловлен деловым характером его истории, которая писалась не для развлечения, а для получения читателя. Подыскивая слова для каждого оттенка мысли, он иногда вводит «неправиль-

ные» обороты, употребляет выражения, уже устаревшие, выпавшие из современного ему литературного языка. Он сам иногда создает слова, абстрактные понятия. Поэтому синтаксис его речи таит в себе много неожиданностей: стремясь к сжатости и выразительности, пытаясь выразить все богатство возникающих у него доводов и соображений, он иногда не может ввести в русло обычной речи нахлынувшую массу мыслей и чувств, изменяет структуру предложения, вводит новые подлежащие, соединяет союзом слова, стоящие в различных падежах... «Наиболее ясным и характерным отличием его стиля является стремление выразить наименьшим количеством слов наибольшее количество мыслей, соединение многих мыслей в одно целое, пропуски того, что ожидает услышать слушатель, вследствие чего краткость превращается в неясность» (Дионисий Галикарнасский, Письмо к Аммею).

Нет сомнения, что мыслитель преобладал в нем над художником; и все же произведение Фукидида — памятник не только научной мысли, но и литературы. Ни до, ни после него так не писали. Некоторые места истории замечательны своей патетичностью — таковым является описание чумы в Афинах, жертвой которой был Фукидид, чудом оставшись в живых. «А что болезнь эта представляла собью нечто необыкновенное, яснее всего видно из следующего: все птицы и четвероногие, питающиеся трупами, — многие трупы оставались без погребения, — или не приближались к ним, или, отведав их, погибали. Доказательством служит то, что эта порода птиц на глазах у всех исчезла, и их не видно было ни подле трупов, ни в каком другом месте...»

Единство исторической концепции, стиля и мысли, изысканная риторичность и сжатость формы наряду с глубиной содержания делают произведение Фукидида классическим образцом исторического исследования не только для древнего мира. Известный исследователь середины прошлого века О. Мюллер писал: «Мы имеем право спросить, можно ли указать на какой-либо период в истории человечества, который с такой ясностью стоял бы перед нашими глазами, как первые двадцать лет Пелопоннесской войны благодаря произведению Фукидида».

### Историки позднеклассической эпохи

Уже жившим в IV в. до н. э. греческим ученым было ясно, что именно Геродот и Фукидид заложили основу исторического жанра в греческой литературе. Историки последующих времен следовали им во многом.

Продолжателями труда Фукидида явились К с е н о ф о н т, Ф е о п о м п и Э ф о р. Сочинения двух последних утрачены; от Ксенофонта же сохранились самые разнообразные сочинения, среди них и исторические. Большое значение имеет его «История

Греции», начинающаяся с описания тех же событий, на которых обрывался труд Фукидида («После этого, немного дней спустя...» — таково начало труда Ксенофонта). Ксенофонт довел изложение истории Греции до 362 г. до н. э., поворотного момента в цепи событий, начавшихся Пелопоннесской войной. Греческие города-государства истощились в процессе ожесточенной междоусобной борьбы за гегемонию, которую ни одному из них не удалось закрепить за собой.

«История» Ксенофонта не имеет, как мы видели, начала, но в ней также нет и конца («Я довел изложение до этого момента, о том же, что случилось после, пусть пишут другие...»).

Труд Ксенофонта проникнут духом партийной борьбы: автор был аристократом по убеждениям, и всюду, где мог, прославлял аристократическую Спарту, не останавливаясь перед прямым извращением исторических фактов. Его идеальным героем был спартанский царь Агесилай.

К историческим сочинениям Ксенофонта принадлежит также знаменитое сочинение «Поход десяти тысяч». В 401 г. до н. э. персидский царевич Кир, собрав большое войско греко-наемников, предпринял далекий поход к Вавилону с целью свергнуть своего брата Артаксеркса с престола и захватить власть. Экспедиция едва не окончилась успехом, но во время сражения, в котором греки одержали победу, Кир погиб, и поход потерял всякий смысл. Греки вынуждены были отступать в трудных условиях. Только достигнув моря, они сочли себя в безопасности (увидав его, они дружно закричали: «More! More!»). Ксенофонт был участником этого похода и руководил отступлением, которое описано им подробнейшим образом.

Ксенофонт написал также «Воспитание Кира» («Киропедия»), подобие тенденциозного философско-исторического романа, в котором рассказывается о знаменитом основателе персидской династии Ахеменидов, полководце Кире. Возможно, что на выбор сюжета оказала влияние дружба Ксенофонта с Киrom младшим. Описание содержит в себе очень много вымысла.

Одной из самых ярких является новелла об Абрадате и Панфее, новелла о верности супружескому долгу, в которой косвенным образом нашли отражение и идеалы аристократической Греции. Рассказанная Ксенофонтом новелла рассчитана на вкус определенного круга читателей. Хотя Абрадат и Панфея «варвары», в них ничего «варварского» (с точки зрения грека) нет, как и в главном герое романа полководце Кире. Добродетели, которые прославляет Ксенофонт в образе своих героев, это идеальные качества аристократа, как он рисовался тенденциозно настроенными греческими писателями классической поры. Панфея, не проявившая и тени женской слабости, провожая мужа на битву, предстает истинной спартанкой.

Эта древняя история чистой супружеской любви оказала большое влияние на позднейший греческий роман (Ксенофонт Эфесский, Повесть о любви Абракома и Анфеи).

Ксенофону принадлежит и ряд других сочинений. О разнообразии его интересов свидетельствуют такие его сочинения, как «О коннице», «О собачьей охоте» и другие, из которых наибольший интерес представляют так называемые «сократические сочинения» — «Воспоминания о Сократе» и «Апология Сократа».

К кружку Сократа Ксенофонт примкнул еще в юности. Рассказывают, что Сократ, как-то встретив его на улице, по своему обыкновению остановил его и спросил: «Знаешь ли ты, где люди становятся благородными и прекрасными?» Ксенофонт в замешательстве ничего не смог ответить, и тогда Сократ сказал ему: «Так следуй за мной и учись!»

После казни Сократа (процесс Сократа был одним из актов мести, который осуществила восстановленная в Афинах демократия по отношению к своим противникам — см. ниже, стр. 254) его многочисленные ученики написали ряд сочинений, где они в идеализированных красках рисовали образ своего учителя. Ксенофонт выводит Сократа беседующим с различными людьми. Содержание бесед должно было доказать несправедливость выдвинутых против Сократа обвинений.

Стиль Ксенофонта, очень простой и ясный, считался в древности образцовым и нормативным языком аттической прозы. Сочинения Ксенофонта усердно изучались в эллинистический и римский период.

Младшими современниками Ксенофонта (их творчество падает в основном на вторую половину IV в. до н. э.) являются Ф е о п о м п и Э ф о р. Оба они были учениками оратора Исократ, и элементы риторики дают себя знать в их сочинениях. От них дошли до нас только отрывки, цитаты в составе сочинений более поздних авторов.

Феопомп родился на острове Хиосе и происходил из знати. По политическим мотивам его отец (а, следовательно, и вся семья) вынуждена была эмигрировать. Феопомп жил в различных местах — часть жизни он провел при дворе македонского царя Филиппа II, любившего окружать себя писателями, которые должны были прославлять его царствование. Остаток жизни Феопомп провел в Египте.

Как и Ксенофонт, Феопомп в своей «Греческой истории» выступил в качестве продолжателя труда Фукидида; кроме того, он написал «Историю Филиппа» в 58 книгах.

Сохранившиеся отрывки свидетельствуют о влиянии стиля ораторской прозы на Феопомпа — его следует отнести скорее к публицистам. Он нигде не скрывает своих истинных чувств по отношению к описываемым событиям, и всячески чернит тех, кто



не угоден ему по тем или иным причинам: Цицерон называл его поэтому «самым злоречивым писателем». В центре внимания Феопомпа-историка стоит историческая личность (он писал «историю Филиппа», а не историю Македонии!).

Сочинения его были полны мифологических отступлений, исторических анекдотов, басен, поучительных рассказов и новелл — в этом отношении он следовал традициям ионийской историографии.

Современник Феопомпа, Эфор, написал «Всеобщую историю» в 30 книгах. Она начиналась с изложения мифа о возвращении Гераклидов и была доведена до современных Эфору событий. Манера изложения, изобилующая отступлениями, дала повод сравнивать его с Геродотом. Каждая книга его истории имела самостоятельное значение, имела свое вступление и заключение. Стиль его почитался в древности образцом бесстрастия и объективности. Труд Эфора до нас не дошел, но он лег в основу сочинений некоторых более поздних авторов, — в частности, греческого историка Диодора, жившего уже в римскую эпоху.

Меньше известно о других греческих историках, живших в рассматриваемый период. Хотя их произведения утрачены, они были использованы другими авторами, жившими позднее. Но конкретное выяснение источников сочинений этих более поздних авторов является делом чрезвычайно сложным вследствие особенностей античной историографии, для которой понятие литературной собственности было часто совершенно чуждым.

### *Глава XIII*

## **ОРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ**

В искусстве художественной прозы классической эпохи жанр исторического повествования занимал второстепенное место. Произведения историков интересовали сравнительно узкий круг читателей; кроме того, они были громоздкими и в условиях античной техники книгопроизводства — дорогими и малодоступными широким кругам читающей публики. Гораздо большее место в литературной жизни древней Греции занимали произведения ораторов — сравнительно небольшие по объему речи. Лучшие образцы их распространялись в большом количестве списков: они покупались не только теми, кто интересовался содержанием этих речей, но и просто ценителями изящного слога. Эти речи затрагивали живые проблемы современности, политики и общественной жизни.

В условиях античной демократии роль ораторского искусства была особенно велика, ибо верховным органом тогда было народное собрание и вожди политических направлений должны были привлечь внимание масс, представить свои идеи наиболее привле-

кательными, важными и необходимыми с государственной точки зрения; для этого надо было хорошо владеть устной речью и уметь опровергать доводы противников.

Практические потребности общества вызвали к жизни теорию красноречия. Обучение риторике было высшей ступенью античного образования. До нас дошло несколько наставлений по риторике. Наиболее выдающимся образцом такого наставления является «Риторика» Аристотеля, изложенная, правда, скорее с философской точки зрения. Согласно Аристотелю, риторика исследует систему доказательств, применяемых в речи, слог ее и композицию. Риторика мыслится Аристотелем как наука, тесно связанная с диалектикой (под последней Аристотель понимает науку об общих законах человеческого мышления, т. е. то, что мы сейчас называем логикой). Он определяет риторику как «возможность находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета». В III главе своей «Риторики» он делит все речи на 3 вида: совещательные, судебные и эпидиктические (торжественные). «Дело речей совещательных — склонять или отклонять...» «Что касается судебных речей, то их дело — обвинять или оправдывать...». Наконец, «дело эпидиктической речи — хвалить или порицать». Аристотель в этом же сочинении (Рит. I, 4) определяет тематику торжественных речей — это внешняя политика, финансы, война, торговля, юстиция.

Наиболее важным в жизни античного полиса был совещательный жанр, или, иными словами, политическое красноречие — выступления перед авторитетными политическими органами государства.

В эпидиктических речах (торжественных, парадных) содержание часто отступало перед формой: это был яркий пример искусства ради него самого. Фукидид включил в свое сочинение похвальное слово Перикла павшим в бою афинским воинам. Вряд ли оно принадлежит Периклу и в лучшем случае передает лишь основные идеи действительно произнесенной им речи. Но самое важное — то, что эта речь, которую Фукидид так искусно вплел в ткань своего громадного исторического полотна и которая носит торжественный характер, представляет собой изложенную в высокохудожественной форме политическую программу афинской демократии эпохи расцвета.

Особый вид красноречия представляли судебные речи. Суд у древних греков очень мало походил на современный. Обвиняемый защищался сам перед весьма многочисленной судейской коллегией — в Афинах классической эпохи число членов народного суда составляло шесть тысяч человек! В действительности, конечно, такая громадная судейская коллегия не могла быть работоспособной, поэтому народный суд делился на особые судилища: *д и к а с т е р и и*, но и в них число судей исчислялось сотнями лиц (обычным и нормальным составом было 500 членов). Выступая

перед ними, обвиняемый стремился не столько доказать свою невиновность, сколько разжалобить судей, привлечь их симпатии на свою сторону<sup>1</sup>. Для этой цели применялись самые неожиданные, на современный взгляд, средства. Если обвиняемый был обременен большой семьей — он выводил своих детей перед судом, и они во имя их будущего просили пощадить отца<sup>2</sup>. Если он был воином — он обнажал свою грудь, показывая следы ран, полученных в боях за родину; если он был поэтом — он читал свои стихи, демонстрируя свое искусство<sup>3</sup>. Выдающийся афинский оратор Лисий говорит в речи «Против Эратосфена» (38) о том, что в афинском государстве принято «не оправдываться в том, в чем тебя обвиняют... а доказывать, что являешься хорошим воином, или указывать число захваченных воинских судов, когда выступал в качестве флотоводца, или называть государства, которые благодаря твоей деятельности из враждебных стали дружественными...»

Приговор выносился большинством голосов, что было естественным для граждан демократического полиса.

Любопытно, что в Афинах суду подвергались не только люди, но и законы и даже... животные и неодушевленные предметы (специальный суд в Пританее судил предметы, падение которых вызвало гибель или увечье человека, — черепицу, упавшую с крыши, бревно, металлический предмет; должностное лицо выбрасывало после осуждения этот предмет за границу государства). В условиях чрезвычайно запутанного судебного права судиться было делом нелегким. К тому же далеко не все обладали достаточным даром речи, чтобы расположить к себе многочисленную судейскую коллегию. Поэтому многие часто прибегали к услугам лиц, опытных в судейских делах, а главное, обладающих даром красиво и убедительно говорить и писать. Эти люди — их называли логографами, — познакомившись с существом дела, составляли за плату речь для своего клиента. Последний заучивал ее и уже потом произносил ее перед судом<sup>4</sup>. Бывали случаи, когда логограф со-

---

<sup>1</sup> Дионисий Галикарнасский (Фукидид, 45) пишет: «Когда судья и обвинители — одни и те же лица, необходимо проливать обильные слезы и произносить тысячи жалоб, чтобы быть с благожелательностью выслушанным...»

<sup>2</sup> Аристофан зло насмеяется над этим обычаем в комедии «Осы». В сцене, где пародируется афинский суд, в качестве подсудимого выступает пес, а перед судьей предстают щенята, которые громко скулят, прося пощадить родителя...

<sup>3</sup> Нечто подобное рассказывают о Софокле.

<sup>4</sup> Аристофан в «Облаках» рисует жизнь удачливого адвоката:

**«Будут тесниться у дверей твоих  
Пришельцев толпы,  
Мудрость твою вопрошая, дружбы с тобой ожидая,  
В путанных тяжбах своих, в делах опасных,  
Лишь от тебя надеясь помощь добыть и совет».**

ставлял речи одновременно и для обвинителя и для обвиняемого, — т. е. доказывал в одной речи то, что опровергалось им же в другой<sup>1</sup>. Поэтому Аристотель в своей «Риторике» подчеркивает, что убеждение, которое является целью, достигаемой приемами риторики, может сводиться к «кажущемуся доказательству».

Следует различать практиков красноречия — выдающихся ораторов и политических деятелей — и теоретиков, писавших наставления и исследования по риторике. Существовал также особый вид ораторов, не выступавших перед аудиторией, а только составлявших речи и распространявших их в письменном виде.

Наиболее выдающимся оратором в Афинах V в. до н. э. был Перикл. Современники называли его «олимпийцем» — он метал грома и молнии с трибуны, — речь его была всепокоряющей и могучей по силе ораторского пафоса; он полностью овладевал вниманием аудитории и делал ее послушной своим замыслам. Говорили, что слова его «застревают в душах слушателей, как жало пчелы», что сама богиня убеждения, Пейто, сидит у него на устах. Аристотель (Рит. 1,7) приводит образное выражение Перикла из его надгробной речи воинам, павшим в войне с Самосом: «Потеря юношества для отечества — то же, как если бы из времен года исчезла весна...»

Крупнейшим теоретиком и учителем красноречия в V в. до н. э. был Горгий из сицилийского города Леонтины. В 427 г. до н. э. он прибыл в Афины в качестве посла своего государства. Искусная речь его привлекла всеобщее внимание. Позднее он объездил Грецию, всюду выступая с речами. На собрании греков в Олимпии он обратился к собравшимся с призывом к единодушию и к борьбе против варваров. Олимпийская речь Горгия надолго прославила его имя и позднее ему была поставлена статуя в Олимпии.

История сохранила очень немного из творческого наследия Горгия. Сохранился, например, следующий совет оратору: «серьезные доводы противника опровергай шуткой, шутки противника — серьезностью». Целиком сохранились лишь 2 речи — «Похвала Елене» и «Оправдание Паламеда», связанные с троянским циклом мифов<sup>2</sup>.

