

АНТИЧНАЯ



ЛИТЕРАТУРА





ДОПУЩЕНО МИНИСТЕРСТВОМ ПРОСВЕЩЕНИЯ СССР
В КАЧЕСТВЕ УЧЕБНИКА ДЛЯ СТУДЕНТОВ
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИНСТИТУТОВ
ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ
№ 2101 «РУССКИЙ ЯЗЫК
И ЛИТЕРАТУРА»



Под редакцией проф. А. А. Тахо-Годи
Второе издание, переработанное

П Р О С В Е Щ Е Н И Е

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА



М О С К В А 1 9 7 3

**АВТОРЫ: А. Ф. ЛОСЕВ, Г. А. СОНКИНА, А. А. ТАХО-ГОДИ,
Н. А. ТИМОФЕЕВА, Н. М. ЧЕРЕМУХИНА**

Главы настоящего учебника написаны: А. Ф. Лосевым [Введение, гл. I, III—X, XIII—XIV, XVI (В. 1) — части I, Греция; Введение, гл. I—III, VIII, X, XI, XII (10), XIV, XVIII (1, 3) — части II, Рим]; А. А. Тахо-Годи [гл. II, гл. XVI (А. 3), XVII—XXII — части I, Греция; гл. XVIII (2) — части II, Рим]; Н. А. Тимофеевой [гл. XII, XVI (В. 2), XXIII — части I, Греция; гл. IV—VI, IX, XIII, XVI (2), XVII — части II, Рим]; Г. А. Сонкиной [гл. XI, XVI (Б) — части I, Греция; гл. VII, XII (1—9), XVI (1, 4, 5) — части II, Рим]; Н. М. Черемухиной [гл. XV, XVI (А. 1—2) — части I, Греция; гл. XV, XVI (3, 6) — части II, Рим].

Библиография составлена А. Ф. Лосевым и А. А. Тахо-Годи. Иллюстративный материал подобран Н. М. Черемухиной.

Античная литература. Учебник для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Русский язык и литература». Под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. 2-е изд., перераб. М., «Промсвещение», 1973.

439 с.

На обороте тит. л. авт.: А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, А. А. Тахо-Годи, Н. А. Тимофеева, Н. М. Черемухина.

Первая часть книги содержит материалы по истории греческой литературы, начиная с фольклора и включая эпоху эллинизма. Рассматривается творчество Гомера, Гесиода, Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, полно представлена лирика, проза V—IV вв. до н. э.

Вторая часть учебника посвящена римской литературе. При обзоре раннего периода римской литературы подробно рассматривается творчество Плавта и Теренция. Литература периода войн и конца республики представлена творчеством Цицерона, Лукреции и Катутла. При рассмотрении эпохи принципата и империи основное внимание уделено Вергилию, Горацию, Овидию. Литература I в. н. э. и позднее представлена творчеством Сенеки, Петрония, Ювенала, Марциала.

ВВЕДЕНИЕ

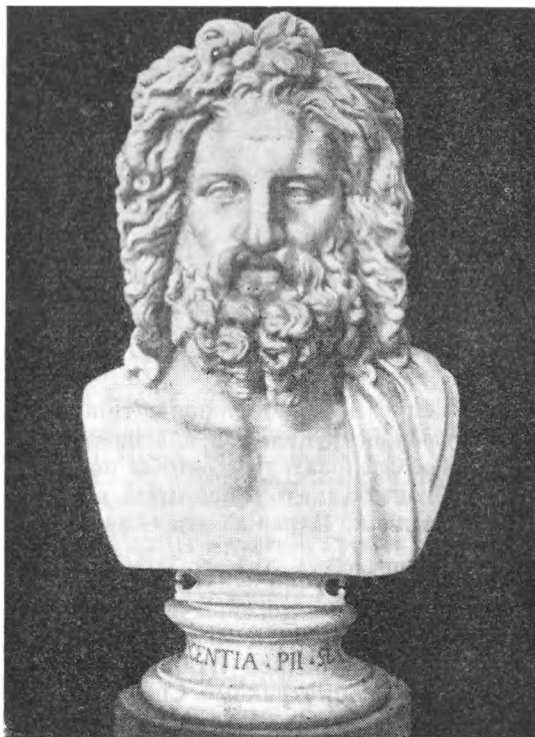
Литература есть отражение народной жизни. Появившись, она в свою очередь воздействует в том или ином направлении на жизнь народа. Следовательно, чтобы понять античную литературу, необходимо знать и понимать жизнь тех народов, которые ее создали. Народы эти — древние греки и древние римляне.

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

Первые письменные памятники греческой литературы относятся к VIII в. до н. э., первые же письменные памятники римской литературы — к III в. до н. э. Падение Западной Римской империи и вместе с тем конец римской литературы относятся к V в. н. э., к этому же времени относится конец и античной греческой литературы, переходящей в дальнейшем на путь византийской литературы. Таким образом, от своего зарождения и до средневековой литературы античная литература занимает огромный период времени — около 1200 лет.

Латинское слово *antiquus* значит «древний». Но когда говорят об античной литературе, то обыкновенно имеют в виду не древнюю литературу вообще (индийскую, персидскую, египетскую), а только древнюю литературу Европы. А таковыми являются литературы древнегреческая и римская.

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



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

Общинно-родовая формация есть доклассовый коллективизм ближайших родственников. Здесь у людей еще нет государства и связанных с ним органов принуждения, нет регулярной торговли.

Люди живут сначала небольшими родовыми объединениями и управляются своими родовыми общинами. Здесь отсутствует частная собственность, и вначале нет разделения на богатых и бедных. Земля и в значительной мере орудия производства являются собственностью только родовой общины. Таким образом, еще не существует общественно-экономических классов. Общинно-родовая формация есть общество доклассовое. Эта доклассовая общинно-родовая формация в Средиземноморском бассейне переходит в другую общественно-экономическую формацию, а именно рабовладельческую, в течение первой половины первого тысячелетия до н. э. Зародившаяся здесь греческая литература необходимым образом отражает переходный период между двумя формациями.

- 3. Рабовладельческая формация.** Рабовладение вначале было прогрессивным. Однако прогрессивность рабства имела место только на первых ступенях его развития, когда оно

разлагало общинный строй и содействовало большому разделению труда; впоследствии же рабовладение приводит античный мир к гибели. Разросшаяся родовая община, основанная на подавлении отдельного индивидуума, с течением времени перестала оправдывать свое существование. Становилось выгодным освобождать членов родовой общины от постоянной опеки родовых организаций, предоставлять им ту или иную свободу труда, основанного на рабовладельческом способе производства, обеспечивать за ними ту или иную частную собственность и разрешать самим пользоваться продуктами труда. Рабовладельческая формация освободила некоторую небольшую общественную прослойку, которая получила теперь возможность специально развивать науку и искусство.

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

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

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

5. **Рабовладельческая идеология.** Совсем другое дело рабовладельческая идеология. Возникшее в связи с ростом производительных сил и соответствующих потребностей рабовладельческое общество уже не могло управляться тем малоподвижным, громоздким и негибким аппаратом родовых организаций, который характерен для древнего общества. Предстояло развязать еще не использованную общественно-экономическую силу, а именно частную инициати-

ву, частную собственность, частный труд и свободу. Но это означало освободить также и мышление каждого отдельного человека от родовой опеки и предоставить ему возможность самому изыскивать средства для жизни. Само собой разумеется, что в этих условиях мифология уже не могла удовлетворять. Вместо нее стали возникать попытки научного исследования природы и попытки технически применить результаты этого исследования для удовлетворения жизненных потребностей. Итак, переход к изучению природы, освобожденной от богов и демонов, т. е. попытки формулировать (пусть примитивно) те или иные законы природы, — вот что явилось новой ступенью в мировоззрении человека, пришедшей на смену древней мифологии.

В те времена не могло быть и речи о сколько-нибудь полном освобождении человека, т. е. об использовании всех его возможностей. Человек выступает пока только как существо, управляемое другим человеком. Производитель материальных благ здесь — раб. А тот, кто его организует, тоже не использует всех своих внутренних возможностей. Организатор труда здесь — рабовладелец.

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

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

Вместе с тем получал некоторое освобождение и *внутренний мир личности*, который ранее был всецело подчинен

служению родовой общине. Духовные запросы человека начинали дифференцироваться, и он стал испытывать нужды, несовместимые или мало совместимые с нуждами других людей. Возникает борьба между личностью и общественными установлениями. Само общество тоже начинает развиваться, подобно тому как развивалась и отдельная личность. Как писал Ф. Энгельс, не хватало только учреждения, которое увековечило бы начинающееся разделение общества на классы. А это приводило к возникновению государства, резко отличного от старинных родовых авторитетов, и притом государства классового, поскольку социально-экономическим базисом теперь был рабский труд, а производственные отношения — отношениями между рабовладельцами и рабами.

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

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

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

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

Третий период античной литературы, обычно именуемый *эллинистическим*, возникает на новой ступени античного рабовладения, а именно крупного рабовладения. Вместо небольших городов-государств классического периода, так называемых полисов, возникают огромные военномонархические организации, а вместе с тем появляется и большая дифференциация субъективной жизни человека,

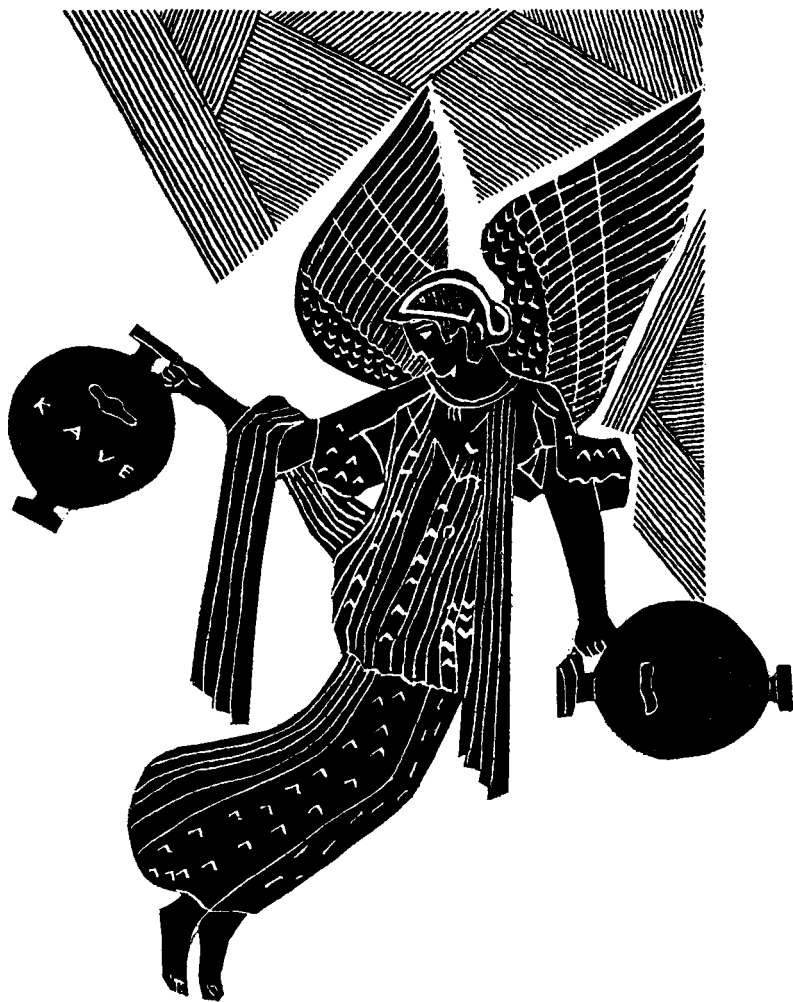
резко отличая от простоты, непосредственности и строгости классического периода. Вследствие этого эллинистический период часто трактуется как период деградации классической литературы, хотя необходимо помнить, что этот процесс длился весьма долго, вплоть до конца античного мира. Следовательно, этот послеклассический период занимает огромный промежуток времени — с III в. до н. э. до V в. н. э.

К этому третьему периоду античной литературы относятся и римская литература, почему его часто и называют *эллинистически-римским* периодом. Возникшая, как сказано выше, в III в. до н. э. (устное народное творчество, как и в Греции, существовало уже задолго до этого), римская литература переживает свой архаический период в первые два века своего существования. I век до н. э. обычно считается периодом расцвета римской литературы, т. е. периодом классическим. Последние же века римской литературы, а именно I—V вв. н. э., называются послеклассическим периодом.

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



Ч А С Т Ь П Е Р В А Я



ГРЕЦИЯ



I. МИФОЛОГИЯ

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

Во Введении (п. 4) уже было дано в самой сжатой формулировке определение античной мифологии как идеологии общинно-родовой формации. Рассмотрим подробнее, как формируется эта идеология, каковы ее предпосылки и пути ее исторического развития.

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

Человеку в первобытнообщинной формации являлись наиболее понятными и близкими именно общинно-родовые отношения, и поэтому самым убедительным для него объяснением природы было

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 736.

объяснение с помощью родственных отношений. Вот почему небо, воздух, земля, море, подземный мир и вся природа оказывались здесь не чем иным, как одной огромной родовой общиной, представители которой являются обязательно живыми существами человеческого типа, находящимися в тех или иных родственных отношениях и воспроизводящими собой первобытный коллективизм первой исторической формации. В подтверждение этого процесса можно привести мысли В. И. Ленина об «инстинктивном человеке», «дикаре», который «не выделяет себя из природы»¹, и Маркса о том, что в мифологии отражены «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом чародейной фантазией»².

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

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

Только познакомившись с особенностями самой родовой общины первобытных времен, можно понять мифологию. В самой родовой общине нет ничего мифологического, волшебного или магического. Если Гефест есть только кузнец, перенесенный с земли на небо, то в нем нет ровно ничего мифологического, как и в обыкновенном кузнеце на земле. И если Деметра есть покровительница земледелия, то и она не имеет никакого отношения к мифологии.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 85.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 737.

По стоило только перенести общинно-родовые отношения на природу (а не переносить их на природу первобытный человек не мог, поскольку они были для него самым близким и понятным), как вся природа становилась мифической и магической и наполнялась живыми существами, по своей огромности и силе уже бесконечно превосходящими человека и потому часто получавшими вид всякого рода чудовищ и страшилищ.

Мифология же есть мышление на определенной степени человеческого развития, а мышление невозможно без обобщения. Кроме того, мышление находится в единстве с языком, а всякое слово тоже есть некоторое обобщение. «Миф» по-гречески и значит не что иное, как «слово». Следовательно, миф тоже есть то или иное обобщение; и те живые существа, о которых повествует мифология, всегда являются тем или иным обобщением, поскольку им, как чему-то общему, всегда подчиняется определенная область действительности как совокупность того или иного множества или даже бесконечного числа частных явлений. Но род еще не мыслится здесь отвлеченно, т. е. дифференцированно-логически. Род тут пока еще самый настоящий человеческий род, т. е. бесконечное объединение предков и потомков. Перенесенный в таком виде на природу и мир и в то же самое время играющий роль логического общего понятия, он и является мифологией, т. е. тем или иным богом, демоном или героем, которые оказываются обобщением определенной области действительности и которым так или иначе подчиняются все частные явления. Недаром В. И. Ленин писал, что «идеализм первобытный: общее (понятие, идея) есть отдельное существо», признавая «возможность превращения (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в фантазию (в последнем счете = бога)»¹.

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

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 329—330.

новящегося человеческого мышления, отражающего собой такую же текучую, такую же беспокойную и творчески развивающуюся историческую действительность.

Все мифологические образы, кроме того, должны исследоваться не изолированно, но как элементы более или менее обширных периодов общего развития греческой мифологии. Такими периодами являются: древнейшая, дофессалийская, или доолимпийская¹, основа античной мифологии, порожденная еще периодом матриархата; фессалийская, или олимпийская, основа, связанная с патриархатом и примитивными формами раннего крито-микенского рабовладения, централизацией мифологии вокруг горы Олимп и переходом к художественно развитому и строгому героизму. В дальнейшем — в связи с разложением первобытнообщинной формации и падением крито-микенской культуры — появляются уточненные формы героизма у Гомера. Затем наивная и нетронутая мифология гибнет как самостоятельное творчество, продолжая, однако, играть огромную роль как художественная форма для выражения полноты рабовладельческой идеологии и эпохи эллинизма.

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

Что же можно сказать об этой мифологии более подробно и более конкретно? Ответ на этот вопрос зависит от того, какую ступень развития матриархата мы будем иметь в виду.

а) Ф е т и ш и з м. Известно, что производительные силы первобытного общества проходят две стадии своего развития: присво-

¹ Гора Олимп находится на севере Греции, в Фессалии.

ющую и производящую. В первом случае человек, отождествляя себя с природой, т. е. понимая ее очеловеченно (а это значит прежде всего одушевленно), находит для себя в этой природе только готовые продукты, необходимые ему для поддержания материальной жизни. Природа здесь, с одной стороны, вся одушевлена, а с другой стороны, природа здесь вся состоит только из физических предметов и сил, за пределами которых человек ничего не видит и не знает и ничего не может знать и видеть. Что же такое вещь, которая и одушевлена и в то же время насковзь материальна, насковзь физична? Такая вещь есть фетиш, и такая мифология есть фетишизм. Таким образом, древний человек понимает фетиш как средоточие магической, демонической, живой силы. А так как весь предметный мир одушевлен, то магическая сила «разлита» по всему миру и демоническое существо никак не отделяется от предмета, в котором оно обитает.

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

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

Когда сознание человека укрепляется и когда под влиянием роста производительных сил он уже получает некоторую возможность всматриваться в предметы и явления, а не просто только инстинктивно ими пользоваться или инстинктивно их избегать, тогда и окружающая природа расчленяется для него в виде тех или иных областей, участков, групп, разных видов или типов предметов. Человек не просто в ужасе убегает от непонятных ему сил, а начинает всматриваться в них, расчленять их и, по возможности, пользоваться ими. Только на этой ступени развития сознания первобытного человека наступает та стадия древнейшей мифологии,

которую можно назвать фетишизмом в собственном смысле слова, потому что только здесь впервые фетиш фиксируется как таковой, а не просто воспринимается только инстинктивно и смутно.

б) Анимизм. Когда усваивающая деятельность человека поднимается на ступень производящей и когда вещи уже не берутся, не присваиваются в готовом виде, тогда человек начинает интересоваться вопросами их производства, т. е. их состава, их смысла и принципов их строения. Однако для этого необходимо отделить идею вещи от самой вещи. А так как вещами здесь являются фетиши, то необходимо, чтобы создалось умение отделять идею фетиша от самого фетиша, т. е. отделять магическую силу демона вещи от самой вещи. Так совершается переход к анимизму.

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

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

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

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

Древнейшее анимистическое представление греков выражено в мифе о Мелеагре. Этолийскому герою Мелеагру, когда ему было только семь дней, богини судьбы Мойры предсказали, что его жизнь кончится, как только сгорит полено, горевшее в очаге. Мать Мелеагра выхватила это полено из очага, затушила его водой и спрятала. Когда же она захотела отомстить сыну за убийство ее братьев во время калидонской охоты, она вновь зажгла это полено,

и Мелеагр скончался, как только сгорело полею. В этом случае в горящем полею заключена магическая сила, являющаяся причиною всей жизни данного человека.

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

Гесиод подробно говорит о порожденных Небом-Ураном и Землей-Геей титанах, циклопах и сторуких. В последних чудовищность подчеркнута особенно, потому что каждое такое существо имеет 100 рук и 50 голов. Сюда же надо отнести и столпоногого Тифона — порождение Земли и Тартара (по другой версии — его породила Гера, ударив ладонью по земле и получив от нее магическую силу).

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

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

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

Анализируя в мифах образы античных богов, демонов и героев достаточно подробно, мы столкнемся еще с одной чертой, составляющей универсальное свойство любого бога, демона и героя, — это то, что мы называем историческими пережитками, рудиментами, или реликтами. Как бы совершенно ни был развит антропоморфический образ бога, демона или героя в античной мифологии, он всегда содержал в себе черты более раннего, а именно чисто фетишистского, или космического, развития, например совиные глаза — у Афины, змея — постоянный атрибут мудрой Афины, глаза коровы — у Геры. К позднейшим героизированным формам матриархальной мифологии относятся, прежде всего, знаменитые греческие амазонки. Это — явный рудимент среди нематриархальной и уже чисто героической мифологии. Амазонки — женское племя, живущее, по мифам, в Малой Азии, на реке Фермодонте, на острове Лемносе или в районе Меотиды и Понта Эвксинского, во Фракии или в Скифии. Амазонки не допускали мужчин в свое общество и признавали их только ради продолжения потомства, истребляя всех родившихся мальчиков. Вооруженные с ног до головы, всегда на конях, они проводили время в войнах. Патриархальная, т. е. героическая, мифология почти всегда изображает победу над амазонками какого-нибудь героя. Их побеждали Геракл, Тезей, Беллерофонт, Ахилл.

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

в) Ранняя классика. С переходом от матриархата к патриархату развивается и новая ступень мифологии, которую можно назвать героической, олимпийской или классической мифологией, основанной на гармоническом и художественном восприятии мира.

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

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

За Зевсом идут другие боги и герои. Аполлон убивает пифийского дракона и основывает на его месте свое святилище. Тот же Аполлон убивает двух чудовищных великанов, сыновей Посейдона, Ота и Эфиальта, которые выросли настолько быстро, что, едва

возмужав, уже мечтали взобраться на Олимп, овладеть Герой и Артемидой и, вероятно, царством самого Зевса («Одиссея», XI, 305—320). Кадм тоже убивает дракона и в этой местности основывает город Фивы (Овидий, «Метаморфозы», III, 1—130), Персей убивает Медузу (там же, IV, 765—803), Беллерофонт — Химеру («Илиада», VI, 179—185), Мелеагр — Калидонского вепря («Илиада», IX, 538—543). Совершает свои 12 подвигов Геракл, Тезей убивает Минотавра.

Вместе с тем появляются и боги нового типа (их греки называли олимпийскими). Женские божества получили теперь новые функции в связи с эпохой патриархата и героизма. Гера стала покровительницей браков и моногамной семьи, Деметра — планомерного и организованного земледелия, Афина Паллада — честной, открытой и организованной войны (в противоположность буйному, анархическому и аморальному Аресу), Афродита стала богиней любви и красоты (вместо прежней дикой, всепорождающей и всеуничтожающей богини), Гестия стала богиней домашнего патриархального очага. И даже Артемида, за которой остались древние охотничьи функции, приобрела теперь красивый и стройный вид и стала образом милого и дружелюбного отношения к людям. Возросшее ремесло, ставшее существенным фактором хозяйства, потребовало для себя тоже соответствующего бога, а именно Гефеста, о котором в XX гомеровском гимне рассказывается как о покровителе вообще всей цивилизации. Богами специально патриархального уклада жизни стали Афина Паллада и Аполлон, которые славятся мудростью, красотой и художественно-конструктивной деятельностью. А Гермес из прежнего примитивного божества стал покровителем всякого человеческого предприятия, включая скотоводство, искусство, торговлю, водительство по дорогам земли и даже загробного мира.