Горгий ввел в ораторское искусство много нововведений: фразы с одинаковыми окончаниями, равные по длине, метафоры, ритмическое членение речи и даже рифмы делали его речь прибли-

---

<sup>1</sup> Плутарх в биографии Демосфена рассказывает, что Демосфен в процессе Формиона против Аполлодора сочинил речи как для истца, так и для ответчика.

<sup>2</sup> Но в отношении подлинности этих речей высказывались серьезные сомнения.

жающейся к поэзии (Аристотель, Рит. III, 1). Преобладание внешних эффектов, формы над содержанием видно из тематики речей, которые задавались ученикам Горгия (ученик Горгия Поликрат составил, например, похвальные речи... мыши и горшку). Характерно использование Горгием аттического диалекта греческого языка, что является ярким свидетельством возросшей роли этого диалекта в культурной жизни древней Эллады.

Горгию принадлежали и философские сочинения, о которых известно немногим больше, чем о риторических <sup>1</sup>.

Начало всеобщему увлечению ораторским искусством и в то же время широкому его преподаванию и теоретической разработке положили софисты. В рассматриваемый период это слово не имело отрицательного оттенка: так называли людей, преподававших за плату различные науки, объединявшиеся у греков понятием *м у д р о с т и*. Отвлекаясь от философской стороны их учения, следует указать, что софисты особенно большое внимание уделяли форме речи; они сделали ее объектом специального исследования. Особенно много занимались они вопросами происхождения значения слова, этимологии, а также синонимии. Основным полем деятельности софистов были Афины, где процветали все жанры красноречия — политическое, торжественное и судебное. Наиболее выдающимся оратором классической эпохи в области судебного красноречия был, несомненно, Лисий.

### Лисий

О биографии Лисия мы осведомлены довольно хорошо благодаря тому, что он сам сообщает о себе в речи «Против Эратосфена». Полагают, что он родился около 445 г. до н. э., скорее всего в Афинах. Отец его, Кефал, был метеком (свободным, но не имевшим гражданских прав человеком). Метеки в Афинах занимались ремеслами и торговлей, и Кефал не составлял в этом отношении исключения. У него была большая мастерская («эргастерий»), где изготовлялись щиты. Юный Лисий вместе со своим братом Полемархом учился в южноиталийском городе Фурии — общегреческой колонии, основанной по инициативе Перикла, и слушал там курс риторики у известного оратора Тисия. В 412 г. до н. э. Лисий вернулся в Афины.

В то время афинское государство переживало трудное время — затянувшаяся Пелопоннесская война истощила силы государства и до крайности обострила социальные противоречия. В результате последовавшего поражения у власти оказались

---

<sup>1</sup> Сочинение Горгия «О природе или о несуществующем» дошло до нас в составе произведения Секста Эмпирика (VII, 65 сл.) Горгий выступает здесь в качестве философа Эгейской школы.

крайние олигархи, пользовавшиеся покровительством победителя — Спарты. В 404 г. до н. э. вставшие у власти «30 тиранов», проводившие политику жестокого террора по отношению к демократическим элементам и политически бесправным метекам, решили расправиться и с Лисием (считают, что причиной расправы было большое состояние Лисия). Лисий едва спасся бегством в Мегару, соседнее с Афинами государство. При этом был убит его брат Полемарх. Находясь там, Лисий вступил в контакт с деятелями демократической партии и вместе с ними вернулся после победы демократии в Афины. Получить гражданские права ему, однако, не удалось.

Первая речь, составленная и произнесенная самим Лисием, была направлена против убийцы его брата, одного из тридцати тиранов, некоего Эратосфена. В дальнейшем он стал составлять речи для других. Умер он вскоре после 380 г. до н. э.

Лисию приписывали свыше 400 речей, но до нас дошло лишь 34. Не все из них являются подлинными. Большинство сохранившихся речей являются судебными по своему характеру, но есть и политические, и торжественные речи — как, например, надгробная речь над телами воинов, павших в Коринфской войне.

В своей первой судебной речи, наиболее интересной среди дошедших до нас речей, Лисий в кратком и энергичном вступлении говорит о тяжести преступлений, совершенных тиранами: «Мне представляется трудным не начать эту обвинительную речь, но кончить ее, о гражданах судьи; таковы масштабы и размах совершенных ими преступлений, что даже, если говорить неправду, то нельзя выдумать более ужасных; если же говорить только истину, то перечислить всего нельзя — так что перед обвинителем возникает необходимость или отказаться от обвинения, или же ему просто неостанет времени». Далее оратор рисует нам честный образ жизни, которую вел его отец, Кефал, никого не обижавший и ни от кого не терпевший обид. Когда же у власти стали тираны, некоторые из них стали говорить о метеках, что они тяготеют установленным режимом, а также о том, что государство нуждается в деньгах. Их слова привлекли внимание тех, кто, по словам оратора, «людей убивать без всяких причин возможным считали, грабить же деньги самым желанным делом полагали».

«Меня захватили они, когда я угощал гостей, — сообщает Лисий об обстоятельствах своего ареста; выгнав их, они передали меня Писону. Остальные же, войдя в эргастерий, переписали всех рабов. Я стал спрашивать Писона, захочет ли он спасти меня за деньги. Тот осведомился, много ли их у меня. Тогда я сказал, что готов дать талант серебра, и он ответил согласием». Далее оратор рассказывает, как Писон поклялся, что спасет его, и как, взяв из его кассы втрое или вчетверо больше условленной суммы, он грубо ответил Лисию, просившему оставить хоть что-нибудь,

что ему надлежит радоваться, если он спасет свою шкур (в подлиннике речи сказано — «тело»).

Оратор картинно описывает, как насильники двинулись в дом его брата Полемарха и как ему самому удалось спастись бегством. «Полемарху же был передан обычный приказ тиранов — выпить цикуту<sup>1</sup>, без объявления вины, за которую он должен был умереть». Похоронный обряд, по которому хоронили Полемарха, был нищенским, хотя тираны захватили у него большие средства. Жадность их дошла до того, что они вырвали золотые серьги из ушей жены Полемарха.

В кратком диалоге с обвиняемым оратор уличает его в совершенном преступлении и во лжи. Изобличение Эратосфена во лжи основано на принципе выяснения правдоподобного: могло ли случиться, чтобы выполнение своего решения тираны поручили тому, кто возражал против него? (Эратосфен оправдывался, утверждая, что он был против преследования Лисия и его брата). Лисий ярко обрисовывает общее положение вещей, в силу которого Эратосфен без всякой опасности для себя мог не выполнять приказа.

Особенно подробно оратор вскрывает предательский и антидемократический характер деятельности Эратосфена и других тиранов, в частности Ферамена, обнаружившийся в конце Пелопоннесской войны. Необходимость осудить Эратосфена доказывается рядом убедительных антитез: «Они ведь ни в чем неповинных людей убивали без суда и следствия, вы же сочли возможным их, — погубивших государство, — судить по закону...» Апеллируя к гражданским чувствам судей, оратор одновременно обращается как к умеренным демократам, называя их «те, что в городе», так и к крайним, обозначая их бывшим тогда в ходу термином «те, что в Пирее».

В эффектном заключении оратор говорит о своем усердии в деле обвинения, которое он проявлял во имя храмов, которые тираны осквернили, во имя государства, которое они унизили, во имя верфей, которые они уничтожили, во имя мертвых, которых хоть и не могли спасти в свое время присутствующие, зато теперь имеют возможность защитить их память. «Я заканчиваю обвинение. Вы видели, слышали, перенесли (все это). Дело в ваших руках; судите».

Речь «Против Эратосфена» содержит все особенности стиля Лисия. Она невелика и очень проста по композиции; начало ее кратко, но выразительно. Само изложение просто, логично и образно, те, что впервые слышал о деле, могли получить исчерпывающее представление о существе дела. Фразы очень кратки, ораторские приемы изысканны и изящны — речь является велико-

---

<sup>1</sup> Приговоренных к смерти в Афинах заставляли выпить чашу с ядом — цикутой. Так был казнен философ Сократ.

лепным образцом «аттического стиля». Полностью отсутствуют архаизмы, запутанные обороты речи; как отмечали древние ценители, ни одного слова из речи нельзя выбросить без ущерба для мысли. Последующие критики (Дионисий Галикарнасский) признавали, что никто впоследствии не превзошел Лисия в чистоте аттической речи.

Речи Лисия являются незаменимым источником для истории нравов и обычаев древних Афин. В сохранившемся отрывке речи «О намеренном ранении» выступают два афинянина в споре из-за рабыни, которую они купили сообща; затем один из них запер ее у себя, преградив другому к ней доступ. Один из тяжущихся предлагает ее пытать, чтобы выяснить истинность обвинений... ее хозяина. Афинские рабовладельцы были убеждены, что раб может говорить правду только под пыткой.

Лисий заложил основу жанра судебной речи — ее композицию, стиль, аргументацию; последующие поколения ораторов во многом ему следовали. Заслуги Лисия особенно велики в создании литературного языка аттической прозы.

Но не меньшую роль в этом отношении сыграло «эпидиктическое» торжественное красноречие, наиболее видным представителем которого был Исократ.

### Исократ

С середины IV в. до н. э. наибольшую славу в жанре торжественного красноречия стяжал оратор Исократ. Его читали и им восхищались более, чем другими в эллинистический и римский период. Замечено, что отрывки из его речей встречаются среди папирусных находок в Египте гораздо чаще, чем фрагменты других ораторов.

Исократ родился в 436 г. до н. э. в Афинах. Его семья принадлежала к числу зажиточных и отец оратора смог дать ему хорошее образование. «Он воспитал нас настолько тщательно, — говорит о себе Исократ, — что я был наиболее блестящим и известным из сверстников» (речь «Об обмене имущества»).

Во время Пелопоннесской войны отец Исократ лишился своего состояния. Исократ стал добывать себе средства к жизни, сочиняя речи для выступающих в афинском суде лиц. В конце 90-х гг. IV в. до н. э. он открывает ораторскую школу с очень высокой оплатой за обучение, не прекращая при этом своей литературной деятельности.

Из школы Исократ вышли выдающиеся ораторы, политические деятели и ученые. Учениками Исократ были известные историки IV в. до н. э. Эфор и Феопомп. Преподавание в школе Исократ имело антидемократическую направленность и оратор неоднократно обвинялся в «развращении юношества».



Бурные дебаты и шум народного собрания отталкивали его от прямого участия в политической жизни страны. Он ни разу в жизни не отважился подняться на ораторскую трибуну. Тем не менее его речи содержат определенную и ясно выраженную точку зрения по главным политическим проблемам современности. «Еще будучи молодым, я избрал своей специальностью не мифологические сочинения или речи, полные чудес и лжи, которые нравятся большинству более, чем те, которые трактуют вопросы об их собственном спасении; ни речи, рассказывающие о древних делах и эллинских войнах, хотя и знал, что их хвалят по справедливости... Но, оставив все это, я занялся сочинением тех речей, которые имеют целью принести благо и государству (т. е. Афинам.— В. Б.) и остальным эллинам...» (Исокр. Панаф. 1—2).

Литературная деятельность Исократы совпала с сильнейшим политическим кризисом, в котором очутилось греческое общество к середине IV в. до н. э. Непрекращающиеся войны истощили силы греческих полисов: гегемония, захватываемая то одним, то другим греческим государством, оказывалась кратковременной и вела только к новым войнам. Полисный строй в материковой Греции изживал себя в политическом и экономическом отношениях.

Развитие рабовладельческого хозяйства было глубоко противоречивым процессом. Обогащение отдельных удачливых рабовладельцев за счет эксплуатации дешевого рабского труда сопровождалось разорением массы свободных ремесленников и крестьян. Выбрасываемые из сферы общественного производства лица становились люмпен-пролетариями, жившими за счет общества. Развитие рабовладения приводит к тому, что физический труд становится признаком рабского состояния, чем-то унижительным для свободного человека. Один из античных словарей так определяет понятие наемного рабочего: «люди, вследствие бедности, за деньги выполняющие рабские услуги».

Ожесточенная классовая борьба в греческих городах, в которых попеременно брали верх то демократические, то олигархические элементы, все усиливалась благодаря увеличению числа безработных и разорившихся людей. Исократ в речи «Архидам» рисует картину социальных потрясений в следующих словах: «Врага боятся меньше, чем собственных граждан. Богатые готовы скорее бросить свое имущество, чем отдать его бедным, а для бедных нет ничего более желанного, чем ограбить богатых. Жертв больше не приносят, и у алтарей люди убивают друг друга. Есть много отдельных городов, из которых теперь больше людей ушло в изгнание, чем прежде из всего Пелопоннеса».

Политические изгнанники в массе своей служили резервом наемных войск.

Кризис IV в. до н. э. нашел свое разрешение во внешнем завоевании — Греция была завоевана Македонией.

Расположенная на севере Греции и долгое время не игравшая сколько-нибудь существенной роли в международной жизни Македония стала сильным государством в правление царя Филиппа II (359—336 гг. до н. э.). Прочно утвердившись на престоле, этот дальновидный и хитрый политический деятель провел ряд реформ, создал сильную армию и в 338 г. до н. э., нанеся объединенным силам греческих государств сокрушительное поражение, стал фактическим господином Эллады.

Филипп был не только искусным полководцем, но и ловким дипломатом. Там, где нельзя было применить силу, им пускались в ход хитрость, ложь, подкуп. «Всякую крепость, в которую только может подняться нагруженный золотом осел, можно взять», — любил повторять Филипп. Греческие писатели (даже Феопомп, проживший долго при его дворе) единодушны в оценке его моральных качеств. Филипп постоянно изображается коварным и бесчестным человеком, не уважавшим людей и смотревшим на них только как на орудие для достижения определенных целей. Царское слово его не имело никакой цены и обещания связывали его только до тех пор, пока это было ему выгодно. Он поощрял самые низкие страсти людей.

Однако было бы несправедливым полагать, что многочисленные сторонники, которых он находил в свободных государствах Греции, действовали в его интересах только вследствие получаемого материального вознаграждения. Конечно, это имело место, но уже давно было замечено, что такую массу людей не смог бы подкупить и более могущественный монарх. Истинная причина, в силу которой Филипп находил себе сторонников, заключалась в том, что твердая монархическая власть нужна была богатым собственникам Греции для защиты своего имущества от посягательств демократии, от системы принудительных обложений, которая в античных демократиях падала только на богатых.

Эта власть должна быть независимой от изменчивых настроений народного собрания и опираться на армию, преданную своему полководцу-монарху.

Вербуя себе сторонников, Филипп прекрасно учитывал значение идеологического фактора в политике. Вокруг своего двора он собрал большое количество писателей, историков и публицистов, не жалея денег на оплату их труда.

В таком сложном переплетении политических и социальных противоречий выступил Исократ, посвятив свою публицистическую деятельность поискам выхода из создавшегося положения.

Около 380 г. до н. э. в речи «Панегирик» он выдвинул идею, с которой не расставался до самой своей смерти. Она заключалась в объединении греческих сил для совместного похода на «варваров» — иными словами, против Персидской державы. Так как в те времена Афины уже вернули себе былую славу, став во главе вновь

созданного союза государств, Исократ хотел видеть во главе общеэллинских сил свою родину. В дальнейшем он обращался с этой идеей к различным монархам и тиранам Греции, уговаривая их встать во главе задуманного им дела. Последний, к кому он обратился с этим призывом (и кому суждено было действительно начать осуществление этой идеи), был македонский царь Филипп. Написанная с этой целью речь «Филипп» в известном смысле является итоговой в публицистической деятельности Исократов, перекликаясь с идеями ранее изданного «Панегирика»<sup>1</sup>.

Речь Исократов «Филипп» составлена в форме открытого письма.

В необычайно растянутом (до трети всего объема речи) вступлении Исократ, обращаясь к Филиппу, раскрывает причины, побудившие его выступить с этой речью. «Я хочу коротко сказать об этом, чтобы объяснить и тебе, и всем другим, что я приступил к составлению этой адресованной тебе речи не из недостатка рассудительности и не вследствие болезненного состояния, в котором нахожусь ныне, но по веским основаниям и будучи почти вынужденным это сделать».

Оценка создавшегося политического положения (она содержится во вступлении) привела Исократов к следующему заключению: состояние мира можно будет сохранить лишь в случае, «если величайшие государства Греции, примирившись между собой, решат перенести войну в Азию и пожелают те выгоды и преимущества, которые они стремятся получить от эллинов, захватить у варваров — то, что мне приходилось уже советовать в «Панегирике».

«Я намерен советовать тебе встать во главе Эллинского единодушия, во главе похода против варваров: для эллинов подходит убеждение, варваров же полезно принуждать силой. В этом главное содержание всей этой речи».

Переходя к изложению самого предмета речи, Исократ вновь и вновь повторяет почти в одинаковых выражениях основные положения и доводы, выдвинутые во вступлении. Они доказываются путем многочисленных исторических и мифологических отступлений. Их обилие заставляет самого автора оговориться: «Я хочу убедить тебя рядом примеров, что дело, к осуществлению которого я тебя призываю, является легко выполнимым».

Наиболее интересна его полемика с противниками Филиппа, которых он называет людьми, «привыкшими приводить в смятение свои государства», смутьянами. Из источников видно, что так называли ораторы промакедонской партии своих противников — патриотов и демократов. Исократ в своей речи цитирует основные

<sup>1</sup> Предполагают, что речь «Филипп» была составлена Исократом в апреле — июне 346 г. до н. э., хотя, на наш взгляд, есть основания отнести ее к более позднему времени (см. В. Г. Борухович, Исократ и Демосфен. Записки ГГУ, 1957, выл. XIII).

лозунги и политические идеи последних, для того чтобы их опровергнуть в дальнейшем изложении.

Все вновь и вновь повторяя положения, неоднократно высказанные в других речах, Исократ сам испытывает известную неловкость: «... Панегирик, который проложил пути всем занимающимся науками и ораторским искусством, мне доставил великие затруднения: я не хочу говорить точь-в-точь то же самое, что говорилось там, но не в силах найти и новое».

В конце речи Исократ с откровенностью говорит о том, что поход необходимо начать потому, что безопасности собственников угрожает скопление масс обездоленных и, говоря современным языком, деклассированных людей. «Если мы не положим конец накоплению масс подобного рода людей, доставив им достаточные средства к существованию, они незаметно для нас увеличатся до такой степени, что будут более страшны эллинам, нежели варварам».

Написанная Исократом на склоне лет речь «Филипп» во многих отношениях может считаться характерной для творчества Исократа.

Приемы ораторского искусства Исократа представляют собой развитие принципов, выдвинутых Горгием. Особенностью стиля Исократа являются сложные периоды — целые системы главных и придаточных предложений со многими и разнообразными синтаксическими оборотами и вводными предложениями, — обладающие, однако, достаточно ясной и четкой конструкцией, делающей их легко доступными для понимания<sup>1</sup>. Встречаются у него и элементы ритмического членения речи, чем особенно, если судить по словам Цицерона (Оратор, 52), восхищались древние. Особая плавность, свойственная стилю Исократа, достигалась также тщательным избеганием так называемого «зияния» — стыка гласных в конце одного слова и в начале другого.

В школе Исократа были выработаны основные принципы композиции речи; правильно составленная речь должна была, согласно принципам исократовской школы, содержать следующие 4 части:

1. Предисловие, заключающее в себе изложение содержания и целей речи; назначение его состояло в том, чтобы привлечь внимание и благоволение слушателей.

2. Изложение самого предмета речи, которое должно было быть осуществлено с возможной убедительностью.

---

<sup>1</sup> По Аристотелю (Риторика III, 9), период является замкнутой системой предложений, постоянно повторяющейся в основных чертах в речи и придающей ей некое ровное, размеренное и легко воспринимающееся звучание, — чего древняя лирическая поэзия достигала своей строфикой, эпическая и трагическая поэзия — стихом.

3. Опровержение мнений противника с целью доказательства правильности собственных положений.

4. Заключение, которое должно было подводить краткий итог сказанному, чтобы вновь напомнить слушателям основные положения речи, возбудить гнев слушателей против сторонников иных, противных мнений, завоевать симпатии аудитории.

Принципы композиции речей в целом у Исократы сводятся к тому, чтобы каждая последующая мысль была связана с предыдущей и согласована с ней. Способы этой связи могли быть различными.

Римский оратор-теоретик Квинтилиан дает меткую оценку ораторскому искусству Исократы: «Стиль Исократы полон многочисленных украшений и отличается большой гладкостью в различных жанрах ораторского искусства. Он тренирован как бы для арены скорее, чем для поля боя...» Искусственные обороты, риторические фигуры и украшения лишили речь Исократы той подлинной страсти, которая одна способна взволновать сердца слушателей. Сам Исократ сознавал это и один из длинных периодов (условный по типу) его речи «Филипп» содержит следующее утверждение: «Для меня не осталось скрытым, в то же время, насколько больше имеют убеждающей силы речи произносимые по сравнению с речами, предназначенными для чтения, равно как и то, что все считают первые подходящими для дел серьезных, требующих немедленного решения, вторые же — для того, чтобы показать свое искусство в составлении речей, или же для получения денежного вознаграждения. В этом отношении они, конечно, правы: если лишить речь славы человека, ее произносящего, голоса и необходимых изменений при произнесении ее вслух, подходящего случая, в который она должна быть произнесена, наконец, страсти, вызываемой необходимостью дела; и если ничто при этом не подкрепляет ее убеждающей силы, то окажется она как бы обнаженной и лишенной всего, о чем говорилось выше, да и прочтет ее кто-нибудь без должного искусства, не убедительно, без всякой страсти, но как бы перебирая слова — конечно, я полагаю, такая речь покажется дурной слушателям».

Совершенно иными по характеру должны были быть речи, произнесенные перед авторитетными органами государства, в народном собрании и других местах, речи политические в первую очередь. Подлинным пафосом, страстью борьбы проникнуты речи величайшего из политических ораторов Афин IV в. до н. э. — Демосфена.

### Демосфен

Единственным политическим деятелем, который ранее всех признал в Македонии грозного врага свободной Греции и посвятил делу борьбы с ним всю свою жизнь, был Демосфен. Его фигура,

оваянная трагической славой, высится над эпохой как величественный памятник свободолюбию Эллады, как олицетворение беззаветной преданности своей родине и народу. Время оживает в его речах: мы как бы переносимся в самую гущу афинской толпы, слышим голос великого оратора, поражаемся той необыкновенной настойчивости, упорству, пылкости и долготерпению, с которым он не устал обращаться к афинскому народу, призывая его напяречь все силы в борьбе против коварного врага.

Полные пафоса и огня речи Демосфена против «Филиппа» (знаменитые «Филиппики») производили неизгладимое впечатление на слушателей. Они продолжали еще долго после смерти оратора волновать души читателей античности. Живший четыремя столетиями позже ученый римской эпохи Дионисий Галикарнасский писал: «Когда я беру в руки речь Демосфена, я воодушевляюсь и теряю самообладание. Раздираемый различными страстями, я не верю, терзаюсь, боюсь, презираю, ненавижу, жалею, сочувствую, гневаюсь, завидую: во мне сменяются все страсти, которые когда-либо овладевали человеческой душой».

Демосфена всегда имели в виду древние, когда говорили просто «оратор».

Жизнь Демосфена известна нам относительно хорошо. Его благородный облик борца за свободу и блестящее дарование привлекли внимание многочисленных биографов. Дошедшее до нас жизнеописание, составленное Плутархом, является одним из лучших.

Демосфен родился около 384 г. до н. э. Отец его владел двумя мастерскими, из которых в одной изготовлялись мечи, в другой — мебель; всего в них работало около 50 рабов. Мать Демосфена была гречанкой только наполовину (бабка Демосфена со стороны матери была скифянкой), поэтому враги оратора, желая унижить его, дали ему кличку «скиф». Ему еще не исполнилось и 8 лет, как отец его умер, оставив значительное состояние. Назначенные в завещании опекуны оказались людьми нечестными, и Демосфен, достигнув совершеннолетия, должен был с горечью убедиться в том, что его состояние расхищено. Свою самостоятельную жизнь он начал с процесса, в котором выступил против расхитителей своего имущества (связанные с этим процессом речи сохранились и являются выдающимися образцами ораторского искусства). В это время он был вполне подготовлен к ораторской деятельности; к сожалению, о том, как он готовился к ней, мы осведомлены хуже. Сообщаемые анекдоты заслуживают мало доверия: более достоверны сведения (Плутарх), называющие его учеником оратора Исея. Последний был известен в качестве опытного мастера судебного красноречия. Простота слога, сжатость и значительность содержания, логичность доказательств, краткие риторические вопросы — все это Демосфен унаследовал от Исея. Речи Демосфена против

опекунов настолько напоминают манеру Исея, что древние критики считали возможным даже приписать их последнему.

Демосфен выиграл длившийся три года процесс против опекунов, но вернуть свое имущество ему, по-видимому, не удалось. Обстоятельства заставили его, так же как Лисия и Исократа, вступить на испытанное многими поприще, — и он стал логографом. Физические данные мешали его деятельности в качестве оратора. Хилый с детства, он обладал слишком слабым голосом, чтобы произнести речь перед многолюдным собранием, к тому же у него была плохая дикция. Эти недостатки речи в сочетании с нерешительностью и даже робостью, с которой он держался на трибуне во время первого своего выступления, обусловили полный его провал; экспансивные афиняне проводили будущего великого оратора хохотом и насмешками. Демосфен, однако, не сдался. Напрягая всю силу воли, он часами стоял на берегу моря и громко декламировал стихи, стараясь звуком своего голоса заглушить шум прибрежных волн. Чтобы добиться чистого произношения, он набирал в рот мелкие камешки и так говорил длинные речи. Во многом ему помогли знаменитые актеры того времени. Один из них, актер Сатир, заставил его прочесть несколько стихов из Еврипида, а затем прочел их сам, но так, «что Демосфену показалось, будто он слышит нечто совсем иное (чем то, что он сам декламировал)» (Плутарх). С тех пор оратор стал обращать особое внимание на манеру речи и произношение, говоря, что это альфа и омега красноречия.

Свои речи он готовил необыкновенно тщательно, просиживая над ними ночами (это дало повод современникам подшучивать по поводу того, что от его речей пахнет лампадным маслом).

В начале своего творческого пути Демосфен писал по преимуществу судебные речи, но по мере того, как он становился руководящим политическим деятелем Афин, он все реже и реже выступал по частным процессам, посвятив себя целиком политической деятельности.

Первый период политической деятельности Демосфена охватывает 355—346 гг. до н. э. К концу этого периода оратор становится признанным главой патриотической партии, стоявшей за сохранение территориальной целостности и свободы «блестящих, венчанных фиалками Афин». До последнего часа своей жизни он был твердо убежден, что политическая свобода — единственное условие существования Афин и всей Эллады, источник ее могущества и славы.

С 351 г. до н. э. он стал все настойчивее указывать на необходимость борьбы против «северного варвара», и его пламенные призывы все усиливаются с ростом могущества Македонии и усилением ее влияния. В 349 г., когда Филипп вероломно напал на бывший до этого его союзником город Олинф и другие города Халкидики,

Демосфен в трех произнесенных по этому поводу речах — так называемых Олинфских — настойчиво потребовал от афинского демоса оказания действенной помощи Олинфу. Но все его призывы разбились о стену холодного равнодушия — недалководные и эгоистичные представители демоса не желали жертвовать удобствами мирной жизни и доходами государства, за счет которых они существовали. Филипп разрушил Олинф раньше, чем туда прибыла посланная, наконец, афинская эскадра.

В бюджете афинского государства значительное место занимали так называемые «зрелищные деньги» (теорикон). За счет теорикона фактически существовали многие выбывшие из сферы общественного производства представители населения Афин. Им удалось провести в народном собрании закон, по которому лицо, посягающее на кассу теорикона, подлежало смертной казни. Демосфен оказался одним из немногих, кто не льстил демосу и смело указывал на недостатки в политике афинского государства. В третьей олинфской речи он пытается доказать необходимость обратить «зрелищные деньги» на военные нужды.

Вождь противной партии, явно и тайно проводившей политику, угодную Филиппу, был ловкий демагог Эсхин, в прошлом актер, всегда и всюду выступавший против Демосфена и его сподвижников. Он был искусным оратором, но в его речах заметны фальшь, ложный пафос и деланное негодование:

В 346 г. Афины заключили мир с Филиппом, сделавший последнего фактическим вершителем всех эллинских дел. Надежды на миролюбие Филиппа оказались, однако, напрасными: едва афинское посольство, взяв клятву с Филиппа в соблюдении мира, успело вернуться на родину, как Филипп вторгся через Фермопилы в Среднюю Грецию и жестоко расправился с Фокидой. Весть о расправе наполнила сердца афинян негодованием: стало ясно, что для Филиппа не существует ни клятв, ни договоров. Демосфен, начиная приблизительно с 344 г. до н. э., не устает повторять, что заключенный мир на деле является войной, что сила Филиппа растет против Эллады. Этот второй период политической деятельности Демосфена длится до 338 г. до н. э. Он неустанно борется за сплочение общегреческих сил, выступая то в качестве дипломата, то «попечителя флота», ясно понимая, что спасение Греции в ее единстве. Но подобно героине греческих мифов Кассандре, ему суждено было предсказывать истину, но не встречать понимания и сочувствия.

В 343 г. до н. э. Демосфен выступает против Эскина, обвиняя его в предательстве афинских интересов, в результате чего был заключен выгодный для Филиппа мирный договор. Хотя это обвинение не дало ощутимого результата (Эсхин был оправдан незначительным большинством голосов), оно показало силу патриотической партии в этот момент.



Афины продолжали оставаться на море могущественным государством, с которым Филиппу все еще приходилось считаться. В 339 г. до н. э. благодаря принятым по инициативе Демосфена мерам Афины заставили Филиппа снять осаду городов Перинфа и Византия, расположенных в стратегически важном месте — по берегам проливов, ведущих в Черное море.

Вскоре Филиппу представился вновь удобный случай вмешаться в общегреческие дела. В результате провокационного дела о «святотатстве» жителей одного из греческих городов началась новая война, в ходе которой Филипп, неожиданно для всех, захватил пограничную с Беотией крепость Элатею, недвусмысленно обнаружив тем самым свои враждебные намерения.

В речи «О венке» Демосфен красноречиво описывает эффект, вызванный этим известием в Афинах. «Был вечер. Вдруг пришел кто-то к пританам и принес известие, что Элатея захвачена. Тут некоторые, — это было как раз во время обеда, — поднялись с мест и стали удалять из палаток на площади торговцев и устраивать костер из их щитков, другие пошли приглашать стратегов и вызывать трубача. По всему городу поднялась тревога...»

В решительном сражении под Херонеей, которое произошло в сентябре 338 г. до н. э., объединенные греческие силы были разбиты македонской армией. Союзная армия распалась, и каждый отряд направился в свое государство. Демосфен участвовал в сражении в качестве простого воина-гоплита и отступил вместе со всеми.

Впечатление, которое произвело на греков это событие, нельзя передать лучше, чем это сделал афинский оратор Ликург в речи «Против Леократа»: «Со смертью тех, кто погиб под Херонеей, погибла и свобода Эллады: она зарыта вместе с телами павших». Настроения греческого общества этого времени хорошо передает найденная надпись-надгробие одного из участников херонейской битвы, Аристана:

«Гея, как друг, заключила, Аристон, тебя в свое лоно,  
Давши счастливо тебе лучшие годы прожить.  
Право ж, награда пришла как раз в подходящее время:  
Жизнь наша стала тюрьмой — ты же на волю ушел».

С тех пор свобода Эллады стала пустым звуком. Но Демосфен и возглавляемая им партия не прекратили борьбы. Воспользовавшись гибелью Филиппа, Афины едва не восстали вновь, и лишь быстрый марш Александра по направлению к границам Аттики предотвратил восстание. Афины были Александром «пощажены», зато соседнее крупное государство Фивы македонская солдатня полностью разгромила и сам город сожгла. Требование Александра о выдаче Демосфена и других вождей не было удовлетворено.

В 322 г. Демосфену было суждено пережить еще одно поражение своей родины в так называемой Ламийской войне, когда греки вновь выступили против Македонии, воспользовавшись наступившим после смерти Александра замешательством. На этот раз македонский гарнизон был установлен в самих Афинах и демократическая конституция заменена олигархической.

Демосфену и другим вождям патриотической партии пришлось спасаться бегством. Он удалился на небольшой островок Калабрию у северного побережья Пелопоннеса, где находился храм бога Посейдона: в этом храме он нашел временное убежище; там и настиг его отправленный македонским полководцем Антипатром отряд под командованием Архия, бывшего актера. Опасаясь осквернить храм Посейдона убийством, Архий стал приглашать Демосфена покинуть храм. Плутарх с необыкновенным драматизмом описывает эти последние минуты жизни великого борца и оратора:

«В ответ на целый ряд лстивых слов Архия Демосфен, не сходя с места, сказал: «Архий, как меня никогда не трогала прежде твоя игра, так не тронут и твои обещания». Архий в раздражении стал грозить ему. «Вот настоящий оракул с македонского треножника, — отвечал Демосфен, — прежде было только ролью...» С этими словами он ушел во внутренность храма, взял кусок папируса и, как бы желая писать, поднес ко рту тростниковое перо и прикусил, как он обыкновенно делал, когда думал о чем-либо, готовясь писать. Несколько времени он оставался в таком положении, затем закрыл лицо и опустил голову. Стоявшие в дверях караульные солдаты глумились над его мнимой трусостью, называя его робким и лишенным мужества. Архий подошел к нему и стал уговаривать его встать, повторяя прежние слова и обещая примирить его с Антипатром. Демосфен чувствовал уже, что принятый им яд начинает действовать. Он открыл лицо, взглянул на Архия и сказал: «Теперь ты можешь играть в трагедии роль Креонта и бросить мое тело без погребения. Что же касается меня, о, Посейдон, я выхожу из твоего храма еще живым... Но едва он успел сделать только несколько шагов и пройти жертвенник, как из груди его вырвался стон, он упал и испустил дух».