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

Всем теперь правил Зевс, и все стихийные силы оказались в его руках. Раньше он сам был и ужасным громом, и ослепительной

молнией; и не было никакого божества, к которому можно было бы обратиться за помощью против него. Теперь же гром и молния, равно как и вся атмосфера, стали не больше как атрибутом Зевса; и от разумной воли Зевса стало зависеть, когда и для каких целей пользоваться ему перуном и другими атмосферными явлениями.

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

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

Человеческий труд также получил теперь свое дальнейшее и эффективное развитие. По повелению богини земледелия Деметры Триптолем разъезжает теперь по всей земле и всех учит законам земледелия. Звери приручаются человеком (отголосок чего мы находим хотя бы в мифе о Геракле и усмирении им диких коней Диомеда). Гермес и Пан следят за стадами и не дают их никому в обиду. Появляются знаменитые мифические художники (и среди них Дедал), которые поражают мир своими открытиями и изобретениями, своим художественно-техническим творчеством. Так, Дедал построил на Крите знаменитый лабиринт, великолепные здания спасшему его царю Кокалу, площадку для танцев Ариадны, соорудил крылья для своего полета с сыном Икаром (известнейший рассказ об этом и о трагической гибели Икара см. у Овидия — «Метаморфозы», VIII, 183—235). Боги Посейдон и Аполлон строят стены города Трои («Илиада», XXI, 440—457). Характерен миф об Амфионе, заставлявшем своей игрой на лире камни складываться в стены Фив. Орфей укрощал пением бури, грозы и диких евреев, что тоже было символом власти человеческого интеллекта и человеческого творчества над силами природы.

Художественно-техническое творчество небывало расцветает в эту далекую от нас эпоху. Сохранились мифологические предания о таких выдающихся певцах, как Мусей, Эвмолп, Фамиринд, Лин и особенно Орфей, которым приписывались черты, характеризующие их как деятелей восходящей цивилизации.

В лице Геракла эта героическая эпоха достигает наивысшего расцвета. Геракл, сын Зевса и смертной женщины Алкмены, не только истребитель разного рода чудовищ: Немейского льва, Лернейской гидры, Керинейской лани, Эрмантского вепря и Стимфалийских птиц, он не только победитель природы в мифе об авгиевых конюшнях и победитель матриархата в мифе о поясе, добытом у амазонки Ипполиты. Если он своей победой над марафонским быком, конями Диомеда и стадами Гериона еще сравним с другими героями, то было у него два таких подвига, которыми он превзошел всех героев древности; и эти подвиги тоже были апофеозом человеческой мощи и героического дерзания. На крайнем западе Геракл дошел до сада Гесперид и овладел их яблоками, а в глубине земли он добрался до самого Цербера и вывел его на поверхность. Подобного рода мифы могли появиться только в эпоху сознательной и мощной борьбы человека за свое счастье. Не удивительно, что такой герой был взят Зевсом на небо и там вступил в брак с Гебой, богиней вечной юности. В других классических мифах также рассказывалось не раз о победе человека над природой.

Когда Эдип разгадал загадку Сфинкса, Сфинкс бросился со скалы; когда Одиссей (или Орфей) не поддался завораживающему пению сирен и невредимо проплыл мимо них, сирены в тот же момент погибли; когда аргонавты благополучно проплыли среди Симплегад — скал, которые до тех пор непрерывно сходились и расходились, то эти Симплегады остановились навсегда. Когда те же аргонавты проплыли мимо знаменитых яблок Гесперид, то охранявшие их Геспериды рассыпались в пыль и только в дальнейшем приняли свой прежний вид.

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

Многие герои начинают вступать в состязания с богами. Дочь царя Тантала Ниоба считала себя красивее богини Латоны и гордилась своими многочисленными детьми. Дети Латоны перебили всех детей Ниобы, а сама она с горя превратилась в скалу, с которой потекли ручьи ее слез. Певец Фамиринд вступает в музыкальное состязание с музами, в наказание за что становится слепым.

Лидийский царь Тантал, который был сыном Зевса и пользовался всяческим благоволением богов, возгордился своей властью, огромным имуществом и своей дружбой с богами, в результате чего похитил с неба амбросию и нектар и стал раздавать эту божественную пищу обыкновенным людям. Сизиф подсмотрел любовную встречу Зевса и Эгины и стал разглашать эту тайну среди людей. Царь Иксион влюбился в Геру, супругу верховного бога Зевса, и,

обнимая тучу, думал, что обнимает Геру. Титий влюбился в Латону, мать Аполлона и Артемиды, и за это был ими убит. Тантал осмелился угостить богов жареным мясом своего собственного сына, а Сизиф пытался обмануть Аид и просил вернуть его на землю для того, чтобы воздействовать на свою будто бы неблагочестивую супругу. Ахилл в «Илиаде» Гомера бранит Аполлона последними словами за укрывательство своего врага Гектора. А греческий герой Диомед прямо вступает в рукопашный бой с Аресом и Афродитой («Илиада», V, 330—339, 846—864). Салмоной и вообще объявил себя Зевсом и стал требовать божеских почестей (Вергилий, «Энеида», VI, 585—594). Конечно, все эти неблагочестивые или безбожные герои терпят, по мифам, то или иное наказание. Иначе не могло и быть, пока у древних греков существовали мифы, т. е. боги были богами, а герои — героями. Но здесь явно чувствуется канун того периода греческой истории, когда мифология либо исчезает окончательно, либо остается предметом литературной обработки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

веру в божество вообще и в мифологическое восприятие мира. Недаром мифы о Дионисе и Прометее расцвели на заре классового рабовладельческого общества, в период формирования греческой демократической полисной системы.

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

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

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

е) Поздняя классика и декаданс. Мифология в смысле наивной веры кончилась вместе с первобытнообщинной формацией, для которой она была необходимой идеологией.

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

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

Мифология периода литературной классики все еще насыщена большими идеями, хотя ее антропоморфизм является здесь только внешней художественной формой. В эпоху же эллинизма и последних веков античного мира мифология окончательно превращается

в чисто литературный прием. Правда, последние четыре века античной философии, в течение которых зарождался, расцветал и вырождался неоплатонизм, ознаменовались философской реставрацией старинной мифологии, когда философы повимали под древними богами те или иные философские категории и строили на мифах целую систему философии или, точнее сказать, своеобразную систему логических категорий. При этом возрождение древней мифологии в общественно-политической и чисто жизненной практике неизбежно терпело крах, как это произошло в IV в. с императором Юлианом, погибшим из-за своих стремлений воплотить в жизнь государства языческую религию и мифологию. В памяти культурного общества античная мифология осталась прекрасным детством человечества, погибшим в тот самый момент, когда оно стало вырабатывать научные и научно-философские взгляды на мир и природу.

II. ДОГОМЕРОВСКАЯ ПОЭЗИЯ

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

Первоначальные поэтические формы, связанные с религиозной и бытовой практикой, упоминаются еще у Гомера. Древние комментаторы Гомера, так называемые схолиасты, на этом основании перечисляли такие виды этих песен, как пеанический, френетиче-

ский, гипорхематический, софронистический и энкомиастический. Можно сказать, что здесь проведено разделение древнейших лирических форм, хоровых и сольных, которые зачастую не отделялись от танца и всегда исполнялись с музыкальным сопровождением.

Рассмотрим эти виды песен.

1. **Виды лирических песен.** П^еа^н является гимном в честь Аполлона. Из гимнов богам Гомер знает именно этот пеан. Упоминается он в «Илиаде» (I, 473), где ахейские отроки поют его во время жертвоприношения по поводу прекращения чумы после возвращения Хрисейды, и там (XXII, 391), где Ахилл предполагает воспеть пеан по поводу своей победы над Гектором.

Ф^ре^нос (греч. threnos — плач), т. е. погребальная или заупокойная песнь, исполнялся над трупом Гектора («Илиада», XXIV, 720—731) и на торжественных похоронах Ахилла («Одиссея»¹, XXIV, 60—65), где участвовали девять муз, которые как раз и пели этот френос, причем погребальное пение всех богов и людей вокруг тела Ахилла продолжалось 17 дней.

Г^ип^ор^хе^ма — песня, аккомпанирующая танцу, возможно, упомянута в описании щита Ахилла (Ил., XVIII, 569—572), где под пение юноши и под его игру на форминге ведут веселый хоровод работники на виноградушке.

С^оф^ро^ни^ст^ич^ес^кая (греч. sophronisma — внушение), т. е. нравоучительная песня, тоже прямо не упомянута у Гомера, но о ней можно сделать заключение на основании одного любопытного сведения (Од., III, 267). Здесь рассказывается о том, что Агамемнон, уезжая под Троию, оставил для присмотра за своей женой Клитемнестрой певца, который, видимо, должен был внушать ей мудрые наставления. Однако этот певец был выслан Эгисфом на пустынный остров и там погиб.

Э^нк^ом^ия — хвалебная песнь в честь славных мужей, поется Ахиллом, удалившимся в свою палатку (Ил., IX, 189).

Г^им^ен^ея (брачная песнь) сопровождает жениха и невесту в изображении брачного празднества на щите Ахилла (Ил., XVIII, 493).

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

Музыкальное сопровождение песни, а также и частое танцевальное сопровождение есть несомненный остаток древней нераздельности всех искусств. Гомер рассказывает о сольном пении в

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

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

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

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

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

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

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

В-четвертых, если поставить вопрос об этой конкретной эволюции героического сказания, то мы едва ли ошибемся, если скажем, что это сказание коренится в культе героя, подобно тому как сам культ развивается из заупокойных плачей над мертвым, но еще не погребенным героем и во время его погребения. Культ героя вовсе не единственная и последняя причина возникновения героической песни, но как основа для героического эпоса ов

имеет безусловно огромное значение. Смерть героя всегда переживалась как событие большой важности; и погребение героя обставлялось всегда максимально торжественно. Наилучшим примером такого погребения является погребение Патрокла (Ил., XXIII), которое сопровождается грандиозными атлетическими состязаниями в честь героя. Но и мусические состязания при погребении героя, хоровые и сольные, отнюдь не редкость. Погребение большого героя и даже простого смертного обычно сопровождалось у всех народов плачами и причитаниями, которые исполнялись иной раз даже и профессиональными плакальщиками и плакальщицами. Наиболее ранний пример плачей в греческой литературе — плачи по Гектору в «Илиаде». Троянский герой Гектор (Ил., VII, 85—91) говорит о могильном холме героя и его воспевании в потомстве.

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

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

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

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

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

Подобную же эволюцию можно проследить в эпосе о богах. Только здесь процесс его развития начинается не с культа умершего героя, а с жертвоприношения тому или иному божеству, сопровождаемого словесными высказываниями, достаточно лаконичными. Так, жертва Дионису сопровождалась экстатическим выкрикиванием одного из его имен — «Дифирамб». В дальнейшем, с ослаблением чисто культовой стороны, выделялась сторона словесная, расцвеченная более длинными рассказами о деяниях того или иного божества. История зародившегося таким образом эпоса о данном божестве совпадала с намеченной эволюцией героического эпоса. Так, «Гомеровские гимны» (первые пять гимнов), представляющие развитый эпос о богах, ничем не отличаются от гомеровского эпоса о героях. От первоначальной жертвенной, молитвенной, просительной или благодарственной основы эпоса о богах тут ничего не осталось, кроме отдельных кратких выражений.

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

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

а) Среди наиболее знаменитых певцов известен Орфей. Это имя античного певца, героя, мага и жреца, получило особую популярность в VI в. до н. э., когда был широко распространен культ Диониса, оказавший огромное демократическое влияние на умы, на государственность Атики эпохи Писистрата, на философию. Считалось, что Орфей был на 10 поколений старше Гомера. Этим объясняется многое в мифологии Орфея. Родился он в Фессалийской Пиерии, под Олимпом, где царствовали сами музы, или, по

другому варианту, во Фракии, где его родителями были муза Каллиопа и фракийский царь Эагр. Орфей — необыкновенный певец и игрок на лире. От его пения и музыки приходят в движение деревья и скалы, укрощаются дикие звери, а песни его слушает сам неприступный Аид. После гибели Орфея тело его было похоронено музами, а его лира и голова по морю приплыли к берегам реки Мелета около Смирны, где Гомер, по преданию, сочинял свои поэмы. Легенда об Орфее и мифы о нем развивались на основе использования различных мифологических мотивов (мотив волшебного действия музыки Орфея заимствуется из старофиванских мифов об Амфионе, нисхождение в Аид — из подвигов Геракла, растерзание Орфея вакханками — из мифов о Дионисе Загрее, растерзанном титанами). С другой стороны, миф об Орфее вкрапливается теперь в старые мифы, как, например, в миф об аргонавтах: вождь аргонавтов Язон приглашает этого фракийского певца в далекое путешествие, и тот побеждает своим пением сирен, усмиряет бури и помогает гребцам (Пиндар, Аполлоний Родосский). Орфею в то время приписывали много литературных произведений: большую теогоническую поэму в 24 песнях, дошедшую до нас во фрагментах, многочисленные отрывки гимнического, пророческого, полумифологического, полуфилософского содержания, отдельный сборник под названием «Орфические гимны», в который вошли гимны, начиная с VI—V вв. до н. э. и кончая первыми веками н. э.

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

б) Другие певцы. В качестве учителя или ученика Орфея считался Мусей (Мусей — от слова «муза»), которому приписывается перенесение орфического учения из Пиерии в Среднюю Грецию, на Геликон и в Аттику. Ему тоже приписывались теогония, разного рода гимны и изречения. Некоторые античные авторы (Павсаний) единственным подлинным произведением Мусея считали гимн богине Деметре Сыну Мусея Эвмолпу («эвмолп» — прекрасное пение) приписывалось распространение сочинений своего отца, основная роль в Элевсинских мистериях. Гимнического поэта Памфа («памф» — всесветлый) Павсаний тоже относит к догомеровскому времени. Все это более поздние мусические персонализации некогда бывших полубогатых поэтов.

Наряду с Орфеем был известен певец Филамон, участник похода аргонавтов, почитаемый в дельфийской религии Аполлона. Говорили также, что он первый создал хоры девушек. Филамон — сын Аполлона и нимфы. Сыном Филамона был не менее знаменитый Фамирин, победитель в гимнических состязаниях в Дельфах, возгордившийся своим искусством так, что хотел состязаться с самими музами, за что и был ими ослеплен (Ил., II, 594 сл.). На Делосе жила легенда о певце Олене из Ликии, это, несомненно, указывает на связь Олена с Ликийским Аполлоном. Геродот

(IV, 35) ¹ приписывал ему древние делосские гимны. Есть сведения о том, что Олен впервые стал писать гекзаметром (Павсаний, X, 5, 7).

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

III. ГОМЕРОВСКИЙ ЭПОС

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

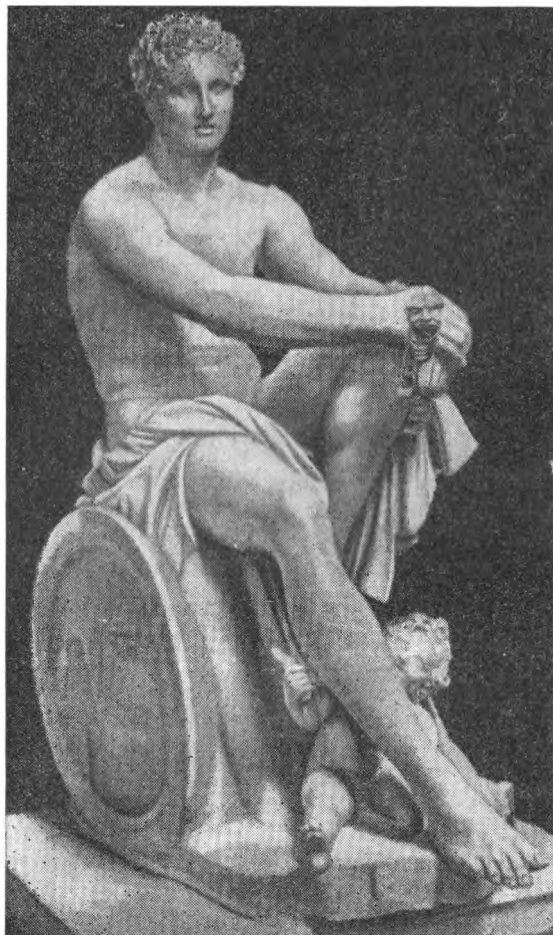
Сюжет. «Илиада» и «Одиссея» передают только отдельные моменты троянской мифологии. Поэтому необходимо, насколько возможно, ознакомиться с троянской мифологией в целом, чтобы яснее и отчетливее выделить в ней сюжет «Илиады» и «Одиссеи».

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

Рассказывали, что Земля, обремененная огромным человеческим населением, обратилась к Зевсу с просьбой сократить человеческий род, и Зевс решил для этого начать войну между греками и троянцами. Земной причиной этой войны было похищение спар-

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

² *Фр.* — сокращенное обозначение фрагмента.



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

танской царицы Елены троянским царевичем Парисом. Однако и это похищение обосновывалось чисто мифологически. Один из греческих царей (в Фессалии), Пелей, женился на морской царевне Фетиде, дочери морского царя Нереея. (Это ведет нас в глубь веков, когда такого рода браки для первобытного сознания представлялись полной реальностью.) На свадьбе Пелея и Фетиды присутствовали все боги, кроме Эриды, богини раздора, замыслившей поэтому отомстить богам и бросившей богиням золотое яблоко с надписью «Красивейшей». Миф повествовал, что претендентами на обладание этим яблоком явились Гера (супруга Зевса), Афина Паллада (дочь Зевса, богиня войны и ремесел) и Афродита (тоже дочь Зевса, богиня любви и красоты). И когда спор этих трех богинь дошел до Зевса, тот приказал разрешить этот спор Парису, сыну троянского царя Приама.

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

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

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

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

Греки устраивают здесь свой лагерь и нападают на Трою и на живущих поблизости ее союзников. В течение девяти лет война ведется без заметного перевеса той или другой стороны. Троя весьма могущественна и неприступна. То, о чем будет рассказывать «Илиада», охватывает события десятого года войны, всего за несколько дней до падения Трои. Но само падение Трои в «Илиаде» не изображается.

б) События «Илиады». «Илиада» рассказывает только об одном эпизоде из десятого года Троянской войны. К этому можно еще добавить, что изображенные в ней события занимают всего 51 день. Однако поэма дает максимально насыщенное изображение военной жизни. По событиям этих дней можно составить яркое представление о тогдашней войне вообще. Событий очень много, и поэма ими перегружена.



Рождение Афины из головы Зевса. Чернофигурная ваза. Атика.

Наметим основную линию рассказа. Она занимает песни I, XI, XVI—XXII (всего песен в «Илиаде» и «Одиссее» по 24). Это повествование о гневе Ахилла и о последствиях этого гнева. Ахилл, один из виднейших вождей греческого воинства под Троей, гневается на выбранного командующим Агамемнона за то, что тот отобрал у него пленницу Брисеиду. А отобрал эту пленницу Агамемнон потому, что по повелению Аполлона он должен был свою пленницу Хрисеиду возвратить ее отцу Хрису, жрецу Аполлона под Троей. В I песне изображается перебранка Ахилла с Агамемноном, уход Ахилла с поля сражения, обращение его с жалобами на обиду к матери Фетиде, которая и получает от Зевса обещание покарать за это греков. Зевс не исполняет своего обещания вплоть до XI песни, и основная линия повествования в «Илиаде» восстанавливается только в ней, где рассказано, что греки несут серьезные поражения от троянцев. Но в следующих песнях (XII—XV) тоже нет развития действия. Главная линия повествования возобновляется только в песни XVI, где на помощь тесным грекам выступает любимейший друг Ахилла, Патрокл. Он выступает с разрешения Ахилла и гибнет от руки виднейшего троянского героя Гектора, сына Приама. Это заставляет Ахилла вновь вернуться к боям. В XVIII песни рассказывается, как бог кузнечного дела Гефест готовит Ахиллу новое оружие, а в XIX песни — о примирении Ахилла с Агамемноном. В XX песни читаем о возобновлении боев, в которых теперь участвуют уже и сами боги, и в песни XXII — о смерти Гектора от руки Ахилла. Такова основная линия повествования в «Илиаде».

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

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

в) События после «Илиады». Эти события подробнейшим образом рассказывались в других поэмах, посвященных троянской мифологии. Существовали целые поэмы, до нас не дошедшие, которые представляли собой продолжение «Илиады». Таковы поэмы «Эфиопида», «Малая Илиада», «Падение Трои», «Возвращение».

В этих поэмах изображался поединок Ахилла с амазонкой Пентесилеей, союзницей троянцев, пришедшей к ним на помощь после смерти Гектора. Поединок кончался гибелью Пентесилеи. Сам Ахилл погибал от стрелы Париса, которую направил Аполлон. Рассказывалось, что по предложению Одиссея греки соорудили огромного деревянного коня, внутри которого разместился греческий воинский отряд. Остальные же греки сели на корабли и, сделав вид, что отплывают домой, спрятались за ближайший остров. Оставленный на берегу около деревянного коня грек объяснил троянцам мнимую причину сооружения коня — это якобы дар Афине Палладе. Деревянного коня троянцы водворили в Трою, а ночью из него вышли засевшие там греки, открыли ворота и сожгли город. Много существовало разного рода эпических повествований и о возвращении греческих вождей из-под Трои. О возвращении же из-под Трои Одиссея повествовала поэма, названная его именем и сохранившаяся до нас.

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

Всякий читатель ожидал бы, что странствования Одиссея будут изображаться последовательно, одно за другим. Возвращение Одиссея домой заняло 10 лет и, полное всяких приключений, создает большую нагроможденность событий. На самом же деле первые три года плавания Одиссея изображаются не в первых песнях поэмы, но в песнях XI—XII. И даны они в виде рассказа Одис-

сея на пиру у одного царя, к которому его случайно забросила буря. Тут мы узнаем, что Одиссей много раз попадал то к людям добрым, то к разбойникам, то в подземное царство.

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

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

Начало «Одиссеи» как раз и относится к концу пребывания Одиссея у Калипсо. Здесь повествуется о решении богов вернуть Одиссея на родину и о поисках Одиссея его сыном Телемахом. Эти поиски и описываются в первых четырех песнях поэмы. Песни V — VIII изображают пребывание Одиссея, после отплытия от нимфы Калипсо и страшной бури на море, среди добродушного народа феаков, у их доброго царя Алкиноя. Там Одиссей и рассказывает то, что содержится в песнях IX — XII.

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

2. Социально-историческая основа. Гомеровский эпос содержит явные указания на общинно-родовую организацию общества. Однако тот социально-исторический период, который изображен в гомеровских поэмах, далек от наивного и примитивного общинно-родового коллективизма, он отличается всеми признаками весьма развитой частной собственности и частной инициативы в рамках родовых организаций.

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

уже можно судить о значительном разделении труда в жизни гомеровских людей.

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

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

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

б) Торговля, ремесло и земельная собственность. Старинная родковая община, основанная на натуральном хозяйстве, конечно, не торговала, а обмен был настолько примитивен, что не играл ведущей экономической роли. В поэмах Гомера же намечается совершенно другая ситуация.

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

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

Гомеровский демос уже начинает разоряться и отчуждаться от родных мест. Еще более бесправны переселенцы-метанасты (Од., XVIII, 357—375) и батраки-феты, поденщики, часто попадавшие в полную кабалу к хозяину.

В эпосе Гомера мы встречаем ту прослойку, которая уже совсем

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 181.

немыслима в родовой общине, где все являются своими и родными, а именно пищих. Об их жалком, ничтожном и унижительном положении можно судить по Иру, который стоял на пороге перед пирующими женихами и выпрашивал себе подаяния и с которым Одиссей, тоже в виде подобного нищего, затеял драку (Од., XVIII, 1—110).

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

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

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

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

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

б) Буле. Совету старейшин (буле) принадлежат административно-судебные функции. Он осуществляет тесную связь с басилевсами, часто подкрепляемую трапезой (Од., VIII, 95—99, Ил., IX, 67—76), что придает этим отношениям наивно-примитивный оттенок. Царское буле то полностью лишено активности, когда, например, Ахилл собирает агору без совета (Ил., I, 54), то действует интенсивно, кончая враждебным настроением буле и резким разделением его на партии (Од., III, 137—150). Поведение Телемаха (Од., II, 11—14) свидетельствует о зарождении оппозиции совету.

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

Верховная власть в изображении Гомера как бы соединяет басилевс, буле и агору. Здесь очевидное падение царской власти и зарождение аристократической республики, которое станет характерным для будущего рабовладельческого государства.

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

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

Война признается только при условии ее морального оправдания. И в этом смысле все симпатии Гомера на стороне Гектора, который сражается и погибает за свою родину. Гомер очень далек от идеализации абсолютного повелителя, характерного для древнеахейских времен с их «златообильными Микенами» и «крепкостенным Тиринфом». Он не прочь полюбоваться богатством и роскошью жизни царей, но фактически гомеровские цари ведут довольно демократический образ жизни. Если Ахилл критикует Агамемнона

(I, 148—171), Диомед — того же Агамемнона (IX, 36—39), Агамемнон — Диомеда (IV, 371 и след.), Афина — Диомеда (V, 800—814) за личные недостатки, то Одиссей говорит (XIX, 182 и след.): «Унижения нет властелину с мужем искать примирения, которого сам оскорбил он». Ему же принадлежит мысль, что благороден тот, кто отважен в бою (XI, 408—410). Таким образом, не будучи противником царской власти, Гомер мыслит ее только при условии большого военно-патриотического или морально-гуманистического содержания. Это соединение богатства, славы и роскоши царской жизни с высоким личным морально-правовым авторитетом, может быть, лучше всего изображено в «Одиссее» (XIX, 107—114 и след.).

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

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

в) Переход от мифологии к поэзии. Вера в богов и демонов в эпосе Гомера совершенно реальна, но они изображены в такой форме, которая имеет мало общего с примитивными и грубыми народными верованиями. Гера, Кирка и Калипсо — это прекрасные женщины в роскошных туалетах, утопающие в наслаждениях и испытывающие тонкие переживания. Самое изображение свидания Зевса и Геры (Ил., XIV), по мнению многих исследователей, есть не что иное, как пародия на старый миф о священном браке Земли и Неба. Очень много пародийного и в знаменитой битве богов (Ил., XXI). Жрецы и пророки, правда, встречаются у Гомера, но едва ли они имеют какое-нибудь иное значение, кроме чисто сюжетного, т. е. кроме художественного использования. По поводу

всяких чудесных явлений и знамений Гектор прямо говорит (Ил., XII, 243): «Знаменье лучшее всех — лишь одно: за отчизну сражаться». Здесь перед нами та художественная мифология и религия, которая никогда больше не проявилась в человечестве с такой силой и выразительностью. Поэтическое изображение Гомером богов и демонов соответствует его героическому стилю. Это совершенно такие же художественные персонажи, как и самые обыкновенные герои и люди. Когда Диомед (Ил., V) ранит Афродиту и Ареса, то это ранение ничем не отличается от ранения и всякого смертного героя. Когда Афродита спасает своего любимца Париса (Ил., III), то ее помощь существенно тоже ничем не отличается от помощи самого обыкновенного боевого товарища. Гомеровские поэмы, таким образом, окончательно превращают эпос в чисто поэтическое создание. Именно поэтому они отличаются совершенно неповторимым и непревзойденным иронически-юмористическим изображением божественного и героического мира, характерным для восходящей цивилизации.

Гомеровские поэмы отличаются еще одной особенностью — крайним развитием эпического любования вещами. Ни один эпос в мире не дал этого любования вещами в таких размерах, как «Илиада» и «Одиссея», где десятки стихов посвящаются тем или другим произведениям, изготовленным руками искусных мастеров. Герои и их подвиги изображаются часто ради чисто эстетических, а отнюдь не мифологических целей.

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

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

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

г) Итог. Идеология Гомера, уходя своими корнями в общинно-родовую формацию, отражает также и восходящую цивилиза-

цию, восходящий гуманизм, включая критику разлагающейся родовой аристократии, скептическое отношение к богам и героям, вполне определенную антивоенную тенденцию и вообще гуманизм в морали, религии и эстетике. Не чужд Гомеру также и критический подход к новому, только что зарождающемуся рабовладельческому обществу.

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

5. Художественный стиль.

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

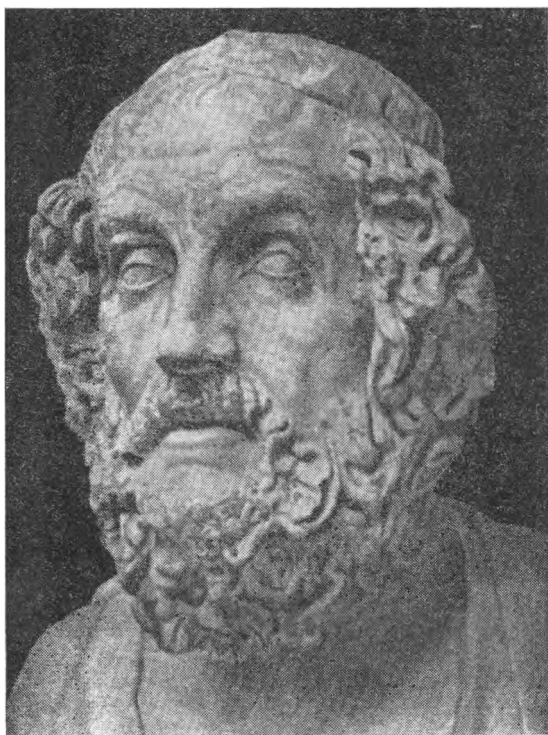
Но мы уже знаем, что гомеровские поэмы являются отнюдь не только порождением общинно-родового строя. Они получили свой окончательный вид в период далеко зашедшего его разложения и почти в самый канун рабовладельческого строя. Поэтому тот эпический художник, которого мы находим в поэмах, уже познал сложность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

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

Его основные черты можно было бы характеризовать следующим образом.

а) *Объективность.* Древний эпический стиль дает объективную картину мира и жизни, не входя глубоко в психологию

Гомер.
Мрамор.
IV в. до н. э. Неаполь.



действующих лиц и не гоняясь за деталями и подробностями изображения. Для строгого эпического художника важно только то развитие действительности, которое совершается вне и независимо от его личного сознания, от его личных взглядов и оценок. Важно только то, что данное событие фактически происходило, все же остальное имеет для эпического художника только второстепенное значение.

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

б) Вещественное изображение жизни. Вместо углубленной психологии и вместо показа собственного отношения к жизни эпический художник сосредоточивает внимание по преимуществу на внешней стороне изображаемых им событий. Отсюда его постоянная любовь к зрительным, слуховым и моторным ощущениям, в результате чего о психологии героев часто приходится

только догадываться, но зато внешняя сторона оказывается изображенной с наибольшей любовью.

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

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

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

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

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



Рельеф. Спены из IX песни «Илиады». Найден в 1960 г. в Причерноморье.

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

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

В. Свободный, или смешанный (поздний), эпический стиль. Гомеровские поэмы отражают века народного развития и, в частности, не только общинно-родовую формацию, но и ее разложение и развитие частной собственности и частной инициативы. Строгий эпический стиль художественных произведений уже не мог оставаться на ступени своей старинной суровости. Он уже начинал отражать индивидуальное развитие человека с новыми, гораздо более свободными чувствами и с помощью новых, гораздо более сложных поэтических приемов.

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

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

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

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

в) **Драмматизм.** У Гомера имеются элементы и трагедии и комедии со всеми свойственными им драматическими конфликтами.

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

Драматичен и трагичен Гектор, причем и здесь нетрудно проследить назревание перипетий, предшествовавших гибели Гектора и последовавших после нее. Несомненно, драматичен и Одиссей, который сотни раз смотрел смерти в глаза и всегда проявлял мужество. Трагична судьба и всех троянских вождей, гибель которых тоже predeterminedена свыше.

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

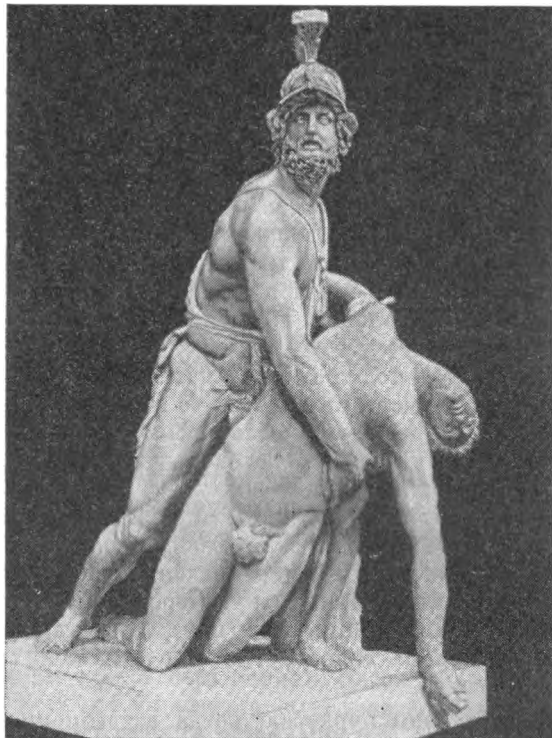
г) Комизм, бурлеск, юмор, сатира, ирония, сентенциозность. Является огромной и далеко еще не решенной проблемой характеристика и даже простое перечисление всех художественных оттенков, которыми отличается гомеровский эпос. У Гомера, например, очень много комических мест, вроде драки Одиссея с нищим Иром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

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

Юмор, т. е. более глубокая степень комизма, тоже нередок у Гомера. Юмористично подана Афродита, когда она вступает в сражение и получает ранение от смертного героя Диомеда, по поводу чего ее осыпают насмешками боги на Олимпе (Ил., V).

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

Манелай
с телом Патрокла.
Мрамор. IV в. до н. э.



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

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

О неравенстве участи богов и людей говорит Аполлон (Ил., V, 441 и сл.) и о неизбежности смерти людей — Афина Паллада (Ил., XV, 140 и сл.). Но Гомеру свойственны все же несокрушимый оптимизм и жизнерадостность. Среди сентенций у Гомера можно найти и сколько угодно вполне здравых и практических мыслей. Так, Одиссей, предлагая отдать дань погибшим, тут же в виде сен-

тенции дает совет тем, кто остался целым, поесть перед сражением (Ил., XIX, 228—231). Практицизма и утилитаризма в гомеровских сентенциях очень много. Так, оказывается, что двойм идти легче, потому что они друг другу помогают, а одному — тяжелее (Ил., XX, 224—226). Когда надвигается ночь, то «хорошо покориться и ночи» (Ил., VII, 282), т. е. залечь спать. В самых ответственных местах своих речей часто пользуются сентенциями и Ахилл, и Патрокл, и Нестор, и Одиссей, и Гектор, и многие другие.

- Г. *Единство художественного стиля Гомера.* Гомеровские поэмы при всем разнообразии их содержания поражают единством своего художественного стиля, лишенного, однако, эпически-монолитной строгости. Те места обеих поэм, в которых мы все еще находим строгость раннего эпического стиля, уже сами по себе заставляют нас ожидать при их чтении более живых и более свободных приемов творчества. Трагизм, комизм, юмор, ирония все время свидетельствуют о происходящих сдвигах в этом эпическом стиле и говорят о наступлении небывалого раньше идеологического и стилистического свободомыслия.

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

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

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

а) Вещи. Гомер пользуется всем мифологическим богатством прежнего мировоззрения, но в то же самое время относится к нему эстетически, любясь им со всей остротой и любопытством нового мировоззрения. Почти все предметы и вещи получают у Гомера неизменные эпитеты «священный», «божественный» или просто «прекрасный», «сильный», «блестящий» и т. д. «Священными» являются у него города и вся домашняя утварь. «Божественна» та соль, которой посыпают кушанья, обязательно «прекрасны» сандалии у Афины Паллады. Гомер чрезвычайно любит блестящие предметы. Обычно все у него сверкает, блестит, лучится.

Изысканная одежда и туалет не только у Геры, но и у Кирки. Подробно описывается оружие героев. Оно тоже обычно светится, ослепительно блестит, на нем много золота, серебра и драгоценных в те времена металлов. Особенно ярко изображены щит Ахилла (Ил., XVIII, 477—607) и вооружение Агамемнона (Ил., XI, 15—46).

Описывается блеск и убранство дворцов Алкиноя и Менелая.

Однако не нужно себе представлять вещи, изображаемые у Гомера, обязательно роскошными. Гомеровские поэмы заканчивали свое оформление в века гораздо более скромной и бедной жизни,

чем крито-микенская культура, которая в них реставрировалась. Дворец Одиссея, несмотря на свое богатство, скромн. Отец Одиссея живет за городом довольно простой, если не прямо убогой жизнью.

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

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

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

Другой главный герой «Илиады» — Агамемнон — тоже не так прост, как его обычно представляли. Он деспотичен и даже бесчеловечен, жаден и труслив, но он от души скорбит по поводу поражения своего войска, сам бросается в бой и получает ранение, а в конце концов бесславно гибнет от руки собственной жены; он не лишен и нежных чувств к своей пленнице Кассандре.

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

Одиссей всем известен своим умом, хитростью, дипломатичностью, ораторским искусством и умением выйти из любого тяжелого положения. К этому, однако, нужно прибавить два свойства, которые хотя обычно и упоминаются в характеристиках Одиссея, но заслуживают гораздо большего внимания. Прежде всего Одиссей очень предан интересам своей родины и не может о ней забыть в

течение 20 лет. Нимфа Калипсо, сделавшая его своим мужем, предлагала ему роскошную жизнь и бессмертие, и все-таки он предпочел оставить ее и вернуться к себе на родину. Вторая черта, без которой Одиссей немислим,— это его невероятная и бесчеловечная жестокость. Он перебивает женихов, наполняя весь дворец трупами, и вместе со своим сыном вешает неверных служанок с каким-то патологическим хладнокровием. Если к этому прибавить еще его постоянную храбрость, отважность как в мелких, так и в больших делах, бесстрашие перед смертью, его неистощимую терпеливость и вечные страдания, то нужно признать, что и этот гомеровский характер бесконечно далек от какого-нибудь скучного стандарта и полон самого глубокого психологизма.

В науке уже давно установлена разница между непосредственным сюжетом гомеровских поэм и теми поэтическими и жизненными оценками этого сюжета, которые дает Гомер сам от себя. Гомер очень часто прибегает к методу сравнений, желая пояснить менее понятное чем-нибудь более понятным. И оказывается, что более понятным является мирный труд земледельца, с ко т о в о д а, ремесленника и обычная, чисто человеческая жизнь, с радостями и страданиями маленького человека, не имеющего ничего общего с теми колоссальными героическими фигурами, о которых говорит нам непосредственный сюжет гомеровских поэм, — жизнь без всякой войны и даже без мифологии. Ведь если поэт сравнивает что-нибудь с чем-нибудь, то, очевидно, предмет, привлекаемый для сравнения, для него более понятен и более убедителен. И вот установлено, что в гомеровских поэмах не мирный быт сравнивается с войной, а, наоборот, военный быт поясняется картинами мирной жизни, так как эта последняя и является для Гомера более понятной.

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

Многие свои сравнения из области природы Гомер оживляет присутствием человека. Сияющие звезды наблюдает пастух (VIII, 559). Человек в ужасе смотрит на разбитый молнией дуб (XIV, 414—417). Пахарь ждет с надеждой северного ветра Борея (XXI, 346 и след.). Гомер как бы живет заодно с героями своих сравнений. Он плачет от радости с детьми, у которых поправился от смертельной болезни отец (Од., V, 394—397). Он видит, как отец обнимает сына, вернувшегося домой через десять лет (XVI,

17—19). Он голодает вместе с дровосеком (Ил., XI, 86—89) и пахарем (Од., XIII, 31—34). Он радуется вместе с крестьянином урожаю оливы (Ил., XVII, 53—58). В сравнении Гомера мы находим сочувствие слабому, униженному и бесправному труженику; изображение усталого матроса, выбивающегося из сил (VII, 46) и устрешенного бурей (XV, 624—628); лесоруба за едой (XI, 139—142); пахаря за плугом (Од., XVIII, 31—34) или жнецов (Ил., XI, 67—69); мать, что работой кормит детей (XII, 433—435); вдову, оплакивающую погибшего за родину мужа (Од., VIII, 523—530); старика, пережившего единственного сына (Ил., XXIII, 222 и сл.); изгнанника в поисках приюта (XXIV, 480—482).

Таким образом, интерес Гомера сосредоточен не только на его прославленных героях, но и на малых, незаметных тружениках, несущих тяготы жизни. Это несомненное доказательство того, что окончательное формирование гомеровского эпоса относится уже ко времени всходящей греческой демократии и цивилизации.

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

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

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

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

а) Основной характер поэтической техники эпоса. Художественный стиль гомеровского эпоса, во-первых, отличается большой строгостью, выработанностью и традиционностью. Тут совпадает архаизация и модернизация гомеровского эпоса. Архаизация имеется здесь потому, что Гомер склонен к восстановлению старых мифов еще крито-микенской культуры, со всей свойственной им древней строгостью поэтической формы. С этим связано также и то, что формирование гомеровских поэм происходило в условиях уже твердой эпической традиции, доходившей до искусственности и формализма. С другой стороны, однако, в эти отстоявшиеся и исконные формы эпической поэзии Гомер вливает вполне новое содержание, наполняет их психологией и отражением восходящей греческой демократии, в результате чего древние мифы и строгие поэтические формы начинали звучать уже по-новому и архаизация эпоса начинала сливаться с его модернизацией в единое и нераздельное целое. Это обязательно нужно иметь в виду при оценке отдельных технических приемов эпоса.

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

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

г) Сравнения. Особенно удивительны у Гомера своей многочисленностью, разнообразием и красотой сравнения. Предмет, с которым сравнивается данный предмет, часто рисуется гораздо подробнее и живописнее, чем это требуется для пояснения. Пред-

метами, с которыми производится сравнение, чаще всего являются: огонь (особенно бушующей в горном лесу), поток, метель, молния, буйный ветер, животные, и среди них особенно лев, искусства прикладные и изящные, факты обыденной жизни (трудовой, семейной). Сравнения попадают даже по несколько подряд (по 2—3), а иногда (Ил., II, 455—476) скопление целых пяти сравнений: греков, выступающих в блестящем вооружении, — с огнем, с птицами, листьями, мухами и козами. Прежде сравнения рассматривались в отрыве от содержания поэм, как просто вставные эпизоды или как прием, имеющий целью замедлить развитие действия или же несколько отвлечь слушателя от излагаемых трагических событий. Теперь можно считать установленным, что сравнения тесно связаны с развитием действия в поэмах. Так, если проследить последовательно сравнения в «Одиссее», то нетрудно заметить, что они постепенно подготавливают основное событие поэмы — картину избиения жепихов.

д) Речи. Наконец, из эпических приемов необходимо отметить частое введение речей. Речи эти обладают весьма примитивной аргументацией и наивным построением, непосредственно исходящим из души говорящего. Но зато они всегда медлительны, торжественны, наивно убедительны, обстоятельны; оратор становится на высокое место, прерывать оратора нельзя, и говорит он долго и довольно красиво. Из простых и непосредственных речей можно отметить речь Ахилла к Калхасу (Ил., I), Одиссея к Ахиллу (Ил., IX), Андромахи к Гектору (Ил., VI). Даже когда герои бранятся, когда готовы вступить в бой, они все равно говорят обычно пространно, торжественно.

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

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

В науке установлено огромное значение гекzamетра для всей поэтической речи Гомера. Так как гекзаметр не декламировался, но произносился нараспев, речитативно, то он допускал в художественной речи многое такое, что в простой декламации исключается. Гекзаметр, или шестистопный дактиль, — единственный размер эпоса. Однако в греческом языке было много таких явлений, которые противоречили гекзаметру и не вмещались в его стопы. Гекзаметр, правда, был достаточно гибок, но все же языку приходилось во многом ему уступать. Так, например, каждый греческий

слог в слове обладал определенной долготой или краткостью, и вот, ради соблюдения правильного гекзаметра, приходилось часто растягивать один слог в два слога, часто жертвовать строгостью морфологии и синтаксиса, вводить более редкие и менее понятные слова вместо обычных и понятных, пользоваться стандартными выражениями, не вполне соответствующими содержанию данного текста, но зато хорошо укладывающимися в стопы гекзаметра, и т. д. Волей-неволей получалась искусственная речь, весьма далекая от разговорной, но зато вполне соответствующая вековым традициям эпоса.

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

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

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

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

С другой стороны, еще в древнейшие времена были известны и другие певцы, которые назывались аэдами, т. е. создателями песен («аэд» значит «певец»), а также рапсодами («рапсод» значит «сшиватель песен»), которые являлись целым сословием исполнителей эпических песен со своими строгими традициями и специальными приемами исполнения.

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

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

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

Прежде всего, многие филологи продолжали стоять на точке зрения авторского единоличия поэм, понимая это единоличие в самом разнообразном смысле. Была так называемая «теория малых песен», раздроблявшая эпос Гомера на отдельные мало связанные между собой песни, соединенные только впоследствии уже рукой какого-либо писателя или редактора. Роль этого писателя или редактора тоже понималась бесконечно разнообразно, начиная от механической склейки отдельных песен и кончая подведением отдельных песен под какую-нибудь собственную творческую концепцию. Была так называемая «теория зерна», признававшая за Гомером создание только одной небольшой поэмы и приписывавшая развитие и окончание поэм целому ряду других авторов. Этих авторов иной раз насчитывали несколько десятков, базируясь на разного рода противоречиях в поэмах Гомера и считая, что противоречащие части поэм должны быть обязательно приписаны разным авторам.

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

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

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

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

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

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

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

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

Всякие подобного рода вопросы являются просто неправильно поставленными.