Греческий путешественник Павсаний, оставивший нам «Описание Эллады», еще во II в. н. э. видел в Афинах статую Демосфена с высеченной на ее пьедестале надписью:

«Будь у тебя, Демосфен, столь же мощная сила, как разум, Сам македонский Арес греков бы не покорил».

Огромное, сравнительно с другими ораторами, количество речей (61), дошедших до нас в составе так называемого «демосфе-

новского корлуса», является только частью литературного наследия оратора. Это собрание речей можно разделить на частные и политические; хотя первые и составляют подавляющее большинство, совершенно ясно, что именно последние характеризуют облик Демосфена, каким он сохранился в исторической традиции.

К своим речам оратор готовился, как указывалось выше, необыкновенно тщательно, и мы не находим в них следов импровизации. «Тщательность обработки придает речам Демосфена большое литературное значение и делает их замечательным образцом греческой прозы»<sup>1</sup>. Подготовительная работа заключалась в накоплении фактического материала, аргументов, в работе над композицией и стилем речи. Оратор должен был не только доказать что-либо, разъяснить или опровергнуть, но и доставить слушателям удовольствие.

Основные элементы «правильно» построенной речи, в том виде, как они были выработаны и определены школой Исократы, мы находим и у Демосфена. Но если сравнить соотношение отдельных частей речи у Демосфена и у Исократы, мы сразу же заметим существенные различия. У Исократы вступление необычайно растянуто (в речи «Филипп», например, оно занимает около одной трети всего объема). Причина ясна — речи Исократы не произносились с трибуны перед волнующейся многолюдной аудиторией, а распространялись в письменном виде или декламировались в присутствии небольшого круга лиц, поэтому Исократу не грозила опасность, что его не станут слушать. Напротив, речи Демосфена касались животрепещущих тем, современного момента политической жизни; оратор должен был стремиться к максимальной выразительности речи, чтобы заинтересовать слушателей, промедление могло бы привести к провалу, поэтому вступление в речах Демосфена по большей части является кратким и энергичным.

Главной частью демосфеновской речи является рассказ, изложение существа дела, доказательство. Демосфен строит его необычайно искусно: оно полно экспрессии и динамики, невольно увлекающей. Мы находим здесь и пылкие обращения к богам, к слушателю, к самой природе Аттики, и опровержения возможных доводов противника, и красочные описания, и даже воображаемый диалог. Исследование ораторского искусства Демосфена позволяет убедиться в разнообразии и богатстве применявшихся им приемов и образных средств, бесконечная изменчивость которых дала повод Дионисию Галикарнасскому сравнить его с Протеем:

«Не захотев подражать ни одному из известных до него ораторов или следовать какому-либо из существовавших прежде стилей,... но извлекая из них всех самое лучшее и

<sup>1</sup> «Демосфен». Речи, перевод и вступительная статья С. И. Радцига, АН СССР, 1954, стр. 464.

самое полезное, он как бы соткал из многих элементов единый стиль — полную достоинства мольбу, речь искусную и одновременно простую, изысканную и в то же время обычную, торжественную, но истинную, суровую, но в то же время светлую и радостную, сжатую, но свободную, приятную, но и горькую, полную страсти и одновременно спокойную, — речь, ничем не отличающаяся от героя древних мифов Протея, который без всякого усилия мог принять вид любого существа...».

Простое перечисление приемов ораторского искусства Демосфена не сможет, конечно, дать о нем наглядного представления хотя бы потому, что стиль античной речи во многом отличается от современной. Все же многое из того, что мы находим у Демосфена, применяется и ныне. К числу таких приемов относятся риторические вопросы типа: «В чем же причина?», «Что же это на деле значит?» и т. п. Они придают речи простоту и искренность, в основе которой лежит подлинная озабоченность делом. Риторические вопросы — вопросы, на которые оратор не ожидает ответа слушателей и отвечает сам, — имеют целью привлечение внимания слушателя: последний как бы проникается мыслью, заключенной в вопросе, и в этот момент слышит подготовленный оратором ответ.

Демосфен широко пользуется тропами, в частности, метафорами, источником которых иногда оказывается язык палестры — гимнастического стадиона. В III олинфской речи мы читаем: «...больше чем 1500 талантов мы истратили без всякой пользы, а союзников, которых мы приобрели во время войны, мы сами потеряли во время мира, и натренировали против самих себя столь важного врага...»

Очень изящно использует Демосфен прием антитезы в той же III олинфской речи, например, где сравнивается прежнее и нынешнее положение вещей, «век нынешний и век минувший», противопоставлены два целых описания, а не отдельные детали.

Применявшийся Демосфеном прием олицетворения чужд современному искусству ораторской прозы; он заключался в том, что понятия или предметы неодушевленные, или уже умершие люди выводились в роли говорящих и чувствующих, защищающих положения оратора или опровергающих его противников.

Частые соединения синонимических понятий типа «смотрите и наблюдайте», «знайте и воспринимайте» и т. п. способствовали ритмичности, полноте и приподнятости слога.

Речь Демосфена пронизывают многочисленные с р а в н е н и я. Эффектным приемом является фигура умолчания, а п о с и о п е з а. Она заключается в том, что оратор сознательно умалчивает, к смущению слушателей, о том, что он по ходу изложения обязательно должен сказать. Апосиопезы встречаются, например, в

речи «О венке», которая, по единодушному признанию древних и современных критиков, отличается особым богатством и разнообразием приемов ораторского искусства.

Одно не удавалось Демосфену — это шутка. Очевидно, она была не в его характере; и действительно, древние биографы сообщают о его угрюмости, сухости и аскетизме (он даже не пил вина, и его противники презрительно именовали его «водопийца»). Анонимный автор дошедшего до нас древнего трактата о возвышенном отмечает, что когда Демосфен, насилуя себя, пытался шутить, слушатели смеялись не по поводу шутки, а над самим оратором.

Для Демосфена характерна необыкновенная красочность описания, умение кратко нарисовать яркую картину. В речи «О преступном посольстве» он рисует низость и аморальность своего политического противника, Эсхина, в следующем описании:

«...Однажды эти люди получили приглашение к Ксенофрону, сыну Федима, одного из Тридцати, и отправились туда. Но я не пошел. Когда началась попойка, хозяин привел одну олинфскую женщину, красивую на вид, свободную и скромную, как показал ее поступок. Сначала эти люди, должно быть, судя по тому, как мне рассказывал на следующий день Иатрокл, просто и спокойно заставляли ее пить и есть лакомства. Но по мере того, как дело шло дальше и головы разгорячались, они стали уже предлагать ей возлечь за стол и даже что-нибудь спеть. Когда женщина была смущена и стала отказываться и не умела им угодить, вот он — Эсхин, а за ним и Фринон назвали это дерзостью и недопустимым, чтобы пленница из числа богоненавистных и проклятых олинфян позволяла себе такое упрямство, и стали кричать: «Позвать раба!», «Подать сюда ремень!». Пришел раб с ремешком плетью, и вот, когда пьяных людей, вероятно, и незначительная мелочь могла раздражить, она что-то сказала и залилась слезами; тут раб сорвал с нее хитон и стал хлестать по спине. Вне себя от боли и от такого обращения женщина, вскочив с места, припала к коленям Иатрокла и опрокинула стол. И если бы Иатрокл не отнял ее из их рук, ее забили бы насмерть под пьяную руку: так опасны пьяные выходки вот этого негодяя. Относительно случая с этой женщиной была речь и в Аркадии на Собрании девяти тысяч, да и у вас сообщал Диофант — я потребую, чтобы он теперь подтвердил мои слова в качестве свидетеля; много говорили об этом деле в Фессалии и повсюду.

И вот, зная за собой такие дела, этот нечистый человек посмеет глядеть вам в глаза и будет сейчас своим звонким голосом рассказывать о прежней своей жизни: когда я слышу его слова, мне просто спирает дыхание...»

«В историю греческой литературы Демосфен вошел как завершитель аттического красноречия, последний и самый замечательный художник публичной речи в эпоху греческой независимости»<sup>1</sup>.

## Глава XIV

### ФИЛОСОФСКАЯ ПРОЗА

#### Материалистическая философия. Гераклит и Демокрит

Отпечаток неповторимой непосредственности, свежести и в то же время необыкновенной привлекательности, лежащий на произведениях раннего искусства греков, запечатлен и на первых произведениях их научной философской мысли. В них воедино слиты две такие, казалось бы, разные области духовной деятельности человека, как наука и искусство.

Философия (буквальным переводом — калькой — является употреблявшееся еще в начале XIX в. в России слово «любомудрие») объединяла в себе на первых порах все науки. Зародилась она там же, где и первые исторические сочинения — в Ионии. Ранние философские произведения писались и в прозе, и в стихах. Форма, в какой излагались древнейшие научные истины, была образной и яркой, поэтический и научный лексикон находился еще в неразрывном единстве.

Величайшая заслуга первых ионийских ученых, или — как их чаще называют — натурфилософов, состоит в том, что они противопоставляли фантастическому, излагавшемуся в мифах, объяснению мира естественнонаучное объяснение. Реальный мир был главной опорой в их исследовании: «Я предпочитаю то, что можно увидеть, услышать и изучить», — говорил Гераклит. Мировоззрение ионийских натурфилософов было стихийноматериалистическим, в основе всего существующего они полагали материю — правда, в конкретных ее видах. Милетский философ Фалес считал первоосновой всего существующего воду, Анаксимандр — «беспредельное» Анаксимен — воздух, Гераклит — огонь, бывший у него скорее символом вечной и быстрой изменчивости мира. Все они пытались охватить и выразить сущность мироздания в его единстве, их подход к явлениям внешнего мира еще не был в достаточной мере аналитическим. Энгельс отмечает, что такой подход к явлениям природы соответствует исходной ступени нашего познания. «... Мы видим сперва общую картину, в которой частности пока более или менее отступают на задний план, мы больше обращаем внимания на движение, на переходы и связи, чем на то, что именно движется, переходит, находится в связи»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> И. М. Тронский. История античной литературы. Учпедгиз, 1947, стр. 182.

<sup>2</sup> Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. Госполитиздат, 1957, стр. 20.

Наиболее выдающимся из ионийских философов был, несомненно, Г е р а к л и т из Эфеса, живший в конце VI — начале V в. до н. э. Он происходил из аристократического рода, и его предки были царями г. Эфеса. Однако созданное им учение носило революционный характер. Это учение причудливо уживалось у Гераклита с резко враждебными выпадами против «черни», простого народа. Философия Гераклита содержит в себе зачатки диалектики и излагалась в форме блестящих сравнений и антитез, в образных, но туманных по смыслу выражениях (почему его и называли в древности «темным»). Признавая материальность мира, Гераклит в качестве первоосновы почитал огонь: «На огонь обменивается все, и огонь — на все, как на золото — товары, и на товары — золото»; «Мир, один и тот же для всего существующего, не создан никем из богов и никем из людей, но всегда был, есть и будет вечно живым огнем, закономерно загорающимся и закономерно угасающим».

Вечно существующий мир постоянно изменяется и движется <sup>1</sup>. Эту истину Гераклит облек в образную форму, сравнив движение мира с рекой: «в одну и ту же реку нельзя войти дважды... в одну и ту же реку мы входим и не входим, существуем и не существуем». Движение осуществляется через борьбу противоречивых начал: «враждующее соединяется, из расходящихся — прекрасная гармония, и все происходит через борьбу». В этой борьбе жизнь и смерть представляют собой естественные звенья в единой цепи явлений, смерть одного кладет начало жизни другого. «Бессмертные — смертны, смертны — бессмертны, смертью друг друга они живут, жизнью друг друга они погибают».

Величественная и несколько мрачная картина мироздания, в котором ни одна вещь не находится в покое, и все, что рождается, обречено на гибель, картина борьбы противоположных начал, живущих жизнью и смертью друг друга, — все это казалось античным читателям произведений философа печальным, даже трагичным. Отсюда, вероятно, ведет свое начало легенда о «плачущем» философе, скорбящем об отсутствии постоянства в мире.

Афористическая форма, которую Гераклит так часто придавал своим суждениям, опиралась на народную мудрость и поговорки. Изречение Гераклита «глаза более точные свидетели, чем уши», точно повторяет народную поговорку «уши у людей недоверчивее глаз», которую мы находим у Геродота.

<sup>1</sup> По свидетельству Аэдия (1, 3, 11—12), Гераклит устранил из вселенной покой и неподвижность и утверждал, что «от погасания огня образуются все вещи. А именно, сперва самая плотная часть его, стягиваясь, становится землею, затем земля, распускаясь от действия огня, становится водой, по своей природе вода же, испаряясь, делается воздухом. С другой же стороны, мир и все тела уничтожаются огнем в мировом пожаре». Подобные представления древнегреческих мыслителей о природе хотя и носят наивный характер, но в них отчетливо выражен как материалистический взгляд на природу, так и диалектический подход в истолковании изменений, происходящих в природе.

В основу своей этики Гераклит положил учение об относительности понятий добра и зла, блага и несчастья, прекрасного и дурного: «прекраснейшая обезьяна отвратительна по сравнению с человеческим родом», «ослы золоту предпочли бы солому», «свиньи грязи радуются, птицы в пыли или в золе купаются».

Все сохранившиеся отрывки Гераклита написаны ритмической прозой, что приближает их к поэзии. Недаром Платон назвал сочинения Гераклита «Ионийскими музами» — богинями поэзии, говорящими на ионийском диалекте.

В. И. Ленин назвал Гераклита одним из основоположников диалектики и отмечал «живость, свежесть, наивность, историческую цельность Гераклита»<sup>1</sup>.

Если в лице Гераклита мы сталкиваемся с началом — хотя и гениальным — развития материалистического мировоззрения, то с Демокритом (жил в 460—370 гг. до н. э.) мы вступаем в пору расцвета этого мировоззрения. Демокрит явился основоположником античного материализма, строго научного в той мере, в какой это было тогда достижимо. «Могла ли устареть, — пишет В. И. Ленин, — за две тысячи лет развития философии борьба идеализма и материализма? Тенденций или линий Платона и Демокрита в философии? Борьба религии и науки?»<sup>2</sup>.

О жизни Демокрита известно очень мало. Он происходил из города Абдеры. Его многочисленные путешествия и связи с Востоком породили легенды. Сохранилась цитата из его сочинения, где он говорит: «из всех моих современников я обошел наибольшую часть земли».

Он писал много и на самые различные темы. По сути дела, Демокрит был первым в истории античной философии и науки, кто подытожил в своем научном наследстве всю сумму накопившихся к его времени знаний — т. е. сделал то, что через поколение после него повторил Аристотель. Главные его произведения носили название «Большой миропорядок» и «Малый миропорядок». Кроме того, известны названия его сочинений «Об уме», «О земледелии», «О поэзии», «О ритмах и гармонии» и др.

От всех этих сочинений дошли только фрагменты, цитаты и переложения, сохранившиеся в составе произведений других авторов (в частности, у Аристотеля и его комментаторов).

Согласно учению Демокрита, мир — материален и состоит из мельчайших неделимых частиц вещества (названных им «атом» — неделимое) и пустоты. «Лишь в общем мнении существует сладкое и горькое, теплое, холодное, цвет; в действительности же существуют только атомы и пустота». Возникновение и исчезновение бесчисленных миров, образующих бесконечную вселенную, в конечном

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 38, стр. 47.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 14, стр. 117.



счете сводится к соединению и разъединению атомов. Все в мире имеет свои причины и подчиняется законам естественной необходимости. Задача ученого состоит в том, чтобы открывать эти законы. «Ни одна вещь не возникает беспричинно, но все возникает на каком-нибудь основании и в силу необходимости». Демокрит говорил о себе, что он «предпочел бы найти одно причинное объяснение, нежели приобрести себе персидский престол».

Происхождение и развитие человеческой культуры Демокрит также объяснял, исходя из материалистических предпосылок. Первоначально люди жили стадами и не имели ни жилищ, ни одежды, ни орудий труда, добывая себе пропитание собирательством. Постепенно нужда заставила их изобрести одежду, найти огонь и жилища в виде естественных пещер; опыт лежал в основе всего.

Насколько цельным и последовательным было материалистическое учение Демокрита, говорит его теория психической деятельности человека. Душа, по мнению Демокрита, материальна и состоит из атомов, круглых и быстро движущихся. Смерть представляет собой разъединение души и тела; душа, так же, как и тело, является смертной. Человеческое восприятие окружающего мира основано на том, что от вещей отделяются чрезвычайно тонкие поверхности, проникающие в глаза и уши.

Тезис о смертности души противоречил греческой религии, к которой Демокрит относился с ничем не прикрытым скептицизмом. Изучая греческие народные верования, он пришел к выводу, что боги были выдуманы людьми для того, чтобы объяснить грозные, пугающие их явления природы: «Древние, наблюдая такие небесные явления, как гром, молнию, сближения звезд, затмения солнца и луны, — приходили в ужас и полагали, что виновники этого — боги».

Философия Демокрита является вершиной материалистической мысли древности, но она грешит механическими объяснениями и ей недостает диалектики, содержащейся в учении Гераклита.

Стиль Демокрита считался образцовым по своим художественным достоинствам, предельной ясности и четкости выражения. Цицерон в своем сочинении «Оратор» считал возможным приблизить прозу Демокрита к поэзии.

Особое внимание Демокрит уделял теории искусства и литературе. Из поэтов он выше всех ставил Гомера, говоря, что он, «получив в удел божественный талант, возвел великолепное здание разнообразных стихов». По словам Горация, Демокрит считал вдохновение, природное дарование единственным условием успеха поэтической деятельности. Представители идеалистического направления в философии на протяжении всех веков с ненавистью относились к памяти Демокрита. О Платоне рассказывали, что он всюду скупал сочинения Демокрита и сжигал их. Действительно, Платон, упоминая всех своих предшественников в области философии, об-

ходит молчанием только Демокрита, в знак ненависти и презрения. Эта ненависть имела свои глубокие причины. В своем последнем, оставшемся незаконченным, произведении «Законы» Платон со старческой словоохотливостью раскрывает истинные мотивы своего отношения к материалистической философии: «От этого молодые люди впадают в безбожие... и вследствие этого происходят революции...» (Законы, 809 А).

Философия была партийной наукой с момента своего возникновения, и В. И. Ленин пишет в своей работе «Материализм и эмпириокритицизм»: «Удивляться ли тому, что Рудольф Вилли в 1905 году воюет, как с живым врагом, с Демокритом, великолепно иллюстрируя этим *партийность философии* и обнаруживая паки и паки свою настоящую позицию в этой партийной борьбе?»<sup>1</sup>.

### Идеалистическая философия. Платон

История самым несправедливым образом распорядилась философской литературой древней Греции: в то время, как произведения философов-материалистов оказались безвозвратно погибшими, идеалистическое направление среди сохранившихся памятников представлено наиболее полным образом. Произведения Платона сохранились почти целиком. Такая уродливая однобокость объясняется влиянием христианской идеологии, безраздельно господствовавшей в духовной жизни Европы на протяжении сотен лет. Для церковников идеалист Платон был близок по духу и характеру учения.

Немалую роль сыграло и то, что Платон был блестящим художником прозаической речи. Он выковал стиль философской прозы, точнее, одного из видов ее — философского диалога. Можно без преувеличения сказать, что все, писавшие впоследствии диалоги на философские темы (эта форма оставалась популярной до конца XVIII в.), следовали Платону. Среди философов-идеалистов Платон, несомненно, является самым крупным, и его почтительно именовали «богом философов». «Красота изложения мешала последующим поколениям увидеть уродливость выраженных в его произведениях идей»<sup>2</sup>.

Платон родился в 428 г. до н. э. в семье знатного афинского гражданина Аристона. Его род вел свое происхождение от мифического афинского царя Кодра, а через него — от бога Посейдона. Близкими родственниками Платона по материнской линии были Критий и Хармид, крайние реакционеры, возглавившие олигархическое правительство «тридцати тиранов» после поражения Афин в Пелопоннесской войне. Настоящее имя философа было

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 14, стр. 339.

<sup>2</sup> Д. Бернал. Наука в истории общества, 1956, стр. 113.

Аристокл; Платоном назвали его за широкие плечи и грудь («платос» — по-гречески «широкий»).

В юности Платон учился всему, чему училась знатная афинская молодежь. Особенно преуспел он в гимнастике, и даже одержал победу в состязаниях по борьбе. На его духовное развитие вначале сильное влияние оказало учение Гераклита, но на двадцатом году жизни он подпал под влияние философа Сократа. С этой поры до конца своих дней он оставался приверженцем идеалистического направления, став под конец жизни его фактическим главой (само слово «идеализм» ведет свое начало от платоновской «теории идей»). Платона считают наиболее выдающимся учеником Сократа. Последний отличал Платона среди других за оригинальность суждений и талант, с каким он усваивал его учение.

Период ученичества длился до 399 г. до н. э. — года казни Сократа. Гибель учителя произвела на Платона неизгладимое впечатление. Есть свидетельства о том, что он даже пытался выступить на суде в защиту Сократа, но крики судей заглушили его голос.

Процесс Сократа имел политическую подоплеку, и все ученики Сократа, опасаясь преследований, бежали из Афин. С 399 г. по 387 г. до н. э. длится период странствий в жизни Платона. Он побывал в Южной Италии, Египте, Кирене и других местах. Он основательно ознакомился с реакционной, насквозь проникнутой мистическими элементами пифагорейской философией, распространенной среди аристократии греческих городов Южной Италии и Сицилии.

В 387 г. до н. э. он вернулся на родину в Афины и в роще, посвященной герою Академу (где находился гимнасий, место для гимнастических упражнений), открыл философскую школу, получившую название Академии. Она была университетом и научным центром одновременно; кроме того, слушателей Академии и философов, преподававших в ней, связывал общий культ бога Аполлона. При школе образовалась большая библиотека и научные коллекции. Академия просуществовала после Платона почти 900 лет и была закрыта в 529 г. н. э. по декрету императора Византии Юстиниана.

Особое значение в Академии имело изучение математики, представлявшейся идеалистам школы Платона наукой чистого мышления, далекой от столь презируемого ими материального мира. Рассказывают, что над входом в Академию была высечена надпись: «Пусть никто, чуждый геометрии, сюда не входит!».

Платон читал свои лекции в Академии и в саду собственного дома, находившегося в Афинском предместьи Колон. Эти лекции носили характер собеседования со слушателями, в котором последним предлагалась проблема, разрешавшаяся затем всеобщими усилиями. В основе такого метода лежало проповедовавшееся еще

Сократом убеждение, что истинное знание заложено изначально в человеческой душе и задача философа состоит только в том, чтобы «высвободить» его, помочь этому знанию родиться на свет при помощи искусно поставленных вопросов и ответов. Такая форма преподавания получила название диалектики (от слова «диалого» — разговариваю). Впрочем, слово «диалектика» в разные времена понималось Платоном по-разному.

Преподавание в Академии Платон неоднократно прерывал для путешествий в Сицилию, пытаясь на практике осуществить задуманное им «идеальное» общественное устройство. Результатом первого же путешествия было то, что тиран Сиракуз Дионисий продал Платона в рабство и ему едва удалось выкупиться, благодаря друзьям. Не большим успехом увенчались и другие предпринятые им попытки.

Умер Платон в преклонном возрасте в 347 г. до н. э.

Литературное наследство Платона состоит (за исключением «Апологии Сократа») из диалогов, неизменно действующим лицом которых является Сократ<sup>1</sup>. Число их достигает 42, но не все из них, очевидно, являются подлинными. Несомненно, Платону принадлежат диалоги «Федр», «Федон», «Хармид»; «Лисий», «Протагор», «Евтидем» и «Пир», «Гиппий старший», «Критон», «Горгий» и др. Некоторые диалоги названы по имени главного действующего лица из числа говорящих или спорящих с Сократом или рассказчика, передающего беседу, другие названы по теме, которой они посвящены («Государство», «Законы»). Время написания каждого из них с трудом поддается определению и является спорным. Нет сомнения, например, что диалоги «Федон» или «Тезет» созданы им в зрелом возрасте. Черты старческой слабости носит крайне сбивчивый и оставшийся незаконченным диалог «Законы».

Как указывалось выше, фигура Сократа, направляющего беседу и делающего самые важные выводы, является внешним знаком, объединяющим произведения Платона. Читая их, мы не расстаемся с Сократом ни на мгновение: автор то переносит нас на берега Иллиса под тень развесистого платана, где мы находим Сократа и Федра небрежно разлегшимися на траве, то в дом богатого афинянина, то в мрачную афинскую тюрьму, где мы застаем Сократа в последний раз беседующим со своими учениками о душе и бессмертии.

Что из идей и проблем, выдвигаемых и доказываемых в диалогах, принадлежит действительному Сократу и что является плодом творчества философского ума самого Платона — является в значительной мере загадкой, которая, очевидно, никогда полностью решена не будет.

---

<sup>1</sup> К ним присоединяется некоторое количество писем (6 или 8), признаваемых критикой за подлинные.

Сократ ничего не писал, и существо его учения можно пытаться восстановить из произведений его учеников, Платона и Ксенофонта. Большое значение имеют замечания и упоминания о Сократе, рассеянные в трудах ученика Платона, философа Аристотеля.

Важнейшей чертой учения Сократа был проникающий все мистицизм, вера в собственную боговдохновенность; он полагал, что душа его является вместилищем божества, руководящего всеми его поступками. Пожалуй, только этим он и отличался по своим религиозным взглядам от остальных афинян, да еще крайне ревностным служением дельфийскому богу Аполлону. Во всем же остальном он разделял все суеверия современников и верил в оракулы, предзнаменования, вещие сны. О себе он утверждал, что «знает только то, что ничего не знает», за что дельфийский оракул провозгласил его мудрейшим из людей. Изречение дельфийского оракула «познай самого себя» интерпретировалось им в том смысле, что истинное знание заключено в душе каждого человека — необходимо только помочь ему высвободиться, как помогает повивальная бабка при родах. Сократ гордился тем, что перенял ремесло своей матери (его мать Фенарета помогала при родах), — только он принимает у мужчин, и рожденное дитя называется истиной (диалог Платона «Тезтет»). Это искусство Сократ называл *майевт* и *ко* *й*. Его важнейшая особенность состояла в том, что оно позволяло определить, способна ли душа юноши родить «безобразное и ложное» или же «прекрасное и истинное». Из учения о врожденных качествах человека Сократ делал вывод, что далеко не каждый пригоден для занятий государственной деятельностью, — вывод, противоречащий устоям афинского демократического строя.

Сократ мог остановить любого гражданина Афин и заставить вступить с ним в спор, считая себя самими богами призванным к тому, чтобы учить своих сограждан истине и добру. «Если вы казните меня, — говорит Сократ судьям в «Апологии» Платона, — вы не легко найдете другого, подобного мне, человека, попросту, как бы — если сказать позабавнее — впившегося в город, как в сильного и благородного коня, являющегося, однако, несколько ленивым вследствие своей величины и нуждающегося поэтому в подстегивании со стороны некоего овода...». Сократа сравнивали также с электрическим угрем (Платон, «Менон» 80 А) — сравнение, отмеченное В. И. Ленивым.

Помогая «высвободиться» «истинному» знанию, Сократ должен был ниспровергать «ложные» авторитеты (являющиеся, по его мнению, таковыми). Для этой цели им применялась особая ирония, которая становилась жестокой и ядовитой, когда противник оказывался одним из софистов (бродячих проповедников «мудрости», которых Сократ особенно ненавидел), но казалась мягкой и добродушной, когда Сократ говорил со своими учениками и обычными

дьями. У Платона в «Апологии Сократа» мы находим характерный образец такой иронии. Оправдываясь от обвинения в том, что за деньги учит людей, Сократ рассказал на суде об одной своей речи с известным афинским богачом Каллием, тратившим большие деньги на софистов. У Каллия было два сына, и Сократ спросил его:

«О, Каллий, если бы твои два сына были жеребятами или быками и у нас возникла бы потребность найти им учителя за плату, который сделал бы их прекрасными и добрыми в отношении соответствующей добродетели и знания, то разве он не был бы учителем добродетелей и знаний, свойственных коням или тягловому скоту? Ныне же, поскольку они оба являются людьми, кого ты собираешься взять им в наставники? Кто является знатоком науки, могущим сделать их достойными людьми и гражданами? Я полагаю, что ты, имея двух сыновей, раздумывал над этим. Есть ли у тебя кто-нибудь, сказал я, или нет?» «Конечно, есть», — ответил тот. «Кто же это?» — сказал я, — и что он за человек? И за сколько он учит?» — «О Сократ, это Евен Паросец, — отвечал Каллий, — и учит он за 5 мин». И я поздравил Евена, если он действительно обладает этим знанием и искусством и учит за столь сходную плату. Я и сам стал бы хвастать и гордиться, если бы обладал подобным знанием; но я ведь не обладаю им, о граждане Афин».

Греческое слово «сходный» значит одновременно и «соответственный» — в этом смысл иронии Сократа: невелико, очевидно, знание Евена, если он учит за столь «соответственную» этому знанию плату.

В последние годы жизни Сократ интересовался только этическими проблемами, выяснением того, что есть добродетель. Физические проблемы, которыми он, очевидно, интересовался в более молодые годы, оставались в стороне от его интересов. «Он никогда не интересовался, как большинство других философов, природой и всем, что с ней связано, — пишет Ксенофонт, ... он скорее доказывал, что все те, кто этим занимается, являются глупцами»<sup>1</sup>. По мнению Сократа, знание точных наук необходимо лишь в той мере, в какой этого требует повседневная жизнь. Такое же «потребительское» отношение проявлялось им к искусству, в котором он ценил только нравоучительный элемент. Не случайно он избрал басни Эзопа для того, чтобы переложить их в стихи, когда он услышал, будучи в афинской тюрьме, голос свыше, повелевающий ему заняться поэзией.

<sup>1</sup> Ксенофонт допускает неточность, употребив слово «никогда».

В личной жизни Сократ выделялся подчеркнутым пренебрежением к удобствам жизни, к одежде, ходил босым и в рваном плаще. В отношении к своей сварливой, но, впрочем, искренне любившей его жене Ксантиппе он выказывал удивительное терпение и выдержку.

Результатом враждебного отношения к Сократу и его кружку было то, что, когда демократия в Афинах была восстановлена, Сократа привлекли к суду. Его обвинили в неуважении к богам и развращении юношества. Такое неопределенное обвинение было ему предъявлено, вероятно, потому, что незадолго до этого процесса был принят закон об амнистии за политические преступления. Истинная подоплека процесса носила политический характер: в глазах многих представителей афинской демократии Сократ был идейным вдохновителем аристократической группировки.

Процессу Сократа посвящено произведение Платона «Апология Сократа», которому придана форма речи, произнесенной Сократом на суде. Хотя это не диалог, многочисленные диалоги, вставленные в речь, придают «Апологии» драматический характер. Автор живо передает обстановку, в которой произносится речь: мы слышим шум и неодобрительный гул на скамьях судей, следим за выражением их лиц, видим обвинителей, нехотя отвечающих на вопросы Сократа или отмалчивающихся.

Это произведение было написано Платоном для того, чтобы доказать ложность предъявленных Сократу обвинений. Оно содержит в себе безыскусственное изложение жизни и учения Сократа, это как бы его исповедь. Внешняя простота скрывает под собой искусство громадной убеждающей силы: «Апология» построена в соответствии с правилами ораторского искусства: она начинается со вступления, далее следует изложение существа дела и опровержение обвинения и заключение, к которому присоединяется определение наказания Сократом самому себе и его последнее слово после вынесения ему смертного приговора. Мы видим из речи, что Сократ защищался с редким мужеством, не роняя своего достоинства.

В кратком вступлении Сократ говорит, что, хотя его и объявляют необыкновенным мастером красноречия, эта речь будет простой и обыденной, и просит судей следить лишь за тем, являются ли его слова правдой или ложью, не преминув при этом иронически отозваться о красноречии его обвинителей, которые «едва не заставили его забыть, кто он (в действительности)». Сократ дает при этом понять, что речь его будет отчетом обо всей его жизни.

Переходя к защите, он последовательно доказывает ложность распространяемых о нем слухов. Сократ гордо заявляет, что хотя дело, которому он предан, и может привести его к смерти, он никогда не руководствовался в своей жизни стремлением избежать

опасности, как не делали этого герои, сражавшиеся под Троей, и Ахиллес, ответивший матери (предупреждающей его о неминуемой смерти, если он будет мстить за Патрокла), что он готов умереть после смерти Гектора, лишь бы не остаться «бесполезным бременем земли у кормы кораблей».