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

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

8. **Конец героического эпоса.** а) Эпический цикл. Как это ясно само собой, гомеровские поэмы не могли быть единственным памятником греческого героического эпоса. Были и многие другие поэмы, имевшие своим содержанием прочие мифы троянской мифологии. Существовали поэмы, относившиеся к мифологии Геракла, аргонавтов и других героев. Циклом, вообще говоря, назывался ряд

поэм, последовательно развивавших тему той или иной группы мифологических сказаний, почему соответствующие поэмы и назывались циклическими, или киклическими. Эти поэмы позднего происхождения, потому что содержание их чрезвычайно подробное и сложное. Появлялись они, несомненно, в конце эпического развития, т. е. в VII—VI вв. до н. э. Впоследствии из них создавались хрестоматии для школьного обучения. Кроме «Илиады» и «Одиссеи», ни одна из этих поэм до нас не дошла. Но из позднейших источников мы имеем о них достаточно определенное представление.

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

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

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

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

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

9. Гомер в последующей литературе. То, что Гомер оказался на границе двух общественно-исторических формаций, обеспечило ему

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

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

Влиянием Гомера ознаменовано уже самое начало римской литературы (Ливий Андроник, Невий и Энций). Почитателем Гомера был Цицерон (I в. до н. э.), а относительно влияния Гомера на Вергилия (тот же век) написаны десятки больших и малых книг и статей. Даже в смутную эпоху Вергилия, когда литература уже далеко ушла от простоты, ясности и безусловной народности Гомера, Гомер все еще оставался образцом для подражания, которое доходило до заимствования из него и эпитетов, и метафор, и отдельных выражений, и даже целых сцен.

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

Нечего и говорить о том, насколько возродился интерес к Гомеру в эпоху Ренессанса. Здесь опять появились творцы эпоса, которые заимствовали у Гомера решительно все: и отдельные выражения, и отдельные образы, и сцены. Таков, например, «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо (XVI в.). В дальнейшем западная литература полна бесконечных споров о сравнительном значении Гомера и Вергилия. Гомер переводится на все языки, комментируется и становится предметом подражания в разных странах. Кажется, лучше всего о высоком значении Гомера рас-

суждал знаменитый французский теоретик классицизма Буало (XVII в.). В своем «Поэтическом искусстве» он писал (III, 295—308, перев. Э. Линелкой):

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

В XVIII в. — и чем дальше, тем больше — Гомер трактуется как символ всего греческого народа, а его поэмы начинают пониматься как позднейшая композиция из отдельных былин или песен. Можно было бы привести длинный ряд крупных имен исследователей, вставших на этот путь. Все эти критики, кроме того, выдвигали на первый план безусловную народность Гомера, простоту и наивность его мировоззрения, безоблачный, детский характер его образов, его гениальность и неподражаемость. Все это свидетельствовало уже о начале романтизма в литературе.

Но Гомер пережил не только Возрождение, классицизм и романтизм. В период расцвета позитивной филологической науки, т. е. в середине XIX в., он подвергся всестороннему изучению, и подвергается ему вплоть до настоящего времени, с лингвистической, литературоведческой, социально-политической, этнографической и археологической точек зрения. В течение XIX — XX вв. появилось громадное количество изданий Гомера и комментариев на него.

Византия тоже едва ли когда-нибудь забывала Гомера, насколько можно судить по его комментаторам (Евстафий, XII в.), излагателям (стихотворных, как Цец, XII в., или прозаических, как историк Иоанн Малала, VI в.).

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

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

В русской литературе XIX в. не было почти ни одного писателя, который бы не вдохновлялся Гомером.

Что касается Гоголя, то можно предполагать и непосредственное влияние Гомера на его творчество, на вдохновенную теорию эпоса, созданную им для прославления именно Гомера. Своими глубокими суждениями о Гомере известен Белинский, весьма выразительно писавший о гомеровской народности, героизме, поэтической сложности и детской простоте, о зарождении в его творчестве всех литературных жанров, о его мировой значимости. Как представителя старинного патриархального общества Гомера рассматривал Чернышевский. Д. Толстой писал о Гомере, что это «вода из ключа, ломающего зубы, с блеском и солнцем и даже с соринками, от которых она еще чище и свежее» (письмо к А. Фету). Без глубокого внимания к Гомеру не остались ни Тургенев, ни Достоевский.

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

Известный писатель В. В. Вересаев в своих переводах обеих гомеровских поэм (1949, 1953), подчеркнул жизненность и суровую простоту их языка, далекого от высокой торжественности и напыщенности. Советские ученые обращают особое внимание на демократизм гомеровского эпоса и его прогрессивные тенденции.

IV. ГЕСИОД

Родовая община быстро разлагалась. Росла частная инициатива. Выдвигались отдельные собственники, для которых родовые авторитеты уже не имели никакого значения. И если Гомер был кануном классового общества, то Гесиод отражает уже ориентацию человека в пределах классового общества. Мифология, достаточно распатанная уже у Гомера, прямо превращалась либо в мораль (дидактический эпос), либо в предмет собирательства и каталогизации (генеалогический эпос).

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

Дидактизм его сочинений был вызван потребностями времени. Это время — конец всей эпической эпохи, когда героические идеалы иссякали в своей яркой непосредственности и превращались в поучение, наставление, мораль. Перед нами здесь не бесклассовое родовое общество, где люди живут в единстве родо-племенных отношений, но уже классовое общество людей, друг другу чужих и объединенных (или разъединенных) по признаку того или иного отношения к производству. Старые героические доклассовые идеа-

лы общины и племени, так возвеличенные Гомером, меркнут, перестают волновать и объединять людей. И когда люди задумываются о своих идеалах, то, пока еще не созрели новые идеалы городского — чисто торгово-промышленного и денежного типа — и не умерли старые — домашне-родственные, сознание людей превращает эти последние в мораль, в систему поучений и наставлений. Еще сохраняется мнение, что зародившееся классовое противоречие можно потушить или ослабить учением о правде, справедливости или разного рода увещеваниями. Таков именно Гесиод в своей поэме «Труды и дни».

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

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

2. **Биографические сведения.** Родился Гесиод в Киме (Эолида), но его бедный отец переехал со своими двумя сыновьями, Гесиодом и Персом, во внутреннюю Грецию, в Беотию, где крестьянствовал в селении Аскра у подножия Геликона. Рассказывали о явлении Гесиоду геликонских муз, якобы призывавших его от пастушеской жизни к поэзии и к проповеди правды. С ранних лет Гесиод был хорошо знаком со всеми видами земледельческого труда. По смерти отца дети не поладили, и Перс через неправых судей оттягал у Гесиода принадлежавшую ему часть, хотя это ему впрок не пошло и он в дальнейшем разорился. Гесиод и писал свою поэму «Труды и дни» в наставление разорившемуся Персу.
3. **Произведения Гесиода.** а) «Труды и дни». Поэма эта — образец дидактического эпоса, развивает несколько тем. Первая тема (1—380) построена на проповеди правды, со вставкой эпизодов о Прометее и о пяти веках. Гесиод говорит об обязанности сильных уважать правду: тут — апофеоз труда и справедливости. Вторая, основная тема (380—764) посвящена полевым работам, земледельческим орудиям, скоту, одежде, пище и пр. В этих стихах говорится о счастливых и несчастных днях для работы (так, например, на 13-й день нельзя начинать сева, но для посадки растений этот день хорош). Вся поэма пересыпана разнообразными наставлениями, рисующими перед нами образ крестьянина, скопидома в душе, знающего, как и когда можно выгодно устроить свои хозяйственные дела, сметливого, дальновидного, расчетливого, которого трудно провести. Начинает он с обзаведения домом, женой и коровой; любит он во всем «порядок и точность» (471); знает, когда можно безопаснее всего «винцо попить» (592); батраки и батрачки у него всегда бездетные, так как «прислуга с сосунком

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

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

в) Другие произведения. Не дошедшие до нас «Каталог женщин» (перечисление возлюбленных у богов и их детей) и «Эюйя» (Эюйя — «уль такова» — первые слова каждого раздела). Четвертая часть «Каталога» содержит более обстоятельные рассказы. «Щит Геракла» — поэма в 480 стихах. В ней о всех подвигах Геракла не рассказывается, но изображается его поединок с чудовищем Кикном, сыном Ареса, причем на первом плане — длинное, тяжелое и напыщенное, с большими преувеличениями изображение щита Геракла, неудачное подражание XVIII песни «Илиады», где описывается щит Ахилла. Дошел до нас и ряд названий других произведений Гесиода, судить о которых почти невозможно («Меламподия», «Свадьба Фетиды и Пелея» и др.).

4. Стиль Гесиода — противоположность роскоши, многословию и широте гомеровского стиля. Он поражает своей сухостью и краткостью. Часто изложение сводится к простому перечислению имен и браков. Моралистика настолько сильна и интенсивна, что, несмотря на правильность и жизненную ценность многих советов и наставлений, она производит скучное и монотонное впечатление.

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

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

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

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

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

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

Необходимо добавить, что Прометей Гесиода не имеет ничего общего со знаменитым Прометеем Эсхила. Он изображен обманщиком, и Гесиод явно его осуждает. В социально-историческом отношении гесиодовский Прометей тоже небезынтересен: земледелец Гесиод не любит ремесленников и потому рисует Прометея, покровителя всякого ремесла, весьма отрицательно. Миф о Пандоре свидетельствует о том плохом отношении к женщине, которое водворилось еще раньше в связи с патриархатом и которое в классовом обществе только усилилось.

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

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

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

V. КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИРИКА. ЭЛЕГИЯ И ЯМБ

1. Социально-историческое происхождение и общая характеристика.

а) Лирика архаическая и классическая. Лирика — такой же древний вид поэзии, как и все другие. Однако архаическая лирика была еще слишком мало выделена из бытовой, производственной, религиозной и вообще всякой личной и общественной жизни. Она еще мало говорила о внутреннем настроении человека. Она существовала только вместе со всей жизнью человека и слабо отделялась от прочих видов поэзии. Трудовая песня, свадебные, брачные, похоронные, а также и все религиозные песни, конечно, выражали собой некоторого рода внутреннее настроение человека; но они настолько были связаны с трудом, обрядами, магией и бесконечно разнообразными формами быта, что о такой лирике лучше говорить отдельно, относя ее к фольклору и противопоставляя лирике индивидуальной души, которая впервые стала возможной именно только в классический период греческой литературы.

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

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

Правда, и здесь, как и везде, новая форма общественного сознания появилась далеко не сразу. Одно направление греческой

лирики все еще тяготеет к эпосу и очень мало содержит в себе каких-нибудь чисто личных тенденций. Другое направление, наоборот, старается углублять эти внутренние настроения, насколько это было возможно в такую монолитную эпоху, как эпоха классического рабовладения с его тоже непреложным авторитетом, символами которого были рабовладельческие полисы, т. е. города-государства. Третье направление классической лирики пыталось совмещать общественные и личные интересы, а четвертое вообще имело тенденцию игнорировать полисные авторитеты, тем самым уже свидетельствуя о нарастающем разложении классической полисной системы и взывая к каким-то новым, еще неведомым античному миру формам общественной жизни и сознания.

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

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

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

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

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

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

Но в Греции существовала и строгая воинственно-патриотическая лирика, еще близкая к эпосу и мало чем от него отличавшаяся, — Каллимах в Ионии и Тиртей в Спарте. Лирика данного периода не чуждалась также и более спокойной бытовой ориентировки, с вполне созвательным, даже комическим и пародийным отношением к реальным особенностям людей, мужчин или женщин, и притом с довольно мрачной оценкой неустойчивости жизненных явлений, — Симоид Аморгский.

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

Наконец, сюда же надо отнести и поиски более уравновешенных настроений, искания меры для лирического беспорядка, которым так отличались Архилох, Алкей и другие. Тут мы встречаемся с именем Солон Афинского, который является как бы заключительным звеном этого первого периода греческой лирики и который проповедует именно меру и соразмерность в области лирических излишней души. Таков этот первый и очень бурный период развития лирики VII—VI вв. до н. э., охватывающий собой время от Архилоха до Солон включительно.

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

Сюда относятся Анакреонт (которого, как мы увидим ниже, надо отличать от эллинистической анакреонтики), Ивик и особенно Симоид Кеосский (деятельность которого выходит далеко за пределы данного периода и относится к третьему периоду классической лирики).

Гипонакт Клазоменский (ок. 530 г.) известен своим пародийно-карикатурным и довольно натуралистическим образом

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

Ко второй половине VI в. до н. э. относится и вся доэсхилловская трагедия; хоровые части трагедии являются сильным выразителем этой новой ступени лирического развития.

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

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

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

д) Систематическое разделение лирики. Весьма важную роль играет деление греческой классической лирики по племенам и территориям. Этот племенной и территориальный принцип настолько важен, что все жанры греческой поэзии навсегда сохранили на себе отпечаток их племенного происхождения. Так, мы имеем и о н и й с к у ю лирику. Подобно тому как характерная спайка ионийских и эолийских элементов сохранилась в эпосе на все времена существования античного мира, подобно этому имеется также и ионийская лирика со своими главными жанрами — элегией и ямбом. Эолияды навсегда прославились своей напряженно эмоциональной лирикой, сохранившейся в виде произведе-

впй лесбосских поэтов Алкея и Сафо. Дорнийская лирика была известна своим торжественным и хоровым характером, вначале строгим и суровым, религиозным, а в дальнейшем — более мягким и светским. Особый стиль создали сицилийские поэты. Что же касается Аттики, то она несравненно больше прославилась своей драмой и прозой, чем лирикой.

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

Греческая лирика делилась прежде всего на *декламационную* и *песенную*. Последняя могла быть сольной (монодия) или хоровой. Оба вида лирики в дальнейшем могли превращаться и в голый текст. Декламационная лирика, кроме того, делилась на элегическую и ямбическую — термины, имевшие в греческой литературе специфическое значение.

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

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

Значительная часть античной поэзии содержит этот элегический размер.

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

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

Солон происходил из знатного рода, но его отец разорился и впал в бедность. Солон много путешествовал и занимался торговлей, разбогател и после возвращения в Афины (610 г.) застал там ожесточенную борьбу партий. В это время мегарцы заняли Саламин. По рассказу Плутарха, после многих неудач афиняне запретили под страхом смертной казни продолжать войну. Солон будто бы явился на площадь в дорожной войлочной шляпе, притворившись помешанным, и стал звать к чести и прошлой храбрости афинян; в результате Саламин будто бы был возвращен Афинам (604 г.). В дальнейшем Солон проводит законодательство, направленное к тому, чтобы уравновесить интересы знати и низших слоев. Однако его демократическая реформа не удовлетворила ни знати, ни бедноты. После этого Солон предпринял новые и очень дальние путешествия, по возвращении из которых он застал в Афинах тиранию Писистрата, против которой он агитировал. Рассказывают, что Писистрат щадил старого поэта и даже хотел привлечь его на свою сторону. В числе произведений Солона находим поэмку в сто стихов под названием «С а л а м и н».

В «Советах Афинянам» Солон изображает несчастное состояние Афин до его реформ, рисует алчность, пресыщенность знати и грозит большими бедствиями для всего народа, могущими возникнуть в результате ее эксплуататорской практики. Солон проповедует меру, которую он выдвигает как принцип человеческой жизни и в других своих произведениях. Элегия «Советы самому себе» носит правоучительно-гномический (наставительно-афористический) характер. Он высказывает здесь мысль о том, что счастье заключается в славе и богатстве, но в сочетании со справедливостью. Также высказывает Солон мысли, свидетельствующие о его любви к жизни, о его бодром отношении к тревожениям жизни, его постоянном стремлении к учению и о склонности к «делам Афродиты», несмотря на возраст.

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

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

г) О б ъ е д и н е н и е о б щ е с т в е н н о й и л и ч н о й л и р и к и у Ф е о г н и д а М е г а р с к о г о. О Феогниде есть сведения, что он родился около 546 г. до н. э., но мы будем иметь в виду весь Феогнидовский сборник, гораздо более позднего происхождения.

В Мегарах этого времени происходила ожесточенная борьба аристократии и демократии. Ввиду победы демократической партии Феогнид удаляется надолго в изгнание, откуда после новой победы аристократии он возвращается, однако, не получая своего имущества обратно. Отсюда у Феогнида необычайно страстная полемика, необычайное раздражение и презрение к людям. До нас дошло около 1400 стихов, разделяемых на две неравные части: 1280 стихов — наставления любимцу Феогнида, Кирну, и около 150 стихов — любовная элегия.

Так как у Феогнида наставлений еще больше, чем у Солона, то ими впоследствии пользовались при составлении нравственно-поучительных сборников. Этим объясняется, что в Феогнидовском сборнике попадаются стихи Тиртея, Мимнерма, Солона, Архилоха и других. В частности, едва ли принадлежат Феогниду стихи любовного содержания ввиду их слишком специфического характера. Считается, что эти стихи были внесены уже после IV в. н. э. Время появления сборника Феогнида, переделывавшегося, по-видимому, много раз, определить трудно, во всяком случае он составлен не позже V—IV вв. до н. э., так как об этом свидетельствуют цитаты Стобея (V—VI вв. н. э.) из Феогнида.

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

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

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

При великом несчастье слабеет душа человека.

Если ж отмстить удалось, снова он крепнет душой.

(361—362, Вересаев.)

Сладко баюкай врага! А когда попадет тебе в руки,

Мсти ему и не ищи поводов к мести тогда.

(364—365, Пиотровский.)

Черной бы недругов крови испить! О приди, благой демон,

Дай по воле моей всё, чего жажду свершить.

(349 и след. Церетели.)

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

Флейту сюда и вино! Пусть враг рыдает!
Смеяться будем мы, пить и есть,
Грабя имень врага.

(П и о т р о в с к и й.)

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

Кончено! Предано всё и погублено всё и пропало.
Только не будем винить, Кирн, никого из богов.
Нет же! Людская корысть, и измена, и спесь, и насилье
В горе и зле погребли нашу старинную мощь.

(П и о т р о в с к и й.)

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

Четкая антидемократическая идеология Феогнида, его неумолимая последовательность в политических выводах, продуманность и прочувствованность всех последствий гибели аристократии — все это заставляет относить Феогнидовский сборник уже не к VII и не к VI вв., но по крайней мере к V, а может быть и к IV в.

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

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

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

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

е) Заключение об элегии. Из всех видов лирических произведений элегия наиболее близка к эпосу и метрически и содержательно.

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

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

Со словом «ямб» у греков, вообще говоря, соединялось представление о шуточном характере произведения, в то время как в новой литературе ямб является понятием исключительно метрическим. Ямб — соединение короткого слога с долгим. По метру ямбическая поэзия гораздо дальше от гекzamетра, чем элегия. Обыкновенно ямбический стих у греков состоял из трех ямбических диподий (диподия здесь — соединение двух ямбов), которые образовывали собой так называемый ямбический триметр, т. е., по-нашему, шестистопный ямб. А так как ямб и трохей (хорей) родственны ввиду своей двудольности, то было, например, и соединение четырех трохейских диподий, составлявших трохейский тетраметр, т. е. восьмистопный трохей (хорей).

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

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

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

Женщины произошли: от свињи (неряхи), от лисицы (хитрые), от собаки (пустомели, порывистые, злобные), из земли (рохли, не различающие добра и зла, ленивые), из морской волны (красавицы, но изменчивые и капризные), от осла (упрямые, обжоры), от ласки (противные и воровки), от лошади (кокетки), от обезьяны (дурнушки и алюки). Хороши только те,

которые происходят от пчелы (трудолюбивые); таких боги посылают на счастье мужу.

и) Гиппонакт Клазоменский (вторая половина VI в.). Он родился в Эфесе, был изгнан тиранами, вероятно, за насмешки над ними. В изгнании он избрал Клазомены, но не ужился и здесь: передают, что какие-то два скульптора сделали его карикатурное изображение, которое и выставили напоказ. Гиппонакт мстил им язвительными стихами.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В другом стихотворении он рекомендует быть ко всему готовым. Еще в других ямбах он проклинает отъезжающего изменника-друга. Представляет большой интерес также и его философия жизни, развиваемая в следующих хореях:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой:
Ободришь и встреть их грудью, и ударим на врагов!
Пусть везде кругом засады, — твердо стой, не трепещи.
Победишь — своей победы папоказ не выставляй;
Победит — не огорчайся, запершись в дому, не плачь!
В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй;
Смену волн познай, что в жизни человеческой царит.
(Версаев.)

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

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

1. Античное понятие о мелосе. Древнейшее определение (у Платона) гласит: «Мелос состоит из трех элементов: слова, гармонии и ритма». Но поскольку с ритмом соединялись и танцы, то, по воззрению древних, мелосом надо называть соединение музыки, поэзии и оркестрики (танцевального искусства). Греки были очень чувствительны в отношении музыкальных мелодий. Существовало до 15 различных мелодий, связанных с теми или другими национальными особенностями. Так, дорийская мелодия обладала торжественным характером и содержала мотивы серьезные и мрачные. Напротив, эолийская мелодия отличалась веселостью, теплотой чувства, подвижностью, силой самоуверенности. Среднее место между ними занимала мелодия ионийская, отличавшаяся значительностью, но не специально веселым характером, а скорее нежностью, тревожностью, тоской и томлением. В ходу была также лидийская мелодия — печальная, употреблявшаяся в надгробных плачах, а также фригийская, содержавшая сильные порывы, патетическую возбужденность, доходившую до экстаза. В связи с этим античный мелос мы делим по признаку племенному и географическому.
2. Дорийский мелос. Что касается общих особенностей дорийского мелоса, то в связи с характером дорийцев это мелос, по преимуществу строгий и близкий к религиозным весням, часто торжественный с ними. На нем можно проследить эволюцию от религии к светскому содержанию. Произведения этого рода сначала просто посвящались богам. Таковы номы, пеаны, просодии, парфении, гипорхемы и дифирамбы. Потом мелические произведения стали посвящаться и героям — эвкомии, эпиникии, а потом и простым смертным. Вместе с тем этот мелос эволюционировал и в драматическом направлении (номы и дифирамбы). Если элегии и ямбы развивались главным образом у ионийцев, то мелос особенно был распространен у дорийцев и эолийцев, причем дорийский мелос является, вообще говоря, хоровым, в отличие от элегий и ямбов, которые или пелись монодически (соло), или вообще не пелись, и в отличие от эолийского мелоса, который пелся только монодически. Музыка выступала на первый план вместо едва заметного ритмического сопровождения в элегиях и ямбах. Традиционная связь мелоса с дорийским диалектом сохранилась в хоровах партий трагедий.
 - а) Терпандр Лесбосский считается творцом мелической поэзии. Происходя с острова Лесбоса, он действовал в Спарте. Время жизни — VII—VI вв., считается реформатором богослужбной песни под названием ном. Ном Терпандра исполнялся под аккомпанемент кифары, почему и называется кифародическим.

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

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

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

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

Темы лирики Алкмана разнообразны. Он обращается к музам с просьбой «зачать прелестную песню» и «зажечь покоряющей страстью» гимн, указывая, что свою мелодию и слова он заимствовал «у куропаток»: «Знаю все напевы я птичьи...» Он увещевает свое сердце беречься Эрота, который «бешеный дурачится, как мальчик», и «милостью Киприды нисходит вповь, согревая сердце». Ему принадлежит первая в своем роде картина тишины вечера, воспетая потом Гёте и Лермонтовым. Но этим поэтическим настроениям противостоит у него и настоящий натурализм, когда он хвалит свою простую пищу и заявляет о невозможности наесться досыта. В грациозных стихах он, уже будучи стариком, обращается к «милым девам», «певицам прелестноголосым».

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

(Вересаев.)

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

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

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

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

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

Дифирамб пелся вокруг алтаря Диониса на празднествах, причем во времена Симонида Кеосского хор дифирамба состоял из 50 человек. Византийский писатель Свидя сообщает, что это были трагические хоры. Мы не знаем хорошо, что значит это выражение для эпохи Ариона. Но, имея в виду историю трагедии, можно предполагать, что это были хоры из людей, одетых козловидными сатирами. По Свиде, эти хоры декламировали стихами без пения, что уже близко к трагедии. Кроме дифирамба, Арион сочинял и другие гимны, но до нас от них ничего не дошло.

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

Эолийский мелос вырастает часто из непосредственной простоты чувства и сельской наивности мировоззрения, хотя заканчивается он колоссальным напряжением личных чувств, включая обрисовку даже физиологических состояний. Метрика здесь проще и

наивнее дорийской. Строфа тут есть, но она очень проста. Их обычно две — алкеевская и сафическая, по имени поэтов, которые наиболее часто ими пользовались. Язык, конечно, местный, лесбоский. Наиболее древним видом эолийского мелоса надо считать, по видимому, сколии Терпандра (песни за пирушкой).

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

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

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

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

В стихах Алкея проскальзывают очень красочно еще три темы — природа, вино и женщины. Весна для него полна многоголовых птиц, когда кукует кукушка и щебечет ласточка, когда студеной вода вскармливает виноградные лозы и зеленеют камышовые головки. Воспевается река Гебр, убегающая в «пурпурное море», девушки, которые нежат его водой свое тело. Когда буря грозит потопить корабль, на котором он находится, он призывает забыться в вине; в холодную и дождливую осень или зиму единственное его занятие — это находиться в тепле, быть пьяным и лежать на подушках. Известна его поэтическая переписка с Сафо. В четверостишии он выражает свои чувства к нежной поэтессе и боится ей сообщить нечто; а та, в подобном же четверостишии, говорит ему, чтобы он ничего не боялся, если его мысли чисты.

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

¹ Переложение Гимерия дано в греческих стихах современным филологом Эдмондсом и блестяще переведено по-русски Вяч. Ивановым («Алкей и Сафо» в пер. В. Иванова, М., 1914).

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

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

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

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

Писала Сафо и гимны, из которых сохранился гимн к Афродите (где она просит богиню, уже не раз помогавшую ей, сжалиться над ней и помочь ей в любви). Другие гимнические отрывки посвящены музам, харитам, снова Афродите. Гимны Сафо тоже переполнены эротическим содержанием (ср., например, плач по Адонису); в них больше реализма и даже бытовизма, (например, ода на возвращение брата — молитва Афродите и переидам о помощи ему; обращение к обиженной сменить гнев на милость).

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

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

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

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

Кроме того, Стесихор ввел в лирику триаду (строфа, антистрофа, эпод), чем необычайно обогатил лирику и сделал ее весьма разнообразной, но сохраняющей единство своей структуры. Эта триада стала потом вообще принадлежностью торжественной лирики. Самый большой отрывок, дошедший до нас, — в шесть стихов — о золотой чаше, в которой Солнце переплывает ночью через океан,

и о Геракле, разыскивающим быков Герiona. Стесихору также приписывали буколические и любовные произведения («Калика». «Радина»). Здесь лирика далеко выходит за свои пределы и начинает граничить не то с драмой, не то с романом. Позднейшие греческие критики говорили о разнообразии и выдержанности характеров у Стесихора и сопоставляли его даже с Гомером.

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

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

б) **Анакреонт** (вторая половина VI в.), хотя он и иониец, примыкает к лесбосской лирике Алкея и Сафо. Уроженец малоазиатского города Теоса, он жил в теосской колонии Абдеры и Фессалии, потом при дворе самосского тирана Поликрата, по смерти которого его пригласил афинский тиран Гиппарх, а после смерти Гиппарха он переселился в Фессалию ко двору Алевадов.

Анакреонт является символом *игрового, изящного и веселого эротизма*. В нем уже нет той серьезности, которая свойственна Алкею и Сафо.

Его сочинения состоят главным образом из любовных и застольных песен, хотя он писал также элегии, эпиграммы и, по-видимому, гимны.

Из подлинных Анакреонтовых стихотворений одно изображает девицу под видом неопытной кобылки перед опытным наездником, другое — ужаленного пчелой Эрота, третье — лесбиянку, глазею-

щую на мужчин. Анакреонт в этих стихах хочет победить Эрота вином, он называет безумство игральными костями Эрота. О действиях Эрота он пишет:

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

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

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

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

(Вересаев.)

Большой остротой, выразительностью отличается и следующий фрагмент Ивика:

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

(Вересаев.)

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

VII. КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИРИКА.

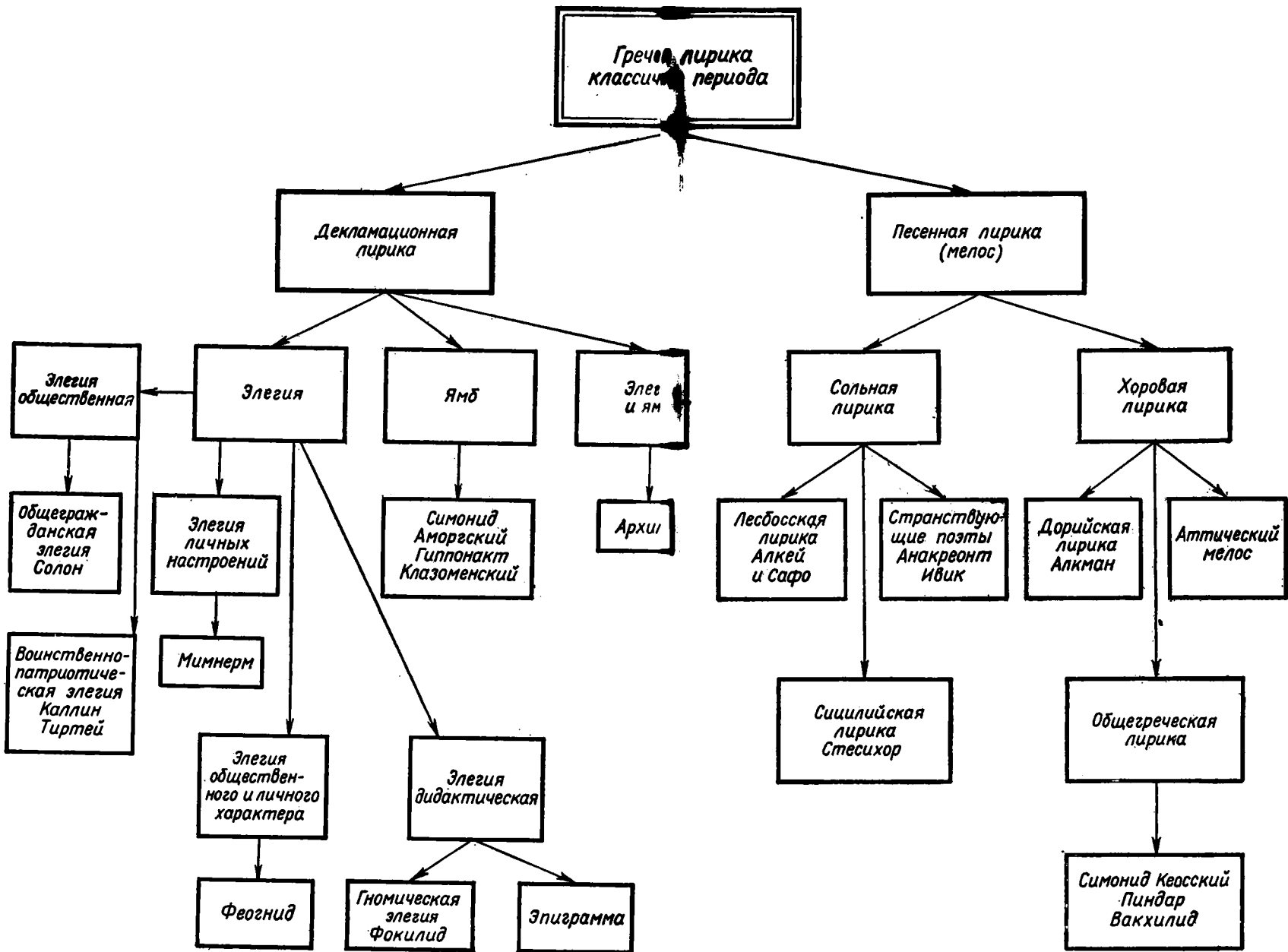
МЕЛОС — VI—IV вв. до н. э.

1. **Общая характеристика.** Хоровая лирика у греков восходит к незапамятным временам, будучи связана с трудовой жизнью, общественными и военными событиями и религиозным культом. Так, еще во II тысячелетии до н. э. славилась хоровые представления на Крите. Нужно четко представлять себе ту новую ступень художественного развития, на которую восходит хоровая лирика во второй половине VI в. до н. э. Здесь заметно прогрессирует демократическое движение, которое возглавляется вождями, носившими в Греции название тирана. Это были антиаристократические правители, открывавшие путь для гораздо более светского развития личности. Это особенно заметно на Симониде Кеосском, одном из самых крупных литературных деятелей второй половины VI и первой половины V в. до н. э.

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

Симонид отличается огромным разнообразием своего творчества. Живя при дворах тиранов, он воспевал их, но это едва ли было в резком противоречии с его демократическими взглядами, и в частности с воспеванием героических событий во времена греко-персидских войн, когда восходящая демократическая Греция одержала блестящую победу над деспотической Персией. Но, кроме всего этого, Симонид прославился еще и воспеванием самых обыкновенных людей, умерших или живых, и особенно победителей на состязаниях. Его художественные интересы распространялись и на настроения слабого человека, подверженного постоянным ударам судьбы. Тут у него особая философия, основанная на жалости и сострадании. Несмотря на то что от Симонида Кеосского остались только небольшие фрагменты (правда, их довольно много), мы вполне можем судить об этой новой ступени художественного развития величайшего лирика древней Греции и об эволюции человечности в его творчестве.

Из произведений Симонида Кеосского особенно славилась *френы* (похоронные плачи), которые отличались естественностью и реализмом изображений, отсутствием всякой искусственности. Славилась его гипорхемы и особенно *дифирамбы*: он одержал победу на 56 дифирамбических состязаниях. Славилась также «Симонидовы эпиникии» (песни в честь побед на состязаниях), от которых сохранилось 14 фрагментов. В одном из них Симонид предостерегает по-



Греческая лирика классического периода.

бедителя от заносчивости и гордости, указывая на слабость и несовершенство человека, что свидетельствует о наличии в этих эпиникиях моментов рефлексивного и дидактического. Древние делили эпиникии Симонида на колесничные, гимнастические и беговые.

Очень славились эпиграммы Симонида, надгробные и посвященные, написанные элегическими двустихиями и отражающие величественную картину событий начала V в., как, например, эпиграмма в память бойцов на Марафонском поле, при Фермопилах, на Саламине и др. Тут перед нами знаменитые имена Мильтиада, Леонида и пр. Изящной грустью отличается эпиграмма на могилу Анакреонта. Под именем Симонида сохранилось и много подложных эпиграмм.

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

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

3. Пиндар, самый знаменитый из всех классических лириков, родился около Фив между 522/1 и 518/7 гг., умер в 448/7 г. (год смерти точно неизвестен, может быть, поэт умер в 432/1 г.). Он получил хорошее образование и, между прочим, музыкальное у виднейших музыкантов и поэтов.

Свое обучение Пиндар продолжал в Афинах. Первое известие о его поэтической деятельности относится к 501 г. Во время первых войн он, по Полибию, поддерживал сторону персов. Факт этот, однако, вряд ли достоверен, так как противоречит патриотизму поэта. Пиндар много путешествовал. В античном мире он пользовался небывалой славой, так что его цитирует уже Геродот, не говоря о последующих.

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

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

б) Что касается содержания эпиникиев Пиндара, то все они являются восхвалением победителей на состязаниях, главным образом правителей, но также и разных граждан. Все эти оды писались по заказу, за плату, откуда понятно, почему в них больше всего говорится о сиракузях и эгинетах, славившихся тогда богатством. Тем не менее оды эти не содержат никакой лести. Они воспевают фактических, а не фиктивных победителей, а любовь к играм и наградам была у греков общенациональным чувством. Не чужд Пиндар разных наставлений и советов, свидетельствующих о том, что он сознает себя ровней со своими царственными друзьями.

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

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

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

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

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

«Эфемерны существа, что — мы, что — не мы? Тени призраков — люди. Но когда богоданный блеск снизойдет, яркий свет осеняет людей и — сладок их век». (Пиф., VIII, 135). Кратковременность жизненных благ покрывается действиями богов и даже родством с ними. «Боги и люди — дети одной матери. Безмерно различие в могуществе и силе. Но мы можем приближаться к ним, совершенствуя душу и тело». Эфемерность человеческой жизни, таким образом, тонет в дарах богов, в юности, силе, богатстве, могуществе, славе, где личность неотделима от общенационального счастливого, сильного и красивого существования. Тут и умеренность, тут и энергичное дерзание.

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

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

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

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

е) С мировоззрением Пиндара тесно связан его стиль и язык. Напрасно в старину считали Пиндара условным, витиеватым, отвлеченным, скучным и сухим. Гораздо более правым является Горацій, сравнивающий речь Пиндара с бурным горным потоком, который мчит камни и разрушает утесы. Недооценка Пиндара вытекала из рационалистического формализма прежних исследователей и любителей античности, а также из игнорирования

мызыкальной стороны произведений Пиндара. Сам Пиндар сравнивает себя с орлом, а свою фантазию с той силой, которая гонит волну вслед за волной. И действительно, его стиль менее всего плавный и устойчивый, менее всего гладкий и спокойный. Наоборот, в нем много порывистости. Тут перед нами пронесется масса образов, идей и настроений, так что сам поэт часто не успевает их оформлять. Даже нельзя сказать, что Пиндар является чистым лириком, так как главную роль у него играла не столько сама поэтическая фантазия, сколько музыка, к сожалению, для нас утраченная. Эта порывистость и каскадность часто кажутся нам, не знающим музыки Пиндара, почти непонятными. Кроме того, эти переходы часто совершенно неожиданны, смелы и граничат с перерывом всякой связи. Нагроможденность образов у Пиндара настолько велика, что часто не знаешь, какими мотивами она вызывается. В этом стиле даже какая-то своеобразная нервозность. Когда Пиндар находится под влиянием музыки, он сам сравнивает себя со «сталью, которая визжит под брусом» (если начать ее точить).

Наконец, что касается языка, то в общем это эпический язык с примесью эолийского и дорийского диалектов. В иных случаях, если того требовали музыка и содержание оды, диалект у Пиндара был дорийским, с обычной примесью прочих диалектов.

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

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

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

Вакхилид является менее блестящим, чем Пиндар, но он более входит в детали и разработку образа, чем порывистый Пиндар, без

нарушения, однако, цельности впечатления. Таково, например, изображение парения его оды, посылаемой через моря в Сиракузы на крыльях орла.

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

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

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

5. Аттический мелос. В Аттике этого времени (VI—V вв.) очень развивалась политическая жизнь, возросла общественно-экономическая роль личности. Поэтому здесь не было места для лирики в том смысле, как у эолийцев, сицилийцев и др. Лирическую потребность тут вполне удовлетворяла драма со своими хоровыми партиями, быстро развивавшаяся в это время и явившаяся созданием именно новой, могущественной личности.

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

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

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

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

Связь с рабовладением проявилась в греческой лирике в том, что то ограниченное развитие личности, которое было возможно в периоды понимания производителя только как домашнего животного, наложило весьма заметную печать также и на всю лирику. Лирические настроения этой огромной эпохи были ограничены либо описанием физических, физиологических состояний человека, либо борьбой аристократии и демократии внутри рабовладельческого полиса, либо борьбой между такими же полисами, либо борьбой всей полисной Греции против деспотического Востока. Это была огромная арена для всякого рода лирических излияний. Но ожидать здесь погружения поэта в бездонные глубины личности либо ухода в бесконечные искания мы никак не можем, поскольку такого рода лирика предполагает уже выход за пределы рабовладельческой культуры и связь с другими общественными формациями, представляющими личности большую свободу, чем та, на которую было способно рабовладение.

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

Недопустимость грубых социально-исторических схем. Внутри возникшего рабовладельческого общества мы находим самую пеструю картину незаметных переходов от старых, родовых принципов к

принципам классовым и государственным. Классовое общество свободных граждан состояло из аристократии и демократии, взгляды которых не всегда резко и существенно расходились. В области элгии, таким образом, Феогнид — представитель аристократических и даже реакционно-аристократических слоев, Солон — либеральных и прогрессивных. Мимнерм еще более демократичен и доходит до вполне независимого проявления своих внутренних чувств; Архилох аристократичнее, Гиппонакт демократичнее. В области мелоса аристократичнее дорийцы и демократичнее эолийцы; аристократичнее Пиндар и демократичнее Симонид Кеосский.

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

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

Тут мы имеем наилучший пример того, как социально-экономический базис, предопределяя собой идеологию, нисколько не лишает последнюю ее внутренней логики, а, наоборот, делает ее впервые фактически возможной: социально-экономическая база для происхождения трагедии есть находящееся у власти демократическое рабовладельческое общество, однако происходит трагедия не непосредственно из рабовладельческих производственных отношений, но из культа Диониса, характерного для становления греческих городов-государств.

IX. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДРАМЫ

1. **Основной источник.** Не будем подробно останавливаться на первобытной драме, которая сопровождается собой почти всякое обрядовое действие в первобытном обществе и которая еще не выделилась из общих трудовых процессов, магии, быта и вообще из социальной области тогдашней культуры. Но уже в крито-микенскую эпоху (вторая половина 2 тысячелетия до н. э.) художественный элемент первобытной драмы имел тенденцию превратиться в самостоятельное театральное зрелищное представление. Однако драма как самостоятельное художественное произведение зародилась только в Греции, и притом не раньше VI в. до н. э. Ведь драма предполагает большую самостоятельность человеческой личности и столкновение личностей между собой, равно как и столкновение личностей с при-



Хороводный танец. *Кратер. Начало VI в. до н. э.*

родой или обществом. Это могло появиться в Греции только в связи с восхождением демократической цивилизации, которая на первых порах была рабовладельческой цивилизацией. Та личность, которая выдвинулась из первобытной общины, должна была овладеть стихийной силой рода, уметь внутренне понимать производительные творческие силы мира природы. Вот тут-то и пригодился восходящий, конечно, еще к первобытным временам культ таких божеств, который по преимуществу был обобщением именно этих творчески-производительных процессов. Подобного рода божеств всегда было очень много на всей территории первобытного общества. Но в период зарождения и восхождения греческой демократии таким божеством оказался Дионис, культ которого из негреческих местностей — Фракии на севере, Малой Азии на востоке и Крита на юге — пронёсся буйным вихрем по всей Греции в течение VII—VI вв. до н. э. Этот экстатически-оргастический¹ культ поража́л воображение тогдашних греков. Участники культа сами представляли себя Дионисом, который имел еще другое имя — Вакха, и потому назывались вакханками и вакхантами. А так как Дионис был не чем иным, как обобщением творчески-производительных процессов природы и общества, то он мыслился в каждой живой индивидуальности, т. е. представлялся растерзанным и потом воскресающим. Это, несомненно, способствовало зарождению и росту разного рода представлений о борьбе одной индивидуальности с другой, т. е. зарождению и росту драматического понимания жизни. Наконец, дионисийский восторг и оргазм по самой своей природе уже разрушал всякие перегородки между людьми, и потому прежняя родовая и аристократическая знать в отношении этого нового божества оказывалась уже на одном уровне с низшими слоями населения. Вот почему религия Диониса с самого начала всту-

¹ Экстаз (греч.) — иступленный восторг; оргия (греч.) — экстатическое празднование в честь Диониса и других богов.

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

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

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

б) Тот же Аристотель говорит о *происхождении трагедии из сатировской игры*. Сатиры — это человекообразные демоны с сильно выраженными козловидными элементами (рога, борода, копыта, включенная шерсть), хотя иной раз с лошадиным хвостом. Козел, как и бык, имел ближайшее отношение к культу Диониса. И сам Дионис представлялся в виде козла, и в жертву ему приносились козлы. Здесь была та идея, что растерзывается сам бог для того, чтобы люди могли вкусить под видом козлятины божественности самого Диониса. Самое слово «трагедия» буквально значит либо «песнь козлов», либо «песнь о козлах» (tragos — козел и ode — песнь).

в) Необходимо признать вообще фольклорное происхождение драмы. Этнографы и искусствоведы собрали значительный материал из истории разных народов о первобытной кол-



Вакхический танец менад. Краснофигурная ваза. IV в. до н. э.

лективной игре, которая сопровождалась пением и пляской, состояла из партий запевалы и хора или из двух хоров и имела вначале магическое значение, потому что этим путем мыслилось воздействие на природу.

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

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

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

ж) Почти каждая трагедия содержит в себе сцены с оплакиванием тех или других героев, — поэтому была также теория и о френетическом происхождении трагедии (threnos — по-греч. «заупо-



Дионис и силены
с козлом.
Чернофигурная ваза.
VI в. до н. э.



Дионис на колеснице.
Чернофигурная ваза.
VI в. до н. э.

койный плач»). Но френос тоже не мог быть единственным источником трагедии.

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

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

3. Трагедия до Эсхила. Ни одной трагедии до Эсхила не сохранилось. По свидетельству Аристотеля, драма зародилась в Пелопоннесе, среди дорийского населения. Однако свое развитие драма получила только в гораздо более передовой Аттике, где трагедия, сатировская драма ставились на празднике Великих (или Городских) Дионисий (март — апрель), а на другом празднике Диониса, так

называемых Ленеях (январь — февраль) — преимущественно комедия; на Сельских Дионисиях (декабрь — январь) ставились пьесы, уже игранные в городе.

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

4. **Структура трагедии.** Эсхипловские трагедии уже отличаются сложной структурой. Несомненно, путь развития этой структуры был длинен. Трагедия начиналась с пролога, под которым надо понимать начало трагедии до первого выступления хора. Первое выступление хора, или, точнее, первая часть хора, это — парод трагедии (парод по-гречески и значит «выступление», «проход»). После парода в трагедии чередовались так называемые эписодии, т. е. диалогические части (эписодий значит «привхождение» — диалог в отношении хора был первоначально чем-то второстепенным), и стасимы, так называемые «стоячие песни хора», «песнь хора в неподвижном состоянии». Заканчивалась трагедия эксодом, исходом, или заключительной песнью хора. Необходимо указать и на объединенное пение хора и актеров, которое могло быть в разных местах трагедии и обычно носило возбужденно-плачущий характер, почему и называлось к о м м о с (сорто по-гречески значит «ударяю», т. е. в данном случае — «ударяю себя в грудь»). Эти части трагедии ясно прослеживаются в дошедших до нас творениях Эсхила, Софокла и Еврипида.