С предельной внешней наивностью Сократ объясняет причины общей ненависти к нему. Когда дельфийский оракул назвал его самым мудрым из людей — а он-то знал, что менее всего является мудрецом, — он стал обращаться к самым различным людям — ораторам, поэтам, ремесленникам — и везде находил одно и то же: все они претендовали на обладание мудростью, но никто не обладал ею в действительности. Тогда он стал им это доказывать; «и вследствие такого (возникшего у меня) недосуга у меня не остается времени для выполнения обязанностей гражданина или хозяина дома, но пребываю в величайшей бедности, отдаваясь служению богу».

В заключении своей защитительной речи Сократ, чтобы предупредить возможные упреки в гордости, объясняет, почему он не умоляет со слезами на глазах судей пощадить его жизнь или не выводит детей, родственников и друзей, чтобы последние за него просили: это было бы позорным и для него и для государства. «Мне приходилось видеть таковых людей, — говорит Сократ далее, — которые, когда их судят, хоть и кажутся кое-что значущими, однако ведут себя странным образом, как будто они думают, что их ждет нечто страшное, если они умрут, — как будто они собираются жить вечно, быть бессмертными... если вы их не приговорите к смертной казни».

Ничтожным большинством голосов Сократ был признан виновным. Обвинители требовали казни Сократа; последнему было предоставлено право (по законам, определяющим характер подобных процессов) самому определить себе меру наказания. Небольшое число голосов, которыми он был признан виновным, говорило за то, что он мог отделаться сравнительно легким наказанием. Сократ, однако, не только не назвал меры наказания, которую он считал бы справедливой, но заявил, что заслуживает не наказания за свою деятельность, а награды! Притом такой, какая дается за особые заслуги перед государством: содержания за государственный счет в Пританее. Впрочем, поскольку он обвинен, а виновных не награждают, он может уплатить небольшой, вследствие своей бедности, денежный штраф (не считая это потерей, ибо деньги в его глазах не имеют ценности).

В результате нового голосования, теперь уже большим числом голосов, Сократ был приговорен к смертной казни.

В последнем слове он обращается к тем, кто его осудил. Им предстоит в скором будущем раскаяться в принятом решении; между тем, стоило им подождать немного, и он умер бы естественной смертью.



Доброжелательно настроенным и голосовавшим в его пользу судьям Сократ в немногих торжественных и прочувствованных словах раскрывает тайну внутреннего голоса, божества, заключенного внутри него и всегда предостерегающего его от зла. Теперь же он не слышит этого предостерегающего голоса, и, следовательно, смерть, ожидающая его, есть благо.

В бесстрастном философском изложении существа смерти как явления Сократ заявляет:

«Примем же во внимание и то, каким образом (мы можем заключить), что есть много оснований считать смерть благом. Ведь быть мертвым означает одно из двух: или быть ничем и ничего не чувствовать, или, как говорят, подвергнуться перемене, при которой душа переселяется в другое место. И если отсутствует всякое чувство и возникает подобие сна, при котором спящий не видит сновидений, то, пожалуй, смерть является чем-то удивительно приятным». «Если же смерть является переселением отсюда в иное место, и истиной является то, что рассказывают, — будто там находятся все умершие, — то что же может быть большим благом, о, судьи? Если переселившийся в Аид, расставшись с теми, кто называет себя (здесь) судьями, найдет там истинных судей, которые, как говорят, там судят — Миноса, Радаманта, Эака, Триптолема и других..., то разве плохим будет переселение? Или оказаться в обществе Орфея, Мусея, Гесиода, Гомера, — разве не дорого дал бы за это каждый из вас? И я много раз хотел бы умереть, если все это правда».

Философски спокойно, а вместе с тем величественно и проникновенно звучат последние слова «Апологии» — последние слова осужденного Сократа: «Но ведь уже настал час идти, мне — для того, чтобы умереть, вам — чтобы продолжать жизнь. Кого из нас при этом ожидает лучший удел, неясно никому, за исключением божества».

«Апология» представляет собой человеческий документ потрясающей силы, которому трудно найти параллель в мировой литературе. Это литературный портрет Сократа, нарисованный гениальным мастером. Перед нами одухотворенный образ философа, олицетворение нравственного величия и красоты. Надо было беспредельно, беззаветно любить Сократа, чтобы так писать о нем. Из других источников мы узнаем, что философ обладал могучим даром привлекать к себе людей. Но тем более идеализированным он должен был представляться им после смерти! Люди самых различных эпох и поколений видели в образе Сократа, нарисованном Платоном, учителя человечества, образец служения идеалам добра и ис-

тины <sup>1</sup>. Отношение Платона к памяти учителя представляется вполне ясным.

Гораздо труднее ответить на вопрос, в какой мере нарисованный Платоном образ соответствует действительности. Лично Сократ — это вполне очевидно — обладал Большим обаянием, особенно неотразимо действовавшим на молодых людей, был бескорыстно предан идее, к служению которой он был призван, казалось ему, самим божеством. Но объективно его учение наносило большой вред афинскому государству, восстанавливало молодежь из знатных семей против действующей конституции и древних демократических начал. Сам состав кружка Сократа — а это были, как он говорит в «Апологии» Платона, юноши из самых богатых семей — отталкивал от Сократа рядовых афинян, заставлял относиться с подозрением к его деятельности. Действительно, во время войны с аристократической Спартой многие члены сократовского кружка сочувствовали противнику, а после поражения Афин во главе олигархического правительства «Тридцати тиранов», поставленного Спартой, встал ученик Сократа Критий.

«Апология» — единственное не диалогическое произведение Платона. В какой же мере то, что в ней заключено, соответствует действительно сказанному Сократом во время процесса? Этот вопрос неразрывно связан с общей проблемой отношения диалогов Платона к исторической действительности. Представляют ли они собою полностью вымышленные ситуации, или в основе их лежат действительно имевшие место беседы Сократа с указанными в диалоге лицами? На эти, как и на многие другие, возникающие в связи с творчеством Платона вопросы вряд ли будет дан когда-нибудь исчерпывающий и точный ответ. Но интересное замечание в диалоге Платона «Теэтет» может навести нас до некоторой степени на мысль о том, как создавались диалоги, подобные платоновским (а может быть, и некоторые из диалогов Платона). В этом диалоге встречаются ученики Сократа: Евклид и Терпсион. Первый из них вспоминает об одной беседе Сократа с известным математиком из Кирены Теодором и талантливым юношей Теэтетом. Евклид замечает при этом, что по памяти он не сможет пересказать всю беседу, но у него есть запись. Вот каким образом он записал беседу: «...возвратившись домой, я тотчас же сделал набросок для себя, впоследствии же, вспоминая на досуге, дополнял его, и всякий раз, когда приходил в Афины, спрашивал у Сократа о том, чего не помнил, а вернувшись сюда, вносил новые поправки, и таким образом весь этот разговор почти целиком был мною записан».

Разумеется, Платон не мог всегда поступать так по той простой причине, что большинство диалогов он написал уже после смерти

---

<sup>1</sup> В одной из передовых статей «Новой Рейнской газеты» молодой Маркс назвал Сократа «лицетворением философии».

Сократа. Нет никаких сомнений в том, что очень часто устами Сократа в диалогах Платона говорит сам автор. Так, теория идей, вложенная в уста Сократу в диалогах «Федон», «Федр», «Тимей» и др., принадлежит самому Платону — это четко отмечено учеником последнего Аристотелем. Но философская методология, принципы доказательства, приемы анализа понятий, в частности, унаследованы, очевидно, в значительной мере от Сократа, как и налет мистицизма на многих его произведениях.

Один из самых замечательных в художественном отношении диалогов, «Федон», вводит нас в обстановку последних часов жизни Сократа. Начало диалога, в котором выступают Эхекрат, близко стоявший к Платону философ-пифагореец, и ученик Сократа Федон, полно сдержанного трагизма. Ответив на вопросы собеседника, Федон подробно передает беседу Сократа с его учениками в день, когда философ должен был умереть.

«Находясь при этом,— рассказывает Федон,— я пережил удивительные ощущения. Жалость не охватывала меня, присутствующего при смерти столь достойного мужа. Он казался мне спокойным и счастливым, о, Эхекрат, как в поведении, так и в речах: так бесстрашно и благородно оканчивал он свою жизнь. Мне казалось, что не без божественного провидения отходит он в Аид, но что, и придя туда, он будет благоденствовать, как никто другой... Просто странное чувство и какое-то необычайное смешение наслаждения и одновременно страдания было во мне, сознающем, как скоро пройдут те мгновенья, которые отделяют его от смерти...»

В тот день ученики собрались ранее обычного к афинской темнице, где был заключен их учитель. Это были выдающиеся граждане и богатые люди, некоторые со свитой (это видно из того, что, когда жена Сократа Ксантиппа начала рыдать и причитать о том, что в последний раз ученики пришли к Сократу, тот, посмотрев на Критона, сказал: «Критон, пусть кто-нибудь отведет ее домой». И ее увели некоторые из сопровождавших Критона, громко плачущую и бьющую себя в грудь).

Последняя беседа Сократа была посвящена доказательству вечности и бессмертия души. Вначале Сократ высказывает мнение, что смерть желанна для философа, но приводит причины, по которым самоубийство не является допустимым. Завязывается спор; в него вмешивается палач, предостерегающий Сократа, что столь оживленная беседа возбудит его организм и сделает смерть для него мучительной; но Сократ, тем не менее, настаивает на продолжении спора. Тезис Сократа заключается в том, что жизнь философа есть приготовление к смерти; последняя же представляет собой отделение души от тела. На вопрос фиванца Кебета, каковы доказа-

тельства того, что душа не погибает вместе с телом, Сократ приводит пять доводов. Они раскрываются на протяжении всего диалога — их обычно обозначают как ц и к л и ч е с к и й, или физический довод (так как мы сталкиваемся с переходом от жизни к смерти, — здесь должен быть и переход от смерти к жизни; в самом деле, если бы не было такого ц и к л а, то первый процесс привел бы к всеобщей смерти); п л а т о н и ч е с к и й, или психологический довод (бессмертие души вытекает из того, что познание является припоминанием, наши идеи являются врожденными свойствами души); м е т а ф и з и ч е с к и й (только то, что является сложным, подвержено распаду. Идеальный мир божествен и неделим, видимый же мир смертен и подвергается распаду. Душа — есть часть идеального мира, тело — земного. Помимо того, если тело может быть надолго сохранено путем бальзамирования, сколь долгие должна сохраняться душа!); э т и ч е с к и й д о в о д (душа не является гармонией, ибо последняя не могла бы существовать до появления частей, ее составляющих; кроме того, порок, являющийся дисгармонией, не мог бы существовать в душе, управляющей телом); и последний — и д е а л ь н ы й (предполагая существование идей и того, что предметы являются таковыми лишь в той мере, как они причастны к этим идеям, — а идея не допускает своей противоположности, — мы вынуждены прийти к выводу, что душа, являющаяся основой жизни в теле, не может быть подвержена смерти, являющейся противоположностью жизни; поэтому душа бессмертна).

В конце диалога идет речь о пути, который проделывает, расставшись с телом, душа; попутно Сократ набрасывает, по предложению одного из собеседников, картину мироздания, как он его себе представляет. Земля — огромна; греки населяют лишь малую ее часть, от Фасиса до Геракловых столбов (Гибралтара), как муравьи вокруг болота или лягушки. Местом нахождения земли является середина неба. Люди живут в туманной впадине на поверхности земли; однако таких впадин несколько; главной из них является Тартар, откуда вытекают и куда впадают все реки. Из этих рек самыми главными являются Океан, Ахеронт, Пирифлегетон и Коцит. Туда прибывают души умерших на суд, и те, кто жил достаточно честной жизнью, отправляются на берега Ахеронта для очищения; души же безнадежных грешников ввергаются в Тартар навеки. Остальные, чьи грехи не являются неискупимыми, посылаются в Тартар и находятся там до тех пор, пока их не простят пострадавшие от них. Те же, кто прожил святую и праведную жизнь, живут на вершинах земли в вечном блаженстве.

Закончив беседу, Сократ спокойно удалился в другую комнату для омовения. Простившись с детьми, которым он сделал последние наставления, он приказал подать ему чашу с ядом.

«Сократ принял ее, и с видом чрезвычайно спокойным, без малейшего трепета, не изменившись в цвете лица, но по обыкновению пристально посмотрев на слугу, спросил: «Что думаешь ты об этом напитке? Можно ли им сделать возлияние какому-нибудь божеству или нет?» Тот ответил: «Мы приготовляем лишь столько, сколько нам кажется достаточным для нашей цели». «Понимаю,— говорит Сократ,— но ведь молить богов о благоразумном переселении отсюда туда и позволительно и — должно; так вот и я молюсь, чтобы так было». Сказав это, он поднес чашу к устам и без всякого принуждения, весьма легко выпил ее. До этой минуты многие из нас кое-как могли удержаться от слез; но когда мы увидели, что он пьет, что он выпил, то уже не в силах были владеть собою; у меня самого с силой ручьями полились слезы, так что я закрылся плащом и оплакивал свою участь,— да, именно свою, а не его, потому что лишился такого друга. Критон же еще раньше меня встал, не чувствуя себя в силах удержать слезы; а Аполлодор, как прежде не переставал плакать, так и теперь своими рыданиями и воплями тронул всех присутствующих — но не Сократа. «Что вы делаете, странные люди,— сказал он.— Я именно для этого удалил женщин, чтобы они не произвели чего-нибудь подобного, ибо слышал, что следует умирать в покое; так будьте же спокойными и терпеливыми». Услыхав это, мы устыдились и сдержали слезы; а он ходил, и, почувствовав, что его ноги отяжелели, лег навзничь, как советовал ему слуга. Тогда слуга, подавший яд, ощупывая Сократа, некоторое время наблюдал его ноги и бедра, потом сильно сжал ему ногу и спросил, чувствует ли он. Сократ отвечал, что нет. Тогда тот стал ощупывать бедра и показывать нам, восходя таким образом все выше, как он холодеет и вытягивается. Сократ и сам осязал себя и сказал, что, когда дойдет ему до сердца, он умрет. Между тем начала холодеть у него уже нижняя часть живота. Тогда, раскрывшись (ибо он был покрыт), он сказал (это были его последние слова): «Критон, мы должны Асклепию петуха, не забудьте отдать его»<sup>1</sup>. «Будет сделано,— отвечал Критон; но подумай, не хочешь ли ты еще что-нибудь сказать?» На этот вопрос уже не было ответа; но немного спустя он вздрогнул. Тогда слуга раскрыл его: глаза его были неподвижны. Видя это, Критон закрыл ему глаза и рот.

Таков был конец нашего друга, человека, можно сказать, самого лучшего как между известными нам современниками, так и вообще мудрейшего и справедливейшего».

<sup>1</sup> Это, вероятно, самый жуткий по трагической двусмысленности образец сократовской иронии — петуха Асклепию жертвовали больные после выздоровления.

Диалог «Федон» — своеобразное философское завещание Сократа — представляет собой попытку заглянуть по ту сторону границы, отделяющей жизнь от смерти. По своим художественным достоинствам он может быть смело поставлен в ряд с лучшими произведениями классической греческой трагедии — искусство автора достигает здесь величайшей силы. В самом деле, десятки веков отделяют нас от описываемого события, но Платон увлекает нас вновь в афинскую темницу, и мы вновь видим закат солнца, предвещающий смерть Сократа, философа, прощающегося с близкими и бестрепетно выпивающего чашу с ядом, и настроение глубокого и подлинного трагизма, разлитое по всему диалогу, охватывает нас. Диалог драматичен в высшей степени. Оживленная веселость, с которой Сократ ведет эту беседу, сменяется иногда настроением мягкой грусти, когда он, обращаясь к любимым ученикам, вдруг вспоминает о том, что было столь близко и неотвратимо. Но тут же находилась у него шутка, и беседа возобновлялась.

Спорящие с Сократом ученики ведут обсуждение абстрактной философской проблемы внешне спокойно и сдержанно, и только изредка вмешивается в беседу, прерывая ее, сама смерть, присутствующая здесь в лице палача афинской тюрьмы. Наконец, она вторгается в последний раз, и Сократ умирает, самой смертью одержав высокую моральную победу.

Мы убеждаемся в том, что каждая деталь диалога тщательно продумана. Вероятно, и форма его (рассказ Федона, воспроизводящий последнюю беседу Сократа) избрана потому, что сам Платон не мог вследствие болезни присутствовать при последних часах жизни Сократа, и такая форма должна была казаться самой уместной. Сценический фон предельно ясен: описано раннее утро, ученики, дождавшиеся открытия тюрьмы и освобождающие от оков учителя, Федон, сидящий справа у ложа Сократа на маленькой скамеечке, беседа, длящаяся до заката, трагическая обстановка прощания с друзьями и близкими, в которой хладнокровие сохраняет только один — Сократ. За внешней сдержанностью формы скрывается колоссальное напряжение чувств, богатство эмоций. Эта внешняя сдержанность проявляется также в том, что диалог не содержит и намека на осуждение или негодование в адрес осудивших Сократа — все это было бы недостойно памяти последнего; кроме того, художественный эффект здесь усиливает полемический, судьи Афин осуждены самим искусством Платона, с такой силой нарицавшего мученическую смерть своего ни в чем не повинного учителя.