5. **Древнегреческий театр.** Театральные представления, которые выросли на основе культа Диониса, всегда имели в Греции массовый и праздничный характер. Развалины древнегреческих театров поражают своими размерами, рассчитанными на несколько десятков тысяч посетителей. История древнегреческого театра хорошо прослеживается на так называемом театре Диониса в Афинах, раскинувшимся под открытым небом на юго-восточном склоне Акрополя и вмещавшем приблизительно 17 тыс. зрителей. В основном театр состоял из трех главных частей: оркестры для хора с жертвенником Дионису посредине, мест для зрителей («театр», т. е. зрелищные места), в первом ряду которых было кресло для жреца Диониса, и скены, т. е. строения позади оркестры, в котором переодевались актеры. В конце VI в. до н. э. оркестра был круглой, плотно утрамбованной площадкой, которую окружали деревянные скамьи для зрителей. В начале V в. деревянные скамьи были заменены каменными, спускавшимися полукругом по склону Акрополя. Оркестра, на которой был хор и актеры, стала подковообразной

(возможно, что актеры играли на небольшом возвышении перед сценой). В эллинистическое время, когда хор и актеры не имели уже внутренней связи, эти последние играли на высокой каменной эстраде, примыкавшей к сцене — проскении, — с двумя выступами по бокам, так называемыми параскениями. Театр отличался замечательной акустикой, так что тысячи людей без труда могли слышать актеров, обладавших сильными голосами. Места для зрителей охватывали полукругом оркестру и были поделены на 13 клиньев. По бокам проскения находились пароды — проходы для публики, актеров и хора. Хор при постановке трагедии состоял сначала из 12, затем из 15 человек, во главе с корифеем — главой хора, разделяясь на два полухора, выступая с песней и танцами, изображая близких к главным героям лиц, мужчин или женщин, одетых в соответствующие действию костюмы. Трагические актеры, число которых постепенно возросло от одного до трех, играли в чрезвычайно красочных, великолепных костюмах, увеличивая свой рост котурнами (обувь с толстыми подошвами наподобие ходуль) и высокими головными уборами. Размеры туловища искусственно увеличивались, на лица одевались ярко раскрашенные маски определенного типа для героев, стариков, юношей, женщин, рабов. Маски свидетельствовали о культовом происхождении театра, когда человек не мог выступать в своем обычном виде, а надевал на себя как бы личину. В огромном театре маски были удобны для обозрения публики и давали возможность одному актеру играть несколько ролей. Все женские роли исполнялись мужчинами. Актеры не только декламировали, но пели и танцевали. По ходу действия употреблялись подъемные машины, необходимые для появления богов. Были так называемые эккиклемы — площадки на колесах, которые выдвигались на место действия для того, чтобы показать происшедшее внутри дома. Употреблялись машины также и для шумовых и зрительных эффектов (гром и молния). На передней части сцены, обычно изображавшей дворец, было три двери, через которые выходили актеры. Эта часть сцены расписывалась различными декорациями, постепенно усложнявшимися с развитием театра.

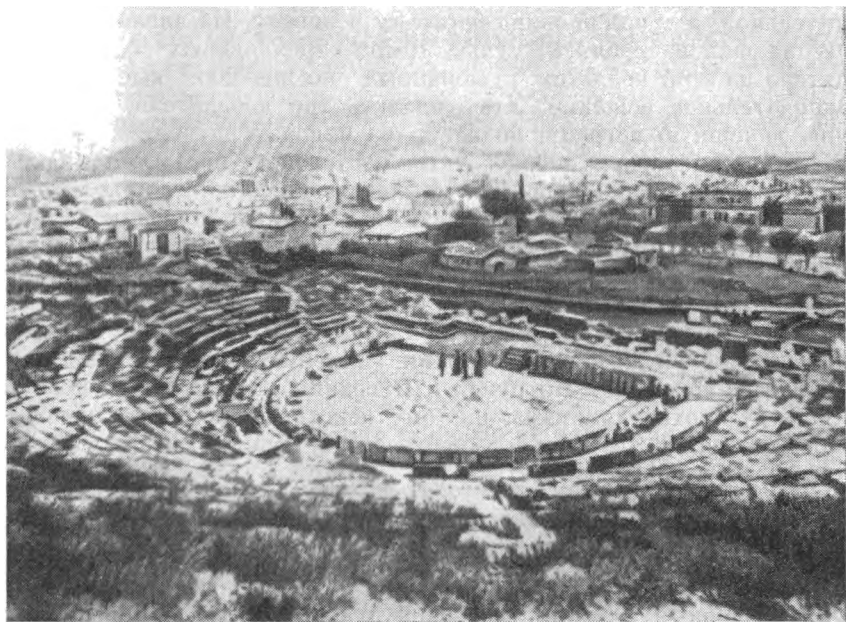
Публика — все афинские граждане — получала с середины V в. до н. э. от государства специальные зрелищные деньги для посещения театра, в обмен на которые выдавались металлические номерки с указанием места. Так как представления начинались с утра и продолжались в течение всего дня (ставилось три дня подряд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

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

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

Х. ЭСХИЛ

1. Эпоха. Первый великий греческий трагик, получивший мировое признание, — Эсхил жил в Греции в первой половине V в. до н. э., в ту эпоху, которая и самими греками и всей последующей культурой всегда расценивалась как эпоха величайшего подъема — общественного, политического, идеологического и художественного. Греция, прошедшая через разложение общинно-родового строя, создавала вместо родовых авторитетов государство, а именно сначала аристократическую, а потом демократическую республику. Первая половина V в. — это эпоха греко-персидских войн, в которых новая Греция побеждала старый деспотический Восток. Победы при Марафоне (490), у Саламина (480) и при Платее (479) навсегда остались в памяти греков как символ их небывалого патриотического подъема и нерушимого единства всего греческого народа в борьбе за свою независимость. В атмосфере этого общего подъема и действовал Эсхил, сообщивший греческой трагедии великолепие и грандиозный стиль.
2. Дошедшие сведения об Эсхиле. К сожалению, сведения эти весьма незначительные. Родился он в 525 г., в Элевсине, в аристократической семье. В качестве воина он участвовал во всех главнейших боях греко-персидских войн. Об его участии в государственной или политической жизни ничего не известно. Около 472 г. Эсхил был вынужден уехать в Сицилию, где он жил при дворе Гиерона. В качестве причины этого изгнания источники выставляют либо его неудачу в поэтическом состязании с молодым Софоклом, либо разглашение тайн Элевсинских мистерий. Умер Эсхил после своего вторичного приезда в Сицилию в Геле в 456 г.



Театр Диониса в Афинах. V—IV вв. до н. э.

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

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

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

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

Трилогический принцип, несомненно, тоже есть нововведение Эсхила, что вполне соответствовало грандиозному стилю его трагедий.

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

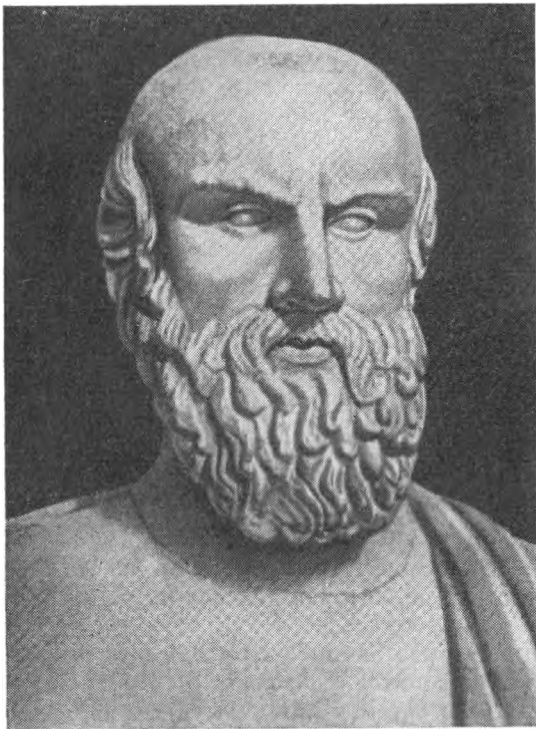
Сюжетом этой трилогии явились аргосские сказания о местной нимфе Ио, дочери реки Инаха, которая некогда стала предметом любви Зевса и бежала от преследования ревнивой Геры в Египет, где она имела от Зевса сына Эпафа, внука Бэла и двух правнуков, Египта и Даная. 50 сыновей Египта имеют намерение вступить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

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

Трагедия «Умоляющие» переносит нас в отдаленнейшие времена седой старины, когда происходил переход от группового брака к индивидуальному. Рисуется картина активного сопротивления Данаид Египтиадам, которые требовали брака на основании своего ближайшего родства. Подобная форма коллективного брака была незапамятной стариной даже для Эсхила. И если он нашел нужным посвятить этому целую трилогию, то, очевидно, не ради простого исторического любопытства и не ради забавного рассказа о веках минувшей дикости. Ясно, что он при этом был воодушевлен некоторыми современными ему идеями, а древний миф понадобился ему только лишь как художественное средство и поэтическое обрамление для его идеи.

Основная идейная направленность Эсхила в трагедии «Умоляющие» заключается в пропаганде идеи брака на основе свободного выбора. Необходимо отметить также и весьма характерную для Эсхила идею народовластия, поскольку царь Пеласг принимает ответственное решение о Данаидах только после санкции на это

Эсхил.
Мраморный бюст.
V в. до н. э.



пародного собрания. Ясно, что аристократизм Эсхила выступает здесь в форме весьма эмансипированной и прогрессивно-демократической.

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

Тем не менее некоторые элементы драматического конфликта в этой трагедии все же имеются. Отказ от женихов не навязан Данаидам как чье-то повеление и не есть необходимость, вложенная в них извне (от бога, от общества). Это их собственный, совершенно внутренний и зависящий только от них самих почин, встречающий резкое сопротивление извне. Некоторые черты драматизма

заметны и в образе Пеласага, когда он колеблется между состраданием к беглянкам и страхом большой опасности, связанной с их прибытием в Аргос. Само столкновение Данаид и Египтиадов в основе своей тоже драматично. Но драматичность эта ослаблена отнесением самой борьбы обеих сторон и ее результата только к далекому будущему. Поэтому и развитие действия в трагедии дано, собственно говоря, только изображением аффективных состояний хора Данаид, то молящих о защите, то благодарящих за ее получение, то впадающих в ужас перед новой опасностью. Действие здесь, таким образом, не столько изображается в своем настоящем виде, сколько переживается, чувствуется, ожидается и рассказывается.

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

б) «Персы». Трагедия эта строго датирована — 472 г. до н. э. и тоже входила в тетралогию, которая до нас не дошла и о которой возможны только смутные догадки.

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

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

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

Прежде всего, здесь перед нами горячий патриотизм. Этот патриотизм оправдывается у Эсхила особой философией истории, по которой самой судьбой и богами персам было предназначено владычество в Азии, а грекам — в Европе. Персы не имели никакого

права переступить пределы Азии; и если они переступили, это было их трагической дерзостью (*hybris*), темной и преступной, а греки защищали свою самостоятельность благодаря своему мудрому «благомыслию» (*sophrosyne*), светлому и благородному.

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

Наконец, вся эта философско-историческая, политическая и патристическая концепция завершается также и религиозно-моральной концепцией, по которой Ксеркс, помимо всего прочего, оказывается еще и разрушителем греческих храмов, глумящимся над греческими богами и героями, не признающим ничего святого. Жанр «Перссы» мало чем отличается от «Умоляющих». Это также трагедия ораторного типа, где даются не события сами по себе (они совершаются за сценой), но лишь мысли и переживания, связанные с этими событиями, то ли при воспоминании о них, то ли в их предчувствии и ожидании.

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

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

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

Именно сначала мы имеем предчувствие катастрофы, выражаемое хором старейшин из народа. Это предчувствие углубляется с появлением Атоссы, рассказывающей о своем дурном сне. Это предчувствие далее превращается в потрясение в связи с прибытием вестника и его рассказами о Саламине. Потрясение углубляется уничтожающей моральной оценкой политики Ксеркса его

отцом Дарием. И наконец, потрясение, глубоко обоснованное реальной катастрофой и углубленное моральным авторитетом Дария, превращается с прибытием Ксеркса в сплошное рыдание, в нескончаемые дикие вопли.

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

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

в) «Семеро против Фив». Трагедия эта была поставлена в 467 г. и тоже входила в тетралогию, до нас не дошедшую.

Сюжет этой трагедии сводится к изображению состояния города Фивы в момент осады этого города семью вождями. Эта осада предпринята бежавшим из Фив сыном Эдипа Полиником. Он борется с другим сыном Эдипа Этеоклом, оставшимся царствовать в Фивах. После воинственно-патриотической речи Этеокла, сообщения Лазутчика о положении во вражеском лагере и панических криков и воплей хора фиванских девушек, с которыми Этеокл вступает в пререкания, мы имеем здесь семь симметрически расположенных частей трагедии. Каждая состоит из донесения Лазутчика о наступлении врагов у тех или иных фиванских ворот, назначения Этеоклом военачальника для данных ворот и небольшого припева хора. К последним, седьмым воротам Этеокл назначает самого себя. Заканчивается трагедия сообщением о взаимном убийстве Этеокла и Полиника и большим похоронным плачем.

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

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

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

Жанр «Семерых» содержит в себе нечто новое. Это не только френетическая оратория, но и оратория иступленно-воинственная, где с огромной силой передается патетика войны у тех, кто защи-

щает Фивы и кто на них нападает. Кроме того, новизна трагедии заключается еще и в том, что здесь дается первый у Эсхила настоящий драматический характер, именно Этеокл.

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

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

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

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

а) Сюжет. В первой трагедии «Агамемнон» изображается ожидание Агамемнона, который должен прибыть из-под Трои. Хор аргосских старцев вспоминает о трагическом прошлом в доме Агамемнона и воспеваает мудрого и справедливого Зевса; новое мрач-

ное предчувствие хора. Супруга Агамемнона Клитемнестра, которая сошла за время отсутствия Агамемнона с его двоюродным братом Эгистом, ждет Агамемнона только для того, чтобы его убить. И когда он появляется, она с притворным раболепством расстилает перед ним красный ковер на манер того, как это делалось у восточных владык. Супруги обмениваются притворно любезными речами. Вместе с Агамемноном в качестве пленницы появляется дочь троянского царя Кассандра, пророчица, которая испуганными криками предрекает близкую смерть Агамемнона и свою собственную. Тотчас же раздаются крики Агамемнона, убиваемого за сценой. Об убийстве Агамемнона и Кассандры объявляет сама же Клитемнестра. Ее возлюбленный Эгист ссорится с непокорными старейшинами, намереваясь вступить с ними в бой, от чего удерживает их властная Клитемнестра.

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

В третьей трагедии — «Евмениды» Аполлон посылает Ореста за оправданием из своего храма в Дельфах к Афине Палладе в Афины, а Эринии его преследуют, стараясь поймать и уничтожить. Афина Паллада назначает суд над Орестом, так называемый ареопаг, который должен выслушать обе стороны — Ореста с Аполлоном, защищающих отца, и Эриний, защищающих мать, и вынести справедливое решение. Происходит суд, — за и против Ореста оказывается одинаковое количество голосов судей, и голос Афины Паллады как председательницы суда перевешивает — Орест оказывается оправданным. С Эриниями Афина тоже договаривается о прекращении их злых действий, и они превращаются в добрых богинь, которым люди будут молиться в трудных обстоятельствах жизни, в Евменид «Благодетельных», «Благосклонных». В финале — торжественная и победная песнь Евменид, отвращающая всякое зло от Афин, и прославляющая их мудрость, справедливость и силу, а также ответное чествование афинянами самих Евменид.

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

Эсхил, несомненно, находился под влиянием огромного и мучительного процесса распада общинно-родового строя, которое в

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

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

г) Жанр. Ввиду большого количества хоров в «Орестее» и их значительных размеров жанр этой трилогии приходится квалифицировать все еще как ораторный. Однако оратория уже доходит здесь до своего кризиса и местами превращается в самую настоящую драму. В трилогии очень много хоровых партий, в которых пока еще только вспоминается прошлое, дается оценка настоящему или ожидается будущее. Есть хоры моралистически-философского или религиозно-философского содержания. Однако уже в конце «Агамемнона» хор обнажает мечи, чтобы вступить в борьбу с Эгистом. Больше же всего драматичен хор Эриний, которые хотя и выступают в виде коллектива, но, в сущности говоря, являются единым и страстным индивидуумом, переживающим всякого рода коллизии, перипетии, начиная от своего невидимого для всех и видимого только для Ореста появления в конце «Хоэфор», проходя через иступленное преследование своей жертвы и кончая своим весьма активным поведением на суде с дальнейшим превращением в добрых гениев. Это уже не просто концерт-

ный ораторский хор, но подлинно действующие драматические герои.

д) **Характеры.** Характеров прежнего типа, т. е. неподвижных, однокрасочных и схематических, у Эсхила достаточно много. Такие характеры, как Вестник, Сторож на крыше дома в начале «Агамемнона», Пифия в начале «Евменид», Аполлон или Афина Паллада, вовсе даже не являются характерами, так как им всегда свойственна только какая-нибудь одна черта или идеологическая тенденция. Несколько более драматичны Эгист и Электра. Но в данной трилогии Эсхил дал образцы и подлинно драматических характеров, особенно Клитемнестры, Кассандры и Ореста.

Клитемнестра является прежде всего орудием демона родового проклятия и сама себя сознает таковым. Вместе с тем, однако, совершаемое ею убийство вызвано ее собственными, самыми глубокими аффектами и основано на убеждении, даже на сознании своего права и своей обязанности (месть за убийство Агамемноном их дочери Ифигении, ревность к Кассандре, собственная связь с Эгистом). В этом отношении Эсхил не пожалел красок для изображения ее злобы, мстительности, жестокости и бесчувствия. Но дело этим далеко не кончается. Клитемнестра вовсе не лишена сознания своей преступности и хочет уйти от всех дел, чтобы жить простой и скромной жизнью. Вся эта пестрая гамма переживаний Клитемнестры, женщины властной и волевой и в то же время глубоко сознающей свою тяжкую миссию в доме Агамемнона, создает глубокий, подлинный драматизм этого сильнейшего характера у Эсхила.

Кассандру тоже необходимо считать вполне драматическим характером. Она — бывшая возлюбленная Аполлона, отвергнувшая его и потом отвергнутая им, дочь троянского царя и жалкая пленница Агамемнона. Она пророчица с огромной силой предвидения, но никем не признаваемая, подавляемая кошмарными видениями минувших и теперешних преступлений в доме Агамемнона, больная и всеми покинутая. Кассандра знает, что идет на казнь, хотя ее приглашают на пир. Такая героиня потрясает своим острым драматизмом и трагической обреченностью.

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



Прикованный Прометей.
Чернофигурная ваза.
VI в. до н. э.



Рабы-рудокопы.
Чернофигурная ваза.
VI в. до н. э.

тер лишенным всякой однокрасочной схемы и вполне драматическим.

е) Развитие действия. Для драматического развития действия необходимы переходы от одного состояния к другому, ему противоположному. В этом смысле вся трилогия вполне может считаться драматичной. Первый такой переход, или, как говорят, перипетия, есть убийство Агамемнона и Кассандры, второй — убийство Клитемнестры, третий — оправдание Ореста. Правда, подготовка этих перипетий не всегда драматична и часто проводится при помощи эпических приемов. Так, в «Агамемноне» убийство дара отнесено почти к концу трагедии и подготавливается такими длинными хорами, речами и диалогами, что современному читателю даже трудно проследить нарастание действия.

Гораздо подвижнее в этом смысле «Хорэфоры». Что же касается «Евменид», то подготовка суда над Орестом, изображение самого суда и последующие его результаты (оправдание Ореста, вопли Эриний, соглашение с ними Афины Паллады, их превращение и финальные ликующие хоры) — все это далеко оставляет позади концертную ораторию и является классическим образцом непрерывно нарастающего действия на сцене с массой разного рода отклонений и усложнений.

ж) Художественный стиль. Трилогия, разработанная при помощи древних героических образов, к которым присоединяются также и образы богов и демонов, не может не обладать обычным для Эсхила монументальным стилем, а нагромождение многочисленных потрясающих ужасов делает его патетическим. Следовательно, это обычный для Эсхила монументально-патетический стиль. Кроме того, в Эриниях кристаллизация ужаса дана не статично, но динамично, дана в своем становлении. Это тоже необходимо считать новизной художественного стиля «Орестей».

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

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

б) Историческая основа и идейный смысл. Исторической основой для такой трагедии могла послужить только эволюция первобытного общества, переход от звериного состояния человека к цивилизации. Трагедия хочет убедить читателя и зрителя прежде всего в необходимости борьбы со всякой тиранией и деспотией в защиту слабого и угнетенного человека. Эта борьба, по Эсхилу, возможна только благодаря цивилизации, а цивилизация возможна только благодаря постоянному прогрессу. Блага цивилизации перечисляются у Эскила очень подробно. Это прежде всего теоретические науки: арифметика, грамматика, астрономия, затем техника и вообще практика: строительное искусство, горное дело, кораблевождение, эксплуатация животных, медицина.

Наконец, это мантика (толкование сновидений и примет, птицагание и гадание по внутренностям животных).

Эсхил демонстрирует силу человека и в более широком смысле слова. Он рисует образ борца, морального победителя в условиях физического страдания. Дух человека нельзя ничем побороть, никакими страданиями и угрозами, если он вооружен глубокой идейностью и железной волей.

Наконец, весь этот апофеоз борьбы за свободу и прогресс человечества мыслится Эсхилом не в плане отвлеченного повествования, но именно как повесть о борьбе с верховным божеством Зевсом. Может быть, это еще и не есть прямая антирелигиозная пропаганда (поскольку она исходит от Прометея, который сам является богом и даже двоюродным братом Зевса).

Маркс хорошо сказал о том, что боги Греции в «Скованном Прометее» «смертельно ранены»¹. Здесь, во всяком случае, прямая и очень острая критика мифологического Олимпа; и Прометей откровенно говорит о своей ненависти ко всем богам, которые подвергли его таким пыткам.

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

г) Х а р а к т е р ы. Характеры «Скованного Прометея» аналогичны характерам ранних трагедий Эсхила, но таковы они потому, что это почти сплошная декламация. Характеры здесь монолитны, статичны, совершенно односложны и не содержат в себе ровно никаких сдвигов, а тем более противоречий.

Сам Прометей — это сверхчеловечески мощный герой, молчаливо терпящий любую казнь и не боящийся никаких угроз и наказаний. Это непреклонная личность, вне всяких колебаний и противоречий. Остальные герои «Скованного Прометея» выступают каждый тоже только с какой-нибудь одной чертой, вполне неподвижной и односложной, но уже менее значительной, чем основной герой трагедии. Океан — добродушный старик, желающий помочь Прометею и готовый пойти на компромисс. Ио — физически и морально страдающая женщина, обезумевшая от боли. Гефест и Гермес — механические исполнители воли Зевса, один — против своей воли и с глубоким сожалением, другой — бесчувственно и бездушно. Это — не характеры, но общие схемы, какие-то воплощенные идеи или мысли.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 418.

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

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

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

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

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

Но монументально-патетический стиль «Скованного Прометея» все же валицо. Его специфика заключается в общей тоналности трагедии, которую можно назвать восхвалительно-риторической. Вся трагедия «Скованный Прометей» и есть не что иное, как восхвалительно-риторическая декламация по адресу единственного ее подлинного героя — Прометея. Только такое понимание художественного стиля данной трагедии и поможет осмыслить все ее длинноты и всю ее недраматическую установку.

Действительно, рассказы и разговоры Прометея о прошлом, в частности о его благодеяниях людям, нисколько не подвигая действия вперед, придают образу Прометея необыкновенно глубокий смысл, необычайно возвышают и насыщают в идейном отношении; без подобного рода риторической декламации образ Прометея, конечно, потерял бы свое глубокое назначение. Точно так же разговоры с Океаном и Гермесом, опять-таки нисколько не подвигая действия вперед, весьма выразительно рисуют нам стойкость и

силу воли Прометей. Сцена с Ио увековечивает Прометей как мудреца и провидца, знающего тайны жизни и бытия, хотя и не могущего воспользоваться этими тайнами.

Кроме пророчества о своем освобождении, Прометей здесь еще очень много говорит о страданиях Ио, с длинным перечислением географических пунктов, через которые она прошла и еще должна пройти. Прометею здесь приписана обширная географическая ученость, которая, несомненно, была тогда последним достижением науки. Этот рассказ, совершенно лишенный всякого драматизма и даже прямо противоположный ему, тем не менее стилистически очень важен как прогрессирующая обрисовка мудрости Прометей.

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

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

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

ж) Социально-политическая направленность. Стиль «Скованного Прометей» рисует нам идеологию этой трагедии в совершенно неожиданном свете. Идеология этой трагедии, даже взятая в своем отвлеченном виде, резко отличается от прочих трагедий Эсхила своим отношением к Зевсу. В других трагедиях Эсхила мы находим восторженные гимны Зевсу, богословские рассуждения о нем и уж во всяком случае неизменное почитание его, какое-то прямо библейское его превознесение. В противоположность этому, Зевс «Скованного Прометей» изображен бесчеловечным тираном, жесточайшим деспотом, вероломным предателем, не всеведущим и не всемогущим, хитрецом и трусом. Когда же мы начинаем вникать в стиль «Скованного Прометей», то оказывается, что это отношение к Зевсу является здесь не просто какой-то абстрактной теорией и не просто случайным привеском к трагедии,

но проводится в самой смелой, дерзкой и даже бунтарской форме, с каким-то революционным пафосом, с какой-то просветительской убежденностью и с каким-то публицистическим задором. Это, несомненно, *просветительская трагедия*, а то и прямо революционная я. Это — восторженное похвальное слово казненному вождю революции.

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

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

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

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

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

Анализ художественного стиля трагедий Эсхила обнаруживает огромные усилия великого гения изобразить дикое буйство темных сил седой старины, но не просто изобразить, а показать их преобразование и просветление, их новую организацию и пластическое оформление. Это происходит в результате развития жизни эмансипированного полиса. Именно полис есть та преобразующая и организующая сила, благодаря которой человек освобождается от этой первобытной дикости. Но для этого нужен крепкий и молодой,

мощный и героический полис восходящего рабовладения, для него, в свою очередь, необходимы также и мощные герои, наделенные величайшей героической способностью бороться со старым и создавать новое. Только полис, восходящий полис объясняет нам у Эсхила его новую моралистическую религию, его новую цивилизованную мифологию, его новый монументально-патетический стиль и художественное оформление.

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

XI. СОФОКЛ

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

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

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

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

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

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

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 98.

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

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

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

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

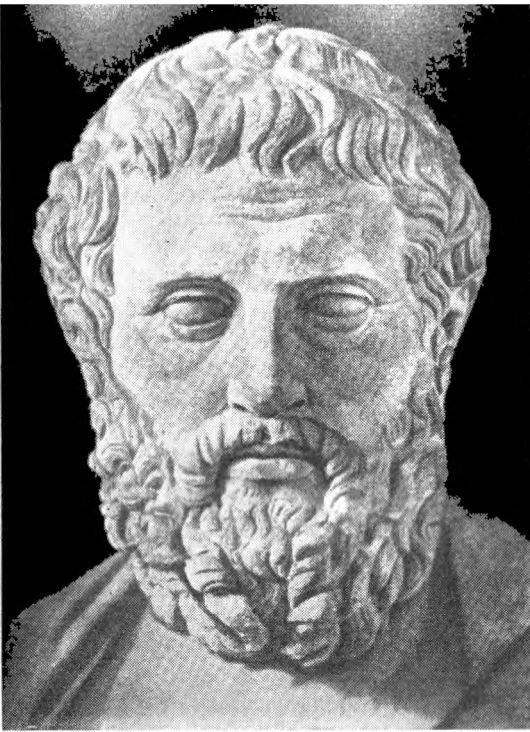
Эпоха Перикла знаменует не только расцвет Афинского государства, но и начало его разложения. Распирение эксплуатации рабского труда вытесняло труд свободного населения; разорение мелких и средних землевладельцев привело к резкому имущественному расслоению в среде рабовладельцев. Кризис афинской демократии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

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

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

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

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



2. Идейная основа трагедий. В борьбе за единство демократических Афин Софокл отстаивал традиционный уклад жизни. По он сам чувствует обреченность его, и потому противоречия между старыми, привычными и новыми, разрушительными веяниями получают в его произведениях значение трагического конфликта. Поэт ищет в религии защиты от тех тенденций, которые грозили разрушением старых устоев афинской демократии. Хотя он признает свободу действий человека, его разум, но считает, что человеческие возможности ограничены, что над человеком стоит сила, которая обрекает его на ту или иную судьбу («Аякс», 1036; «Трахинянки», 1284; «Антигона», 1168; «Эдип-царь», 805).

Человек, по мнению Софокла, не может знать, что ему готовит грядущий день. Высшая божественная воля проявляется в изменчивости и в непостоянствах человеческой жизни. За удачей следует неудача, за счастьем — несчастье («Антигона», 1159—1163). Конфликт между стремлениями человека и необходимостью действительности приводит поэта к признанию зависимости от воли богов свободного разумного человека. Это лейтмотив трагедий Софокла («Эдип-царь», хор 1161). Причина всех бедствий — в пренебрежении божественными законами («Аякс», 1129, «Антигона», 906), в которых, по Софоклу, проявляется высшая справедливость.

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

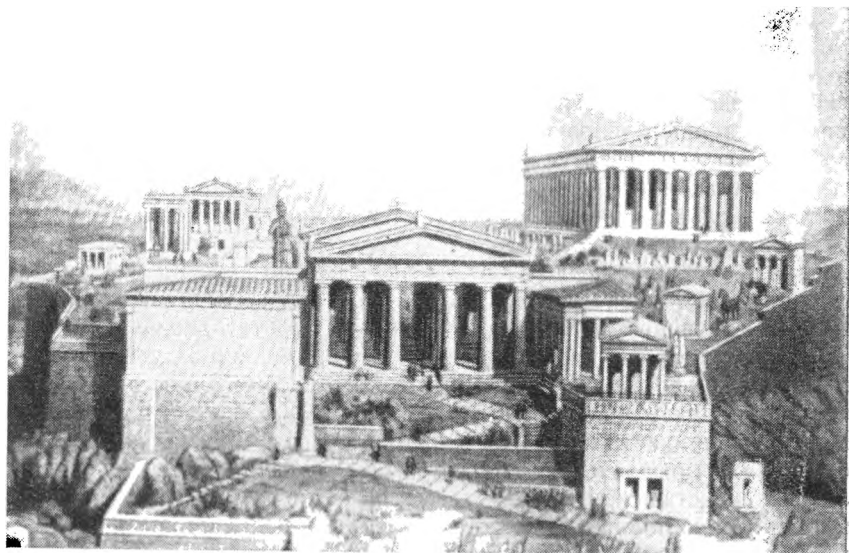
Софисты, или «учителя мудрости», не признавали божественных неписаных законов, они умели красноречиво доказывать любую мысль, «делать более слабую речь более сильною». Протагор говорил, что ни одно дело не бывает само по себе ни плохим, ни хорошим, оно бывает таким, каким его представляют. Этот взгляд на существующее вытекал из положения Протагора: человек есть «мера всех вещей». Учение софистов имело в Афинах успех. С точки зрения Софокла, отстаивающего веру во всемогущую волю богов, это учение было опасно скептицизмом и своим искусством спорить. Поэт развенчивает «мудрость» тирана Креонта, противящегося воле богов («Антигона»), и осуждает ловкость Одиссея, для которого любые средства пригодны, чтобы обмануть Филоктета («Филоктет»). Только полная покорность воле богов ведет к благоденствию, процветанию страны («Филоктет», 108). Из этого следует, что религия, по мнению Софокла, должна быть одной из основ государства. В благочестивых Афинах процветают правосудие и справедливость. Поэт не признает тирании.

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

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

Трагедия «Антигона» названа так по имени главного действующего лица. Полиник, брат Антигоны, дочери царя Эдипа, предал родные Фивы и погиб в борьбе со своим родным братом Этеоклом,

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 54.



Акрополь. Афины. Реконструкция.

защитником родины. Царь Креонт запретил хоронить предателя и приказал отдать его тело на растерзание птицам и псам. Антигона, вопреки приказу, выполнила религиозный обряд погребения. За это Креонт велел замуровать Антигону в пещере. Антигона, верная своему долгу — выполнению священных законов, не смирилась перед Креонтом. Она предпочла смерть повиновению жестокому дарю и кончила жизнь самоубийством. После этого жених Антигоны, сын Креонта Гемон пронзил себя кинжалом, в отчаянии от гибели сына лишила себя жизни и жена Креонта Эвридика. Все эти несчастья привели Креонта к признанию своего ничтожества и к смирению перед богами. «Непреборимо могущество Рока, — говорит Софокл устами хора, — оно сильнее золота, Арея, крепости просмоленных морских кораблей».

б) Образы трагедии. Преобладающая черта в характере Антигоны — сила воли, решительность, смелость, которую она проявляет в борьбе с Креонтом за право похоронить брата по установленному обряду. Она чтит древний закон родового общества. У нее нет сомнения в правильности принятого решения (454—462, 470, 471). Чувствуя свою правоту, Антигона смело бросает вызов Креонту:

Казни меня — иль большего ты хочешь?..

Чего ж ты медлишь? Мне твои слова

Не по душе и по душе не будут,

Тебе ж противны действия мои.

(502—506, Шервинский.)

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

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

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

Душевное состояние действующих лиц отражается на их языке. Краткие предложения придают языку особую живость и непосредственность:

Антигона. Чтить кровных братьев — в этом нет стыда.

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

Антигона. Брат, общие у нас отец и мать.

Креонт. За что ж его ты чтишь непочитаньем?

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

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

Появление Гемона, порицающего отца и осуждающего его политику (636—765), в идейном отношении имеет значение как выражение политических взглядов самого Софокла, а в композиционном — как протест, который окончательно выводит Креонта из себя:

Гемон. Сказал бы: глупый! — будь ты не отец... (767)

Креонт. Да, но клянусь Олимпом, не на радость

Меня поносишь бранными словами (770—771).

И он велит слугам привести Антигону, чтобы убить ее на глазах жениха.

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

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

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

В гибели Антигоны хор видит возмездие за отцовский грех.

г) Социально-политическая направленность трагедии. В трагедии «Антигона» Софокл вскрывает один из глубочайших конфликтов современного ему общества, конфликт между родовыми неписаными законами и законами государственными. Религиозные верования, уходящие своими корнями в глубь

веков, в родовую общину, предписывали человеку свято чтить кровно-родственные связи, соблюдать все обряды в отношении кровных родственников. С другой стороны, всякий гражданин полиса обязан был соблюдать законы государственные, которые иногда резко противоречили традиционным семейно-родовым нормам.

Креонт — сторонник неуклонного соблюдения законов государственных, писаных. Антигона же превыше этих законов ставит законы семейно-родовые, освященные религиозным авторитетом. Поэтому она и хоронит брата Полипика, хотя государственный закон это и запрещает, потому что Полипик изменник родины и недостойн чести быть погребенным и оплаканным. Антигона же ради брата, кровного родственника, должна сделать все, что предписывают законы, установленные богами, т. е. должна похоронить его с соблюдением всех обрядов. Для мужа, по словам Антигоны, она не пошла бы на нарушение государственного закона, потому что муж — не кровный родственник.

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

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

«Эдип-царь». а) Содержание. В трагедии «Эдип-царь» Софокл ставит один из важнейших вопросов своего времени — воля богов и свободная воля человека.

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

В этой трагедии рассказывается о судьбе Эдипа, сына фиванского царя Лая. Лаю была предсказана смерть от руки собственно-

го сына. Он приказал проколоть ноги младенцу и бросить на горе Кифероне. Однако раб, которому было поручено убить маленького царевича, спас ребенка, и Эдип (что в переводе с греческого значит «с опухшими ногами») был воспитан коринфским царем Полибом.

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

Но вот в стране случился мор. Оракул объявил, что причина этого несчастья в том, что среди граждан есть убийца, которого следует изгнать. Эдип всеми силами стремится найти преступника, не зная, что им является он сам. Когда же Эдипу стала известна истина, он ослепил себя, считая, что это заслуженная кара за совершенное им преступление.

б) Образы трагедии. Центральный образ трагедии — царь Эдип, народ привык видеть в нем справедливого правителя. Жрец называет его наилучшим из мужей. Он спас Фивы от чудовища, угнетавшего город, он возвел страну мудрым правлением. Эдип чувствует свою ответственность за судьбу людей, за родину и готов сделать все для прекращения мора в стране. Думая лишь о благе государства, он страдает при виде бедствия граждан. Движущей силой его действий является желание оказать помощь слабым, страдающим (13, 318). Эдип не деспот: он готов выслушать совет граждан и по их просьбе даже прекращает ссору с Креонтом.

Он считает себя посредником между богами и людьми и несколько раз называет себя помощником богов. Боги повелевают, волю их претворяет Эдип, а граждане должны исполнять приказания. Даже жрец в спасении Фив от чудовища видит действия богов, избравших Эдипа орудием своей воли. Однако знать волю богов Эдипу не дано, и, веря в прозорливость жреца, он обращается к прорицателю Тиресию.

Но стоило лишь появиться подозрению, что жрец скрывает имя убийцы, — и у Эдипа сразу возникает мысль, что Тиресий сам участвовал в преступлении; уважение сменяется гневом, которому он легко поддается. Ему ничего не стоит назвать того, кого он лишь недавно призывал спасти себя и Фивы, «негодным из негодных» и осыпать незаслуженными оскорблениями. Гнев охватывает его и в разговоре с Креонтом.

Подозревая интриги Креонта, Эдип в состоянии крайней раздраженности бросает оскорбления: у него наглое лицо, он убийца, явный разбойник. Это он затеял безумное дело — бороться за власть без денег и сторонников.

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

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

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

Мнимый соперник царя Эдипа — Креонт наделен Софоклом не такими чертами, как в «Антигоне». Креонт из трагедии «Эдип-царь» не стремился к абсолютной власти и «предпочитал всегда лишь долю власти». Хор подтверждает справедливость его речей, и это дает основание принять высказывания Креонта, подкрепленные мудрыми сентенциями, за мнение самого Софокла. Выше всего он ценит дружбу, честь. В минуту крайнего самоуничтожения Эдипа Креонт приходит к нему «без злорадства в сердце», проявляет гуманное отношение — «возмездие благородства» и обещает покровительство дочерям Эдипа.

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

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

Напряжение не снижается и во втором эпизоде. Креонт возмущен тяжелыми обвинениями в интригах, кознях, которые бросает ему Эдип. Он далек от стремления к власти, с которой «вечно связан страх». Народной мудростью веет от моральных сентенций

и антитез, подтверждающих его принципы: «Нам честного лишь время обнаружит. Довольно дня, чтоб подлого узнать». Высшая напряженность диалога достигается краткими репликами, состоящими из двух-трех слов.

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

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

Но чем выше заносчивость, гордость и спесь, тем страшнее падение. Следует страшная развязка: раб, передавший мальчика коринфскому пастуху, признается в том, что сохранил ребенку жизнь. Для Эдипа ясно: это он совершил преступление, убив отца и женившись на своей матери.

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

Эдип сам произносит себе приговор и ослепляет себя.

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

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

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

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

В подтверждение мысли, что фабула в трагедии должна представлять «переход от счастья к несчастью — переход не вследствие преступления, а вследствие большой ошибки человека, скорее лучшего, чем худшего», Аристотель в «Поэтике» приводит пример Эдипа.

Развертывание событий, реалистически оправданных, нарастающие сомнения и тревоги, перипетии, кульминация действия, когда Эдип в своей гордости занесся так высоко, что считает себя сыном Судьбы, и затем развязка, не навязанная сверхъестественной силой, а как логическое завершение всех переживаний, держат в напряжении зрителя, испытывающего страх и сострадание.

г) Политическая и социальная направленность трагедии. В своих произведениях Софокл стремится восстановить единство общества и государства, отстоять такое государство, в котором отсутствовала бы тирания и царь осуществлял бы наиболее тесную связь с народом. Образ такого царя он видит в Эдипе. Эти идеи шли вразрез со временем Софокла — ведь он борется против сил, нарушающих полисные связи. Рост денежных отношений разлагал государство, пагубно влиял на сохранение прежних устоев. Распространялись стяжательство, подкуп. Это и давало Эдипу основание бросать Тиресию несправедливые упреки в корыстолюбии (378—381).

Причина разрушения прежней гармонии личности и коллектива заключена еще в растущем свободомыслии, в пренебрежении волей богов, в религиозном скептицизме. Почти все партии хора прославляют Аполлона. Песни хора наполнены жалобами на нарушение древнего благочестия, на пренебрежение к изречениям оракулов.

Признавая божественное предопределение, против которого бессилен человек, Софокл, в условиях отделения личности от коллектива, показал человека в свободном стремлении уклониться от предначертанного, бороться с ним.

Следовательно, трагедия «Эдип-царь» — не «трагедия рока», как указывали неогуманисты XVIII и XIX вв., противопоставляя ее трагедии характеров, а трагедия, в которой хотя и признается зависимость человека от воли богов, но вместе с тем признается и свобода действий человека, совершаемых «по необходимости и верооятности».

5. «Эдип в Колоне». Содержание. Без этой трагедии, поставленной после смерти Софокла, трудно было бы понять отношение Софокла к злу, совершенному человеком по неведению. Жизнь полна всяких изменений, неожиданностей, и человек действует, часто невольно совершая зло. За него он страдает невинно.

Эдип, осудивший себя самым суровым образом, является в трагедии «Эдип в Колоне» благодетелем той страны, где ему суждено умереть. Эта страна — родина Софокла, Колон близ Афин.

В сопровождении Антигоны Эдип появляется в предместье Афин — Колоне. Он изгнан сыновьями из родной земли. Исмена,



Всадники. Фриз Парфенона. V в. до н. э.

вторая дочь Эдипа, приносит весть оракула, что Эдипу суждено стать покровителем той страны, где его постигнет смерть. Об этом знают Креонт и сыновья Эдипа, Полиник и Этеокл. Креонт и Полиник хотят привести его в Фивы, но Эдип отказывается вернуться и, гостеприимно принятый царем афинским Тезеем, умирая, становится покровителем Афин.

Прославление родины и искупление греха страданием — главная цель произведения. Устами действующих лиц и хора Софокл поет гимн Колону.

Образы трагедии. В центре трагедии Эдип, но не тот мудрый правитель, каким он является в начале трагедии «Эдип-царь», и не тот сломленный несчастьями человек, каким мы видим его в конце трагедии.

В новой трагедии Эдип владеет силой, свойственной только бессмертным. Годы и страдания изнурили его, но он полон сознания своей невинности и с уверенностью говорит, что в его преступлении не было ни умысла, ни греха (997—1010; 1021—1031). Он знает о предназначенной ему Аполлоном высокой роли быть благодетелем страны, где он получит блаженный покой.

Гнев и негодование прежнего Эдипа прорываются по отношению к неблагодарному сыну Полинику, которого он отказывается видеть.

Антигона, сочувствуя страданиям родных, нежно упрекает отца, угваривая не платить злом за зло, вспомнить, что сам он пострадал по вине отца и матери (1212—1215; 1219—1222). В Антигоне из трагедии «Эдип в Колоне», при всей ее любви к близким по крови, больше нежности и меньше сильных чувств, чем в одноименной трагедии.

В обрисовке характера Креонта поэт снова вернулся к первоначальной трактовке: Креонт в сцене с Эдипом проявляет знакомое уже по трагедии «Антигона» самоуправство и деспотизм. Эти особенности его характера подчеркивают правосудие, человеколюбие, справедливость Тезея, олицетворяющего власть, прямо противоположную произволу в Фивах.

Главная художественная особенность трагедии заключается в партиях хора, прославляющих родину Софокла. Это настоящий гимн Колону. Природа сама — покровитель этого края. Все прекрасное сосредоточено здесь. Лирические песни хора — лучшие места в трагедии.

Мифологические образы Диониса, муз и Афродиты, сложные эпитеты придают особую поэтическую прелесть стихам: «цветет нарцисс, впоенный небесной росой»; «шафран, блистающий золотом»; «листва с бесчисленными плодами» (676).

Особенностью композиции является некоторая задержка действия в эпизоде с Полиником. Эпизод вводится с целью показать, что и отец и сын — оба идут навстречу своей судьбе, но отец — просветленный страданиями, чтобы привести благоденствие Афинам, а сын, черствый эгоист — чтобы получить заслуженное воздаяние.

Сама смерть Эдипа необычна. Только одному Тезею известно, как умер Эдип. Такая развязка по своему характеру близка к «*deus ex machina*»¹, так как связана с вмешательством богов.

Так же как и в других трагедиях, Софокл видит в переменчивой судьбе человека отсутствие уверенности в завтрашнем дне. Жизненные бури навевают поэту пессимистические мысли. Хор в антистрофе стасима третьего поет о том, что лучше было бы человеку не родиться или скорее умереть, что «зависть, смута, резня и брань» везде его встречают.

Возможно, что события последних лет жизни Софокла вызвали такие мрачные мысли. В словах хора есть несомненный намек на социальную борьбу, особенно если приять во внимание участие трагика в олигархическом перевороте. Эта песнь хора в значительной степени может объяснить тоску Софокла по своему идеалу — гармоническому сочетанию власти правителя и народа.

«Эдип в Колоне» вызывает интерес не только как произведение, раскрывающее политические симпатии Софокла, но и как трагедия, в которой он более полно, чем в трагедии «Эдип-царь», высказывает свое отношение к страдальцу Эдипу.

Страданиями Эдипа очищен от зла. Эдип, который сам осудил себя как тяжкого преступника, невольно осквернившего семейный очаг, посмертно становится защитником Афин.

Глубоко любя родину, Софокл мог эту роль отвести только тому человеку, в моральные устои которого верил.

¹ „*Deus ex machina*“ — «бог из машины». Приспособление для подъема в воздух и внезапного появления божества. Прием, способствующий разрешению запутанного драматического положения.