Последняя беседа Сократа была его лебединой песнью — и мы действительно находим такое сравнение в драме «Федон». Речь об этом заводит сам Сократ, утверждая, что лебеди «поют и в обычное время, а почувствовав приближение смерти, поют дольше и сильнее всего, — на радости, что они отходят к богу, которому

служат». «Я считаю и себя слугой того, кому служат лебеди, жрецом того же самого бога...»<sup>1</sup>

Диалог «Федон» содержит в себе все важнейшие особенности художественного мастерства Платона. Стиль его самобытен и прост, мы не найдем здесь следов влияния риторической теории софистов... Это устная речь, непринужденная и чистая, спокойно текущая и изобилующая множеством междометий, частиц, служебных слов, вставных и вводных предложений, служащих для передачи самых тончайших оттенков смысла, самой интонации говорящего, его настроения. Платон то незаметно изменяет течение речи, то вдруг сталкивает противоположные понятия и мнения, то неожиданно делает такие заключения, которые заставляют проверить весь ход предыдущего рассуждения или ставят оппонента в крайне затруднительное положение. Мысль иногда оказывается для нас темной. Вся тончайшая паутина рассуждений, в которой мы находим большое количество аллегорий, сравнений, мифологических образов (несомненная дань времени), была рассчитана на вкус тогдашнего тонченного ценителя изящного слова.

Платон был одним из немногих прозаиков античности, которые могли скомпоновать большое целое. В «Федоне» рассказ прерывается посередине реконструируемого Федоном диалога: Эхекрат — слушатель Федона — обменивается с рассказчиком своими мыслями, и тем самым автор дает возможность читателю глубже вникнуть в существо спора и отдохнуть от абстрактных рассуждений; затем рассказ возобновляется вновь.

Каждый из диалогов Платона совершенно самостоятелен, представляет собой законченное целое. Поэтому-то так трудно определить порядок, в котором они были написаны.

Платон был замечательным мастером литературного портрета. Во всех его произведениях мы видим Сократа как живого, с его характерным взглядом исподлобья, оживленным выражением лица (курносого и некрасивого, с маленькими глазками и большим шишковатым лбом — по словам Алкивиада, он напоминал Силена, веселого и безобразного бога), со свойственной только Сократу улыбкой, ядовито-иронической или добродушно-шутливой. В диалоге «Пир» среди прочих особенно замечателен портрет Алкивиада, в полупьяном виде он врывается в кружок беседующих и начинает превозносить Сократа до небес.

Среди действующих лиц диалогов мы сталкиваемся со многими учениками Сократа, но один из них упоминается крайне редко и нигде не является говорящим лицом — это сам Платон, их автор. Тем самым философские проблемы, разрешаемые в них, и вся система взглядов выглядят более объективной, как нечто независящее от автора.

---

<sup>1</sup> Сократ имеет здесь в виду бога Аполлона.

В диалогах Платона выступают исторически существовавшие философы, ученые, общественные деятели — современники Сократа. Иногда диалог Платона оказывается единственным источником, из которого мы узнаем о характере научной или общественной деятельности того или иного лица. Но все диалоги обязательно содержат элементы учения самого Платона.

В основном вопросе всякой философии — вопросе об отношении сознания к бытию — Платон решительно и полностью отдал приоритет сознанию, духу, как первичному и вечному по отношению к материи, тленной и преходящей с его точки зрения. К этому основному положению философского идеализма Платон пришел постепенно. Значительное влияние оказала на него система взглядов философа Кратила, который из учения Гераклита о том, что все течет и ничего постоянного в мире нет, делал совершенно неправильный вывод о невозможности высказать какое-нибудь суждение о реальном мире (Аристотель в «Метафизике» сообщает, что сам Кратил, последовательно осуществляя принцип своей философии в жизни, в конце концов перестал говорить и только шевелил пальцем). Основываясь на теории Кратила, Платон пришел к выводу, что наука не должна искать объектов для исследования в чувственном реальном мире. Предметы этого мира обязаны сами своим существованием особым сверхчувственным прообразам или первопричинам, находящимся вне чувственного мира. Так Платон создал краеугольный камень своей философской системы — т е о р и ю и д е й (откуда ведет свое начало термин и д е а л з м). Согласно Платону, существуют вечные, неизменные, всегда равные самим себе образы — идеи, первоначальные формы всеобщего и вечного бытия; они есть то, что является вечным и постоянным в каждой конкретной вещи<sup>1</sup>. Вот эти идеи и являются истинно, подлинно сущим, тогда как предметы материального мира только бывают, т. е. являются тленными и постоянно изменчивы. Число этих идей бесконечно: совокупность их образует истинный мир. Предметы реального мира находятся в «общении» с этими идеями — этот термин Аристотель критиковал как неточный и неопределенный.

Измышленный Платоном потусторонний мир имеет своей вершиной обожествленную идею добра («Государство»). Души людей вечны и являются частью идеи божества, будучи созданы последним; они заключены в теле как во временной темнице. В душах гнездятся воспоминания об общении с извечным миром идей, которым правят Зевс и олимпийские боги; чем богаче духовная жизнь человека, тем светлее эти воспоминания.

---

<sup>1</sup> В «Метафизике» Аристотель так определяет идеи Платона: «Платон допустил, что всеобщее относится не к чувственно познаваемому, а к чему-то иному, ибо всеобщее понятие о чувственном, вследствие его постоянного видоизменения, невозможно. Это-то всеобщее он и назвал идеями вещей...» (1,6)



Совершенно естественно философский идеализм Платона перерастает в религиозное учение со всеми его нелепыми суевериями, отказом от научных принципов исследования, догматизмом и априорностью суждений. Характерно, что Платон был глубоко религиозным человеком, причастным к элевсинским мистериям богини Деметры, ревностным служителем культа Дельфийского Аполлона.

Доказательства, привлекаемые Платоном в подтверждение его учения, зачастую основаны на грубых логических ошибках. Так, в «Федоне» предсуществование души доказывается тем, что познание является припоминанием врожденных душе идей, но припоминание, в свою очередь, обусловлено, согласно Платону, тем, что душа, предсуществуя, была причастна к миру истинного познания, миру идей! Итак, бессмертие души доказывается при помощи довода, предполагающего ее бессмертие...

Зачастую доказательство у Платона строится на аналогии, примитивной и неверной по существу. Эта логическая ошибка совершается Платоном постоянно. Антинаучный метод доказательства путем аналогии был унаследован им, очевидно, от Сократа—Аристофан зло насмеялся над этой стороной учения Сократа в «Облаках» (см. выше, стр. 198) — тогда, когда Платону было всего 5 лет.

В литературном наследстве Платона художественный образ и философская идея выступают в редком и своеобразном единстве. Как и Сократ, Платон чтит народные верования и широко использует мифы для подкрепления или даже доказательства своих положений, для того, чтобы образно и ярко представить свою мысль. Так, чтобы показать, как загрязняется и обрастает пороками душа в своем земном существовании, он использует миф о Главке<sup>1</sup>. В «Государстве» (X, 611) он замечает, что «видящие морского Главка нелегко могли бы узнать его прежнюю (т. е. человеческую) природу, так как одни части тела у него обезображены волнами, а другие обросли раковинами, морскими травами и камнями».

Платон-поэт и Платон-философ неотделимы друг от друга; свойственное поэзии образное восприятие мира ярко проявляется в сравнениях Платона. Сократ сравнивает себя то с оводом, то с электрическим угрем, то с пчелой, оставляющей свое жало в теле укушенного. Поэт сравнивается с магнитом, притягивающим к себе людей, как звенья железной цепи («Ион»). Чтобы яснее представить пропасть, которая, по его мнению, отделяет «истинное» знание от «кажущегося», Платон прибегает к знаменитому образу пещеры («Государство»): люди напоминают скованных

<sup>1</sup> Миф рассказывал о том, как беотийский рыбак Главк, отведав волшебной травы, кинулся в море и, сделавшись морским божеством, оброс водорослями и ракушками.

узников, сидящих в пещере спиной к выходу. Позади них находится источник света и на освещенной огнем стене они видят тени людей с различными предметами в руках, движущихся вне пещеры; но они никогда не увидят ни самих предметов, ни людей, их несущих.

Идеалистической философской системе Платона соответствуют реакционные взгляды на общество, развитые им в диалоге «Государство». Демократию Платон ненавидел всей душой и считал, что обществом должны править «лучшие»; удел остальных — быть выючным скотом, обеспечивающим производство материальных благ для «лучших» и «доблестных». Институт рабства является необходимой основой государства, по Платону. Эти идеи по сути дела не были новы, и их разделяли до Платона пифагорейцы, а также те, кем эти идеи были осуществлены на практике. Однако Платон дал этим идеям некое философское обоснование. Мысль его заключается в том, что общество или государство есть организм: правильное соотношение частей и функций их ведет к гармонии и благу — конечной цели жизни общества. Высшим, правящим сословием государства должны быть философы — люди, достигшие вершин «диалектического» развития ума. Вторым по значению должно быть сословие воинов, ведущих борьбу со всеми, кто выступает против идеального государства. Наконец, третье сословие — основание общественной пирамиды — должно доставлять материальные блага всему обществу. Сословие воинов должно иметь общую собственность, чтобы ничто не отвлекало его членов от выполнения главной задачи. Дети в этом «идеальном» государстве воспитываются в общественных учреждениях. Основными предметами, преподаваемыми детям, должны быть гимнастика и музыка; для совершеннолетних — математика. К 30 годам наиболее одаренные заканчивают знакомство с циклом философских наук. Занятия поэзией строго ограничены в этом государстве; из числа поэтов, разрешенных к чтению, исключен Гомер, как сообщающий недостаточно благочестивые представления о богах. Маркс в «Капитале» метко заметил, что идеальное государство Платона на практике «представляет собой лишь афинскую идеализацию египетского кастового строя»<sup>1</sup>.

В учении Платона нашла свое окончательное завершение система философского идеализма как мировоззрения, сознательно противопоставившего себя материализму. Исследуя гносеологические корни идеализма, В. И. Ленин писал в «Философских тетрадах»: «Идеализм первобытный: общее (понятие, идея) есть отдельное существо. Это кажется диким, чудовищно (вернее, ребячески) нелепым. Но разве не в том же роде (совершенно в том же роде) современный идеализм, Кант, Гегель, идея Бога?»<sup>2</sup> Краткое замечание

<sup>1</sup> К. М а р к с. Капитал, Соч., т. 23, стр. 379.

<sup>2</sup> В. И. Л е н и н. Соч., т. 38, стр. 302.

В. И. Ленина исчерпывающе раскрывает нелепость с научной точки зрения идеализма как мировоззрения — в том числе и идеализма Платона.

Значение литературного наследия Платона тем не менее нельзя недооценивать и обходить молчанием хотя бы потому, что под его влиянием находились самые различные системы философского идеализма на протяжении долгих веков. Даже теперь многие представители зарубежной реакционной философии возрождают «обветшалые платоновские идеи под лозунгом: «Назад — к Платону»<sup>1</sup>.

Будучи классическим основанием идеализма, система взглядов Платона дает материал для борьбы против идеалистов всех времен, вплоть до Лейбница, Канта и Гегеля, не перестававших восхвалять Платона и восхищаться им. Известно, что идеалист Шопенгауэр прямо называл себя учеником Платона.

Небезынтересно знать, учитывая всю реакционность и косность философских взглядов Платона, что его сочинения одновременно часто оказываются единственным источником для восстановления теорий философов-материалистов, сочинения которых утрачены (например, Протагора).

Наконец, история литературы как искусства была бы неполной, если оставить огромное литературное наследие Платона без внимания. Как крупнейший художник слова он заслуживает внимательного изучения.

### Аристотель

Величайший философ древней Греции Аристотель родился в 384 г. до н. э. в г. Стагира, на севере Греции. Его отец, Никомах, был врачом при дворе македонского царя Аминты II. Врач, естествоиспытатель и ученый в те времена объединялись в одном лице и Аристотель унаследовал от отца интерес к естественным наукам, который сохранил до конца своих дней.

С 367 до 347 г. до н. э., на протяжении 20 лет, он оставался учеником и сотрудником Платона в основанной последним Академии. Память своего учителя Аристотель впоследствии высоко чтит. После смерти Платона Аристотель занимался научной деятельностью в Атарнее в Мизии (М. Азия) и преподавал в Митилене на Лесбосе, пока не был приглашен в 342 г. до н. э. македонским царем Филиппом II на должность воспитателя наследника престола — будущего знаменитого полководца Александра.

С 335 г. Аристотель живет в Афинах, где преподает в гимназие, посвященной Аполлону Ликейскому, или, как его просто назы-

<sup>1</sup> «История философии», т. I, АН СССР, 1957, стр. 110.

вали, в «Лицейоне» (отсюда происходит слово «лицей»). Свои лекции он читал дважды в день, утром и вечером: утром — для узкого круга учеников лекции о сложных философских проблемах (акроаматические лекции), вечером — для смешанного круга лиц, освещающая в популярной форме элементы этики, риторики, диалектики (эксотерические лекции). В отличие от Платона, Аристотель не вел беседы, а читал лекции, которые его ученики записывали. Очевидно, ряд дошедших до нас сочинений философа представляет собой такого рода запись. Умер Аристотель в 322 г. до н. э. на острове Евбея.

Литературное наследие философа поистине громадно, но лишь немногие из его сочинений увидели свет при жизни автора. Свои рукописи вместе с библиотекой Аристотель завещал своему ученику Феофрасту. Рукописи Аристотеля Феофраст завещал некоему Нелею, который спрятал их в погребе, где они пролежали около 130 лет. Пострадавшие от времени, они в конце концов попали в Рим, где были изданы в 60—50 гг. до н. э. грамматиками Андроником Родосским и Тираннионом.

Сочинения Аристотеля подразделяются на несколько групп:

а) курсы наук, бывшие предметом специального образования, туда входит знаменитый «Органон» (дословно — «орудие»), т. е. сочинение по теории научного доказательства. Здесь излагается учение формальной логики. В «Органон» входят «Категории», «Об истолковании», «Аналитики» (учение о силлогизме);

б) естественнонаучная группа сочинений, куда входят работы по зоологии («История животных», «О частях животных», «О рождении зверей» и т. п.), книги по физике, понимаемой как наука о принципах бытия (сюда входили и сочинения по метеорологии — «О ветрах», «О небе», «Акустика» и многие другие);

в) этические сочинения, наиболее знаменитым из которых является «Никомахова этика». Так как политика, или учение о государстве, считалась частью этики, к ним присоединяется большой теоретический трактат «Политика»;

г) курсы по теории литературы и ораторского искусства («Риторика», в 3-х книгах, и «Поэтика», в 2-х книгах, сохранившаяся в фрагментарном состоянии).

Здесь названы главные группы сочинений Аристотеля. К ним следует добавить чисто философские (в нашем смысле слова) сочинения: «Метафизику» (названа так потому, что в первом издании она находилась после «Физики»), «О душе» и др. Кроме того, Аристотель заготовлял колоссальный материал для своих теоретических трактатов, составление которых он частично поручал своим ученикам (так, им были исследованы конституции 158 греческих государств; из них в 1891 г. было найдено в Египте на папирусе одно — «Афинская полития», — пожалуй, самое важное из всех подобного рода исследований).

В этих произведениях Аристотель выступает в качестве идеолога рабовладельческого строя. Одни люди от рождения предназначены быть свободными — это эллины; другие, «варвары» — от рождения рабы и должны служить свободным в качестве «одушевленных орудий, вещей». К современной ему демократии он относился со сдержанной неприязнью, видя в ней господство «дурных», «низких» элементов общества. На основе изучения государственного строя различных греческих полисов он пришел к выводу, что существуют три «правильные» формы государства: монархия, аристократия и полития (умеренная демократия). Эти формы имеют тенденцию вырождаться в «неправильные», какими являются соответственно тирания, олигархия и демократия. Последнюю он сближает с «охлократией» — господством черни.

Философские взгляды Аристотеля представляют собой несомненный шаг вперед по сравнению с идеализмом Платона, особенно в той части, где критикуется платоновская «Теория идей». По Аристотелю, эти идеи не существуют сами по себе, а представляют собой только субъективные формы, которые принимает окружающий человека реальный мир. То «общее», что имеется в конкретных предметах реального мира, человек постигает при помощи «понятий», входящих в состав суждения. Источником идей и понятий является реальная действительность. «Критика Аристотелем «идей» Платона есть критика идеализма, как идеализма вообще»<sup>1</sup>. Но несмотря на то, что Аристотель признавал материю вечной, никем не созданной и никогда не исчезающей бесследно, он все же в качестве конечной формы ввел понятие бога. Колебания между материализмом и идеализмом характерны для всей его философской системы. В. И. Ленин отмечает «беспомощно-жалкую запутанность» Аристотеля «в диалектике общего и отдельного — понятия и чувственно воспринимаемой реальности отдельного предмета, вещи, явления»<sup>2</sup>.

Много проблем было разрешено Аристотелем в области теории искусства, чему посвящен его трактат, обычно называемый «Поэтикой». От него сохранилась лишь та часть, где идет речь о трагедии и частично — об эпосе. Изложение здесь ведется в чрезвычайно лаконической форме, сжато и полунамеками. Естественно возникает мысль, что это либо набросок лекций, либо их конспективная запись, сделанная учеником. Скорее всего в основе сохранившегося текста лежит первая книга «наставления о поэтическом искусстве», которое пользовалось среди сочинений Аристотеля особенно большой известностью в древности. Первые строки могут дать представление о проблемах, о которых автор собирается рассказать: «что такое поэзия, каковы ее виды, возможности каждого из них, как

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч. т. 38, стр. 278.

<sup>2</sup> Там же, стр. 366.

нужно составлять сюжеты, чтобы получилось хорошее произведение, а также из каких частей оно составляется, и прочее, что принадлежит этому виду исследования». Трактат представлял собой *н а с т а в л е н и е*, имевшее практические цели (древние авторы так и называют его — «техне»). Автор трактата постоянно исходит из соотношенности поэзии с действительностью, указывая, что все виды поэтического творчества («эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики») воспроизводят действительность. Теория «воспроизведения» или «подражания», как иногда переводят термин «*мимесис*», могла появиться только там, где искусство драмы достигло высочайшего развития. В этом сочинении Аристотель достигает иногда вершин теоретического обобщения; но часто мысль оказывается настолько неясной, что допускает самые различные и даже противоположные по смыслу толкования (по поводу определения трагедии, даваемого Аристотелем, возникла целая научная литература). Исследование ведется главным образом в плане отношения формы и содержания в искусстве (если говорить языком современной науки). Первые главы (1—5) посвящены сущности поэзии в целом, затем следует учение о трагедии (главы 6—22), на рассмотрении эпической поэзии (гл. 23—26) трактат обрывается.

Ставя вопрос об отношении формы и содержания в искусстве («творчестве», поэзии), Аристотель отдает приоритет содержанию, сущности, как главному: «... только люди, связывающие понятие творчества с метром (стихотворным размером. — В. Б.), называют одних — элегиками, других — эпиками, величая их творцами («поэтами») не по сущности воспроизведения, а вообще по метру. И если издадут написанный стихотворным размером какой-нибудь трактат по медицине или естествознанию, то они обыкновенно называют его автора поэтом, а между тем у Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме метра, почему первого справедливо называть поэтом, а второго скорее физиологом, чем поэтом»<sup>1</sup>. Поэзия противопоставляется Аристотелем прозе, в частности — истории: история рассказывает о действительно случившемся, поэзия же о том, что могло бы случиться. Поэтому «поэзия философичнее и серьезнее истории; поэзия говорит более об общем, а история — о единичном» (под словом «философичнее» здесь надо понимать «более абстрактная, обобщающая»).

Различия между видами поэтического творчества определяются, согласно Аристотелю, тремя моментами: средствами, при помощи которых воспроизводится действительность, качеством самой действительности (что воспроизводится) и способом (характером) воспроизведения. Такими средствами являются ритм, речь и гар-

---

<sup>1</sup> Эмпедокл — греческий философ V в. до н. э., сочинения которого («О природе», «Очищения») были написаны стихами.

мония. Всеми тремя видами средств пользуются трагедия и комедия, дифирамбическая поэзия и сочинители номов. Аристотель недвусмысленно показывает при этом, что объектом искусства является человек, человеческие поступки и характеры:

В последних главах сохранившейся части трактата рассматриваются различия между эпопеей и трагедией. Последней уделяется особое внимание: Аристотель дает определение трагедии как жанра, указывает ее составные элементы — фабула, идеи, композиция, специфические приемы (перипетия, страдание, узнавание), рассматривает трагедию в развитии, последовательно перечисляет все нововведения, отмечает нарастающий перевес диалога над хоровыми партиями, начиная с исчезновения «веселой речи» сатировского хора... Как справедливо отмечают, мы видим здесь конкретное приложение основной философской идеи Аристотеля: развитие осуществляется и обнаруживает «природу» явления — т. е. внутреннюю форму, заложенную в нем как конечная цель<sup>1</sup>. Этот телеологический принцип по своей сути идеалистичен, но сама идея развития и исторический подход к рассматриваемому явлению заслуживает внимания.

В исследовании искусства трагедии Аристотель неоднократно возвращается к вопросу о приоритете содержания над формой, говоря, что «поэту следует быть больше творцом сюжетов, чем стихотворных размеров». Точно так же, рассматривая воздействие трагедии на зрителя, он замечает, что эффекты трагедии могут быть результатом сценических средств, но могут «возникать и из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта» (гл. XIV).

Для эстетики Аристотеля, в общем материалистической, свойственно предъявляемое искусству требование выражать типическое, а не натуралистически копировать действительность; так только и следует понимать термин «воспроизведение» (или «подражание», «мимесис»), употребляемый Аристотелем.

Наибольший спор в науке вызвало аристотелевское определение трагедии, истолкование которого представляет серьезные трудности вследствие его лаконичности и — в известном смысле — неясности. «Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенную величину, (воспроизведение) при помощи услаждающей речи, (причем) различными ее видами порознь в отдельных частях (трагедии), — воспроизведение действия, а не рассказом, производящее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» (Поэтика, гл. VI).

Что понимает Аристотель под термином «очищение» (по-гречески — катарсис), как можно понимать сущность того воздействия

---

<sup>1</sup> Б. В. К а з а н с к и й. Аристотель о началах трагедии, Вестник ЛГУ, № 7, 1947, стр. 79.

трагического искусства на человека, которое здесь имеется в виду, — является до настоящего времени загадкой. Различные предположения и догадки не переставали появляться в науке, начиная с XVIII в., но до сих пор ни одна из существующих «теорий катарсиса» не является общепринятой. Сам термин «катарсис» употреблялся в греческом языке времен Аристотеля в самых различных контекстах, вплоть до религиозных и медицинских. Согласно учению гиппократовской школы врачей, болезнь есть нарушение гармонии телесных соков, ведущее к кризису, в котором, в случае выздоровления, болезненный сок удаляется. Само лечение должно вызвать кризис в условиях, которые должны привести к выздоровлению: происходит как бы «очищение» человека. Сам Аристотель в «Поэтике» (VIII, 7, 4) указывает, что музыка применяется в медицинских целях для «очистительного», «катартического» действия, добавляя, что подробнее о катарсисе будет сказано в «Поэтике».

Исходя из медицинского смысла термина катарсис, Бернайс в конце XIX в. создал «медицинскую теорию» катарсиса. Сущность ее заключается в том, что «очищение» от аффектов жалости и страха, как результат искусства трагедии, представляет собой естественную реакцию, возникающую в душе зрителя, глубоко переживающего трагедию: эти переживания вызывают кризис, естественную разрядку, подобную той, которая возникает при разрешении горя в слезах<sup>1</sup>.

Существуют и иные теории катарсиса — этическая (трагедия способствует нравственному очищению души), религиозная и другие.

Теоретики классицизма считали Аристотеля основателем теории «трех единств», необходимо присущих трагедии, — единства действия, времени и места. Единству действия Аристотель действительно придавал большое значение. В главе VIII «Поэтики» Аристотель писал: «Сюжет, воспроизводящий действие, должен быть воспроизведением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого». Что же касается единства времени (понимаемого в том смысле, что трагедия должна обнимать собой события, совершающиеся в одни сутки), то Аристотель признает его в тенденции, отмечая, что трагедия стремится уложиться в «один оборот солнца»... О единстве места он вообще не говорит, но в практике греческой трагедии оно в основном соблюдалось.

Глубокий анализ сущности, целей и средств искусства, который мы находим у Аристотеля в сохранившейся части «Поэтики», оставался непревзойденным на протяжении долгих столетий: он

---

<sup>1</sup> «История греческой литературы», т. II. Изд. АН СССР, 1955, стр. 215.



лег в основу европейской эстетики, начиная с времен позднего Возрождения. Трактат Аристотеля стоит первым в той замечательной серии, среди которых, наряду с «Поэтическим искусством» Буало Депрео, «Лаокооном» Лессинга и др., почетное место занимает сочинение Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Многие положения Аристотеля в ряде вопросов сохраняют свое значение и для наших дней.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Уже древние греки сознавали, что мастерство классической эпохи остается непревзойденным. В IV в. до н. э. в Афинах было установлено, что великие произведения мастеров трагического искусства V в. должны регулярно ставиться вновь и вновь на трагической сцене: «их изучают в школе, как Гомера и древних поэтов, цитируют в речах и сочинениях...»<sup>1</sup>. Гете говорил о них: «Разве создания Эсхила, Софокла и Еврипида не были так прекрасны и глубоки, что их можно было бесчисленное число раз слушать, не делая их тривиальными и не убивая? Ведь даже дошедшие до нас немногие грандиозные обломки так обширны и значительны, что мы, бедные европейцы, занимаемся ими уже несколько столетий и еще несколько столетий будем с ними возиться и ими питаться»<sup>2</sup>.

В чем же тайна классического искусства, сохраняющего, по словам Маркса, в известном отношении значение нормы и недостижимого образца?

Отвечая на этот вопрос, буржуазная наука часто говорит об «эллинском гении», «чуде Эллады». Но это только попытка уклониться от ответа.

Развитие искусства осуществляется в закономерностях, еще в недостаточной степени раскрытых. Но можно указать, говоря об основных предпосылках, вызвавших к жизни классическое греческое искусство, на то, что оно было делом всего греческого народа, важнейшим элементом его духовной жизни.

Можно указать и на высокую ступень гражданской свободы: не случайно самое демократическое государство древней Греции — Афины создало самое совершенное искусство.

---

<sup>1</sup> В. Иегер. Пайдейя, т. II, 1944, стр. 6.

<sup>2</sup> Э к к е р м а н. Разговоры с Гете, 1934, стр. 680.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Классики марксизма-ленинизма

- К. Маркс. Капитал, тт. I и III, Москва, 1955.  
К. Маркс. К критике политической экономии. См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 12, стр. 736—738.  
К. Маркс. Различие между натурфилософией Демокрита и Эпикура. См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, М., 1956, стр. 17—98.  
К. Маркс. Передовая статья в № 179 «Кельнской газеты». См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. I, стр. 93—113.  
Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Избр. соч., т. II, 1955, стр. 160—310.  
Ф. Энгельс. Диалектика природы, Москва, 1955.  
Ф. Энгельс. Анти-Дюринг, Москва, 1957.  
В. И. Ленин. О культуре и искусстве, Москва, 1956.  
В. И. Ленин. Материализм и эмпириокритицизм, Соч., т. 14.  
В. И. Ленин. Философские тетради. Соч., т. 38.

### Важнейшие учебники и пособия

- «История греческой литературы». Изд. АН СССР, т. I (1946), т. II (1955).  
Круаза А. и М. История греческой литературы, русск. перев. 1919, изд. 2-е.  
С. И. Радциг. История древнегреческой литературы, изд. 2-е, 1959.  
И. М. Тронский. История античной литературы, изд. 3-е, 1957.

### Дополнительная литература

- Б. В. Варнеке. История античного театра, 1940.  
А. И. Доватур. Повествовательный и научный стиль Геродота, 1957.  
С. А. Жебелев. Демосфен, 1922.  
С. Ф. Кечекьян. Учение Аристотеля о государстве и праве, 1947.  
Н. А. Кун. Легенды и мифы древней Греции, изд. 4-е, 1957.  
А. Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. Учпедгиз, 1957.  
А. Ф. Лосев. Гомер. Учпедгиз, 1960.  
А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, Н. А. Тимофеева, Н. М. Черемухина. Греческая трагедия. Уч. пособие для пед. институтов. Учпедгиз, 1958.  
С. Я. Лурье. Геродот, 1947.  
С. Я. Лурье. Очерки по истории античной науки, 1947.  
С. И. Радциг. Античная мифология, 1939.  
А. Ф. Семенов. Очерки истории греческой лирики классического периода. Ростов-на-Дону, 1916.  
И. И. Толстой. Аэды, изд. АН СССР, М., 1958.  
И. Тренченьи-Вальдапфель. Гомер и Геснод. ИЛ, 1956.

- И. Тренчени - Вальдафель. Мифология, ИЛ, 1959.  
В. Н. Ярхо. Аристофан, 1954.  
В. Н. Ярхо. Эсхил, 1958.

### ПЕРЕВОДЫ ПАМЯТНИКОВ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ<sup>1</sup>

- Алексеев В. Древнегреческие поэты в биографиях и образцах, 1895.  
Дератани Н. Ф., Тимофеева Н. А. Хрестоматия по античной литературе, т. I (Греческая литература), изд. 6-е, 1958.  
«Древнегреческая драма», Гослитиздат, 1937.  
Геродот, перев. Мищенко, 1888.  
Гомер. Илиада, перев. Гнедича (1829), Минского (1896) (неоднократно переиздавались), Вересаева, 1949.  
Гомер. Одиссея, перев. Жуковского, 1849 (неоднократно переиздавался), Вересаева, 1953.  
Гесиод. Труды и дни, перев. Вересаева, 1940.  
Алкей. Фрагменты, перев. Иванова, 1914.  
Сапфо. Фрагменты, перев. Иванова, 1914 (см. также Голосовкер Я., Поэты-лирики древней Эллады и Рима, 1955), Вересаева, 1915.  
Феогаид, перев. А. Пиотровского, Вересаева.  
Пиндар Оды (перевод Грабарь-Пассек в хрестоматии Дератани).  
Демокрит. Фрагменты — см. Маковельский, Досократики, ч. I—III, 1914—1919 (приведены сохранившиеся отрывки и других философов-материалистов древней Греции); Древнегреческие атомисты, 1946.  
Эсхил. Трагедии, изд. Academia, пер. А. Пиотровского, 1937.  
Софокл. Трагедии, Гослитиздат, М., 1954, перевод Зелинского, т. I—III, 1914—1916.  
Еврипид. Трагедии, перевод Анненского («Театр Еврипида», т. I—III, 1916—1921).  
Аристофан. Комедии, изд. Academia, перев. А. Пиотровского, т. I—II, 1934; изд. ГИХЛ, т. I—II.  
Фукдид, перевод Мищенко, 1882; переиздан под ред. Жебелева, 1915.  
Ксенофонт. Сочинения, перевод Янчевецкого, 1887; «Сократические сочинения», перевод Соболевского, 1935; «Анабасис», перевод М. И. Максимова, 1951; «Греческая история», перевод С. Я. Лурье, 1935.  
Лисий. Речи, перевод Соболевского, 1933.  
Исократ. Панегирик, перевод Замятина, 1883.  
Демосфен. Речи, перевод Радцига, 1954.  
Платон. Сочинения, изд. Academia, 1922—1929 (издание незакончено); перевод Карпова, 1863—1879.  
Аристотель. Поэтика, перевод Новосадского, 1927.

<sup>1</sup> «Война мышей и лягушек», некоторые отрывки из Вакхилида, Сапфо, Лисия, «Новелла о Кандавле и Гигесе» Геродота, «Филипп» Исократы, «Апология Сократа» Платона, отрывки из «Поэтики» Аристотеля даются в переводе автора пособия.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Введение . . . . .	3
Глава II. Устное народное творчество . . . . .	6

### Эпическая поэзия

Глава III. «Илиада» и «Одиссея» . . . . .	18
Глава IV. Дидактический послегомеровский эпос . . . . .	62

### Лирическая поэзия

Глава V. Древнейшая греческая лирика . . . . .	72
Глава VI. Хоровая лирика . . . . .	96

### Классическая греческая драма

Глава VII. Начало греческой трагедии . . . . .	103
Глава VIII. Драматургия Эсхила . . . . .	110
Глава IX. Драматургия Софокла . . . . .	135
Глава X. Драматургия Еврипида . . . . .	157
Глава XI. Древняя аттическая комедия . . . . .	185

### Классическая греческая проза

Глава XII. Историческое повествование . . . . .	205
Глава XIII. Ораторское искусство классической эпохи . . . . .	224
Глава XIV. Философская проза . . . . .	245
Заключение . . . . .	272
Библиография . . . . .	273
Переводы . . . . .	274

---

1874  
1875