6. «Филоклет». В обществе все больше углубляется отделение личности от коллектива. Все больше проявляется свободная воля человека. Вопрос о столкновении интересов личности и государственных интересов. Софокл поставил в одной из своих последних трагедий — «Филоклет».

а) Содержание. Одиссей и Неоптолем, сын троянского героя Ахилла, являются на остров Лемнос, чтобы заставить Филоклета, владеющего чудесным луком и стрелами Геракла, отправиться под Трою. Филоклет, участник Троянской войны, был укушен ядовитым змеем и оставлен Атридами и Одиссеем без пищи и одежды на пустынном острове. Страдая от ран, он проводит там 10 лет. Между тем ахейцы узнают от троянского пророка, что Троя может пасть только при добровольном участии в войне Филоклета, владеющего луком Геракла. Хитростью и ложью Одиссей и Неоптолем хотят принудить к этому Филоклета, и они уже близки к цели, но Неоптолем, страдая от вынужденной лжи, открывает истину, и Филоклет наотрез отказывается принять участие в войне. Появляется тень Геракла; под влиянием речи своего покровителя Филоклет готов ехать, так как тогда Троя падет и он получит исцеление.

б) Образы трагедии. Трагедия названа по имени главного действующего лица — Филоклета. Софокл рисует его характер в развитии. В начале действия это одинокий, покинутый всеми человек, еще не потерявший веру в людей. Он верит лжи Неоптолема. Когда же узнает истину и теряет надежду увидеть родину, отца, он ожесточается. Нет для него ничего святого (1200), личное горе, сознание вероломства людей заставляют его бороться только за свою жизнь. После появления Геракла и обещания исцелить его и почитать как лучшего из мужей этот — прежде униженный, страдающий — человек преобразуется и готов исполнить волю своего покровителя.

Образы Одиссея и Неоптолема даны в противопоставлении и вместе с тем в единстве. Их объединяет любовь к родине. Но сочувствие Софокла на стороне Неоптолема. Молодому герою, прямому, искреннему, претит ложь, и он, сначала увлеченный доводами Одиссея, потом раскаивается в вынужденном обмане и открывает Филоклету истину.

Традиционная трактовка хитроумного Одиссея поэтом несколько изменена. Софокл представил греческого героя способным на интриги, жертвой которых должен быть доверчивый Филоклет. В речах Одиссея исследователи находят влияние учения софистов.

в) Художественные особенности и направленность трагедии. В обрисовке характеров Филоклета и Неоптолема Софокл обнаруживает приемы, присущие Еврипиду. Характеры действующих лиц изображены им в развитии и противоречии. Переживания Филоклета противоречивы. Неоптолем также несколько раз изменяет свое решение. В результате внутренней борьбы восторжествовала прямота и искренность Неоптолема. Внутренний мир действующих лиц раскрывается в живом языке, вы-

ражающем все оттенки чувств. Для него характерны в одном случае восклицания, вопросы, краткие определения, в другом же случае — спокойный, величавый тон. Развязка также напоминает трагедии Еврипида. Софокл приводит Филоктета к окончательному решению не путем размышлений и внутренних переживаний, а появлением тени Геракла, дающей наказ своему любимцу. Этот наказ находится в соответствии с волей богов.

Основная идея трагедии в том, что не в удовлетворении личных интересов человек находит свое счастье, а в служении родине. Филоктет, претерпевший все превратности судьбы вдали от родной страны, найдет свое счастье в борьбе за нее. Если в противопоставлении Одиссея и Неоптолема Софокл не разрешает проблемы превосходства личных побуждений над государственными интересами, то в образе Филоктета он явно отдает предпочтение последним.

7. «Аякс», «Трахинянки», «Электра». Темой трагедии «Аякс» послужило присуждение доспехов Ахилла после его смерти не Аяксу, а Одиссею. В припадке безумия, насланного Афиной, Аякс ночью перерезал стадо скота, думая, что это ахейское войско и его вожди — Атриды и Одиссей. Когда же Аякс пришел в себя, он, боясь насмешек, окончил жизнь самоубийством. В споре с Агамемноном о совершении погребального обряда Одиссей одержал верх и предложил Тевкру, брату Аякса, свою помощь — оказать последний долг умершему, как герою, доблестно сражавшемуся под Троей.

Трагедия построена на конфликте между могуществом бога и зависимостью от него человека. Афина помрачила рассудок храброго Аякса, так как он отказался от помощи богов и недостаточно почтительно отозвался об Афине. С другой стороны, в трагедии есть и конфликт между низкими и благородными побуждениями человека. Конфликт разрешается в споре Атридов с Одиссеем, в котором торжествуют благородные чувства. Проявление благородства Софокл видит в выполнении религиозного обряда над телом Аякса, в высокой оценке его заслуг перед родиной. Этому противопоставляются низкие побуждения Атридов. Возможно, что политические события, современником которых был Софокл, повлияли на отрицательную характеристику им Менелая — царя враждебного Афинам государства.

Поэт призывает к всеобщему единению, но эти идеалы отходили уже в прошлое. Так крушение полисных связей — одна из сторон действительности времен Софокла — косвенно отразилось в трагедии «Аякс».

В трагедии «Трахинянки» Деянира, жена Геракла, совершает преступление «по неведению». Желая вернуть любовь мужа, она пропитывает хитон Геракла кровью убитого им кентавра Несса. Но этот дар оказывается смертельным, и Геракл умирает в страшных мучениях, а Деянира кончает жизнь самоубийством.

Трагизм личности Деяниры подчеркивается изображением ее как кроткой, верной, любящей жены, прощающей слабости мужа, как человека, гуманно относящегося к своим рабам. Чувство ответ-

ственности за преступление, даже совершенное по неведению, заставляет ее, как и Эдипа, добровольно осудить себя самым жестоким образом. И в этой трагедии все лучшие чувства разбиваются из-за изменчивости судьбы, ибо нет «завтра».

«Электра». Миф об Электре, дочери Агамемнона и Клитемнестры, послужил темой второй части трилогии Эсхила «Орестея» и трагедий «Электра» Софокла и Еврипида. Но каждый трагик, сообразно со своим мировоззрением, придает этому древнему мифу те или иные черты. Убивая мать, Электра и Орест в трагедиях Эсхила и Софокла безоговорочно выполняют священную волю Аполлона, защищающего права отца.

Электра Софокла менее схематична, чем у Эсхила. Софокл рисует страстную натуру, чувства которой бурно проявляются не только в горе от мнимой гибели брата и в негодовании на мать, но и в радости при виде живого Ореста. Непримируемость Электры оттеняется полным послушанием ее сестры Хрисофемиды. Сцена узнавания у Софокла выражена с большей психологической глубиной, чем у Эсхила.

Орест у Софокла беснощаден. Его роль ограничивается выполнением высшей воли. Молчаливое участие Пилада — только дань мифу. В трагедии же Эсхила Орест более человечен. Слыша мольбы матери, он колеблется и спрашивает Пилада: «Пилад, что делать? Устыдиться ли матери?» (Эсхил, «Хоэфоры», 982).

В защите религии Аполлона и в наказании преступления заключается идея трагедии Софокла «Электра». Об этом свидетельствует не только финал трагедии, но и многие партии хора.

Нравственное оправдание поведения Электры Софокл видит в том, что она вооружилась против порока.

8. Творчество Софокла. В творчестве Софокла есть ряд противоречий. Он проповедует традиционную религию Аполлона, говорит о необходимости исполнения божественных законов («Антигона») и вместе с тем признает свободную волю человека («Эдип-царь»). Неполное разрешение получила проблема сочетания личных побуждений и государственных интересов («Филоклет»).

Софокл выражает взгляды афинской демократии эпохи расцвета, а как талантливый художник он не может не отрицать существенных сторон своей переломной эпохи крушения демократических идеалов. Отсюда в его произведениях звучат постоянные жалобы на неустойчивость жизни, изменчивость счастья. Они являются лейтмотивом его трагедий.

Софокл, продолжатель Эсхила, вносит в трагедию ряд новшеств. Каждая трагедия представляет собой законченное целое, так как поэта интересует судьба отдельного человека, а не целого рода. Интерес к личности вызвал введение в произведение третьего актера, а это давало возможность придать диалогу большую живость, глубже раскрыть характер действующего лица.

Герои Софокла — сильные натуры, не знающие, за исключением Неоптолема, колебаний. Они более индивидуализированы, чем у

Эсхила, и поэтому более жизненны. В описании героев Софокл использует прием контрастного противопоставления, позволяющий подчеркнуть главную черту их характера: героическая Антигона и слабая Исмена, сильная Электра и нерешительная Хрисофемиды, гуманный Одиссей и деспотичные Атриды.

Софокла привлекают благородные характеры, выражающие идеалы афинской демократии. Он сам говорил, что создает людей такими, «какими они должны быть» (Аристотель, «Поэтика», 25).

Хор у Софокла, по сравнению с Эсхилом, не играет первой роли. Песни хора выражают коллективное мнение граждан, обычно совпадающее с мнением автора.

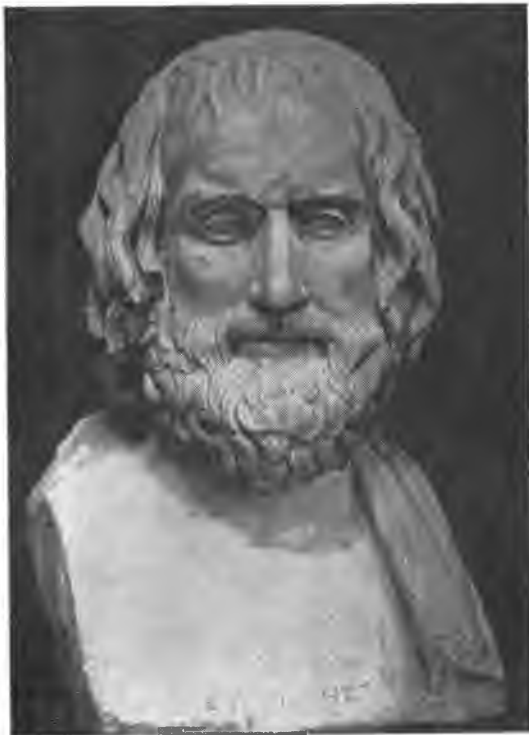
Греки находили в этих песнях «очаровательную сладость и величие», очевидно, разумея те художественные средства, которыми Софокл умело пользовался. Хоровые партии усиливали эмоциональность, патетику трагедий и вызывали у зрителей чувства страха и сострадания к герою и оказывали то очищающее действие, о котором говорил Аристотель.

Аристотель в «Поэтике» обращает особое внимание на композицию трагедий Софокла. Он подчеркивает в ней узнавание с перипетией — переход от незнания к знанию, связанный с поворотом к неожиданному. Этим приемом Софокл мастерски пользуется.

Целеустремленность, напряженность действия приводят трагедию к логической развязке «по необходимости». Во всех дошедших до нас трагедиях, за исключением одной из последних — «Филоклет», нет вмешательства богов — развязки, обычной у Еврипида. В IV в. до н. э. трагедии Софокла вошли в постоянный репертуар Дионисий. В честь Софокла был поставлен памятник в афинском театре. Творчество Софокла имеет мировое значение. Образы, созданные великим трагиком, особенно образы Эдипа, Антигоны, Электры, вызывали интерес во все времена. Они не потеряли значения и до настоящего времени.

ХII. ЕВРИПИД

Еврипид (ок. 480 г. — 406 г. до н. э.), один из величайших драматургов мира, был младшим современником Эсхила и Софокла. Он родился на острове Саламине. Биографические данные об Еврипиде скудны и противоречивы. Аристофан в своей комедии «Женщины на празднике Фесмосфорий» говорит, что мать Еврипида была торговкой зеленью, позднейший же биограф Филохор отрицает это. Несомненно, что семья Еврипида имела средства, и поэтому великий трагик смог получить хорошее образование: учился он у философа Протагора и софиста Анаксагора, об этом говорит римский писатель Авл Геллий («Аттические ночи»). В 408 г. Еврипид по приглашению царя Архелая переехал в Македонию, где и умер.



Еврипид.
Мрамор.
IV в. до н. в.

1. Творческий путь Еврипида начался в условиях расцвета афинского полиса, но большая часть его деятельности протекает уже в годы начавшегося упадка этой рабовладельческой республики. Он был свидетелем длительной и изнурительной для Афин Пелопоннесской войны, длившейся с 431 по 404 г. Эта война была одинаково захватнической как со стороны Афин, так и со стороны Спарты, но все же надо отметить разницу в политических позициях этих двух полисов: Афины, как демократическое рабовладельческое государство, в покоренные во время войны области вносили принципы рабовладельческой демократии, а Спарта всюду насаждала олигархию.

Еврипид, в противоположность Эсхилу и Софоклу, не занимал никакой государственной должности. Он своим творчеством служил родине. Им написано более 90 трагедий, из которых до нас дошли 17 (18-я трагедия «Рес» ошибочно приписывается Еврипиду). Кроме того, до нас дошла одна сатирическая драма Еврипида «Киклоп» и сохранилось много фрагментов его трагедий.

Большинство трагедий Еврипида приходится датировать лишь приблизительно, так как нет точных данных о времени их постановки. Хронологическая последовательность дошедших до нас его трагедий такова: «Алкеста» — 438, «Медея» — 431, «Гераклиды» —

ок. 427, «Ипполит» — 428, «Геракл», «Гекуба» и «Андромаха» — ок. 421—423, «Просительницы» — вероятно, 416, «Ион», «Троянки» — 415, «Электра», «Ифигения в Тавриде» — ок. 413, «Елена» — 412, «Финикиянки» — 410—408, «Орест» — 408, «Вакханки» и «Ифигения в Авлиде» поставлены после смерти Еврипида.

Еврипид — передовой мыслитель своего времени. Например, он считает, что вначале была общая нерасчлененная материальная масса, потом она разделилась на эфир (небо) и землю, тогда-то и появились растения, звери и люди (фрагмент 484)¹.

У Еврипида критическое отношение к мифологии, как основе народной греческой религии. Проводить принцип полного отрицания богов трагик, конечно, не мог, так как тогда ни одна бы его трагедия не увидела свет. Он признает какую-то божественную сущность, управляющую миром. Недаром комедиограф Аристофан, современник Еврипида, считающий этого трагика сокрушителем всех народных традиций, зло смеется над ним и в комедии «Лягушки» говорит устами Диониса, что у него боги «своей особенной чеканки» (885—894).

Дионис (Еврипиду)
Возьми и ты кропильницу, молись!
Еврипид
Готов!
Но я богам молюсь совсем особенным.
Дионис
Как? Собственным и нового чекана?
Еврипид
Да!

Богов Еврипид изображает почти всегда с самых отрицательных сторон, как бы желая внушить зрителям критическое отношение к их традиционным верованиям.

Так, в трагедии «Геракл» Зевс изображен злым, способным опозорить чужую семью. В этой же трагедии злой мстительной фурией изображена жена Зевса, богиня Гера, которая приносит столько зла прославленному греческому герою Гераклу только лишь потому, что он побочный сын Зевса.

Жестоким и вероломным изображает Еврипид бога Аполлона в трагедии «Орест». Именно Аполлон заставил Ореста убить мать, а потом не счел нужным защищать его от мести Эриний (эта трактовка резко отличается от трактовки Эсхила в его трилогии «Орестея»).

Такой же бессердечной и завистливой, как Гера, изображается и богиня Афродита в трагедии «Ипполит». Она завидует Артемиде, которую так свято чтит прекрасный Ипполит, а ее, богиню любви и красоты, не признает. Из ненависти к юноше Афродита зажигает в сердце его мачехи, царицы Федры, преступную страсть к ее пасынку, благодаря чему гибнут оба — и Федра, и Ипполит.

¹ Фрагменты по изданию Nauck'a.

Критически изображая богов народной религии, Еврипид высказывает мысль, что подобные образы не есть ли плод фантазии поэтов. Так, устами своего любимого героя Геракла он говорит:

Я все ж не верил и не верю,
Чтоб бог вкушал запретного плода,
Чтоб на руках у бога были узы,
И бог один повелевал другим.
Нет, божество само себе довлеет.
Все это бредни дерзкие певцов¹.
(«Геракл», 1342—1346.)

Еврипид был страстным патриотом родного полиса, и он неустанно подчеркивал превосходство демократических Афин над олигархической Спартой. Не раз Еврипид изображал свой народ защитником слабых, небольших государств. Так, используя миф, он проводит эту идею в трагедии «Гераклиды». В ней изображены дети Геракла — Гераклиды, которых изгнал из родного города микенский царь Еврисфей, и ни одно из государств, боясь военной силы Микен, не дало приюта детям, не вступилось за них. Только Афины защищают обиженных, и афинский правитель Демофонт, выражая волю своего народа, говорит посланцу микенского царя, пытавшемуся оттащить детей от афинских алтарей:

Если что меня волнует,
То это высший довод — честь.
Ведь если я позволю, чтобы силой
От алтаря молящих отрывал
Какой-то иноземец, так прощай,
Афинская свобода! Всякий скажет,
Что из боязни Аргоса — мольбу
Изменой оскорбил я. Хуже петли
Сознание такое (242—250).

Афиняне одерживают победу над войсками Еврисфея и возвращают Гераклидам их родной город. В конце трагедии хор поет славу Афинам. Основную мысль трагедии выражает один из поселян, говоря: «Не в первый раз стоять земле афинской за правду и несчастных» (330).

Патриотична и трагедия Еврипида «Просительницы». В ней изображаются родственники воинов, павших под стенами Фив во время братоубийственной войны между Этеоклом и Полиником. Фиванцы не разрешают семьям убитых взять трупы для погребения. Тогда родственники погибших воинов обращаются за помощью к Афинам.

Разговор между афинским царем Тезеем и Адрастом, посланцем родственников погибших воинов, является прославлением демократических Афин, которые изображаются защитником слабых и угнетенных. Хор поет:

¹ Трагедии Еврипида цитируются в переводе И. Ф. Анненского, за исключением «Просительниц» и «Троянок», переведенных С. Шервинским.

Ты матерям помощи, помощи, о город Паллады,
Да не попрут законов общих, —
Ты справедливость блюдешь, несправедливости чуждый,
Ты всем покровитель, кто б ни был обижен бесчестно (378—381).

В этом же диалоге устами Тезея осуждаются захватнические войны, затеваемые правителями из-за своих корыстных интересов. Тезей говорит Адрасту:

Те к славе рвутся, эти раздувают
Игру войны и развращают граждан,
Те метят в полководцы, те в начальство,
Нрав показать, а тех нажива манит, —
Не думают о бедствиях народных (233—237).

Ненависть афинян к Спарте Еврипид отразил в трагедиях «Андромаха» и «Орест». В первой из этих трагедий он изображает жестокого Менелая и не менее жестоких его жену Елену и дочь Гермиону, которые, вероломно нарушив свое слово, не останавливаются перед тем, чтобы убить ребенка Андромахи, рожденного ею от сына Ахиллеса Неоптолема, которому она после падения Трои отдана в наложницы. Андромаха посылает на голову спартанцев проклятия, которые, конечно, выражали ненависть самого автора и его современников к Спарте, виновнице страданий их родины.

О ты, народ, для мира ненавистный
И Спартою надменный! (445—446).
Не стоите удачи вы, спартанцы,
Рекою кровь вы льете, до прибылия
Лишь алчные, с речами на губах.
Не теми, что в сердцах. О пусть бы вовсе
Вас не было на свете... (449—453).

Пелей, отец Ахиллеса, тоже проклинает надменных и жестоких спартанцев:

...О если бы не слава
Военной силы, Спарта, — в остальном
Подавно ты последняя на свете (726—729).

Эти антиспартанские тенденции трагедии «Андромаха» встречали живой отклик в душе афинских граждан: всем была известна жестокость спартанцев к пленным и к закабаленным илотам.

Антиспартанские тенденции приводит Еврипид и в трагедии «Орест». Он и здесь изображает спартанцев жестокими, вероломными людьми. Так, отец Клитемнестры Тиндар требует казни Ореста за убийство им матери, хотя Орест говорит, что он совершил это преступление по приказанию бога Аполлона. Гнусен в своей подлости и трусости Менелай. Орест напоминает ему о своем отце Агамемноне, который как брат пришел на помощь Менелая, поехал со своими войсками в Трою ради спасения Елены и ценой больших жертв спас ее, вернул Менелая утраченное счастье. Напоминающая об отце, Орест просит Менелая помочь теперь ему, сыну Агамемнона, но Менелай отвечает, что он не имеет силы для борь-

бы с аргосцами и может действовать лишь хитростью. Тогда Орест с горечью замечает:

Ты ничто как царь, а сердцем трус негодный,
Друзей в беде покинув, ты бежишь.

К трагедиям Еврипида с антиспартанскими тенденциями близко примыкают трагедии, в которых автор проводит свои антивоенные взгляды. Он осуждает захватнические войны. К таким трагедиям надо отнести трагедию «Гекуба», поставленную около 423 г., и трагедию «Троянки», поставленную в 415 г.

В трагедии «Гекуба» изображаются страдания семьи Приама, которую вместе с другими пленными, после взятия Трои, ахейцы ведут в Грецию. Дочь Гекубы Поликсену приносят в жертву в честь убитого Ахиллеса, ее единственного оставшегося в живых сына Полидора убивает фракийский царь Полиместор, к которому был отослан ребенок, чтобы уберечь его от ужасов войны. Гекуба униженно просила Одиссея, чтобы он помог ей спасти дочь, но тот был неумолим. Еврипид рисует Поликсену гордой девушкой, которая не хочет унижаться перед победителями-греками и гордо идет на смерть:

Что же сулит мне
Нрав будущих моих господ? Дикарь
Какой-нибудь, купив меня, заставит
Размалывать пшеницу, пол мести...
А день
Окончится томительный, и ложе
Мне купленный невольник осквернит... (358—365).
Мне нечего и незачем бороться (371).
Обузой
Нам станет жизнь, когда красы в ней нет (378).

Поликсена умирает, не унижаясь перед врагами, она и матери говорит:

Родная... успокойся...
Не надо унижаться (408).

Как большой знаток человеческой души, Еврипид удивительно тонко изображает последние минуты жизни Поликсены. Она гордо идет на смерть, но умирать в расцвете сил так тяжело, и она, прижимаясь к матери, посылает привет и сестре Кассандре, ставшей наложницей Агамемнона, и маленькому братцу Полидору, отосланному во Фракию.

Поликсена умирает как героиня, и Еврипид с большим сочувствием изображает ее предсмертные минуты. Последними были ее слова:

Вы, Аргоса сыны,
Что город мой разрушили! Своею
Я умираю волей. Пусть никто
Меня не держит...
Но дайте умереть
Свсбедною, богами заклинаю.

Как и была свободна я. Сойти
Рабьнею к теням царевне стыдно (545—552).

Трагедия «Гекуба» пронизана антивоенными тенденциями, в ней изображены безмерные страдания побежденных, ни в чем не повинных жен, матерей и детей. Еврипид сочувствует троянцам, он даже показывает величие духа некоторых из них, например Поликсены, которая предпочитает лучше умереть, чем жить в рабстве. Эта трагедия по своему настроению пессимистична, автор как бы хочет сказать, что жизнь человека тяжела, всюду царят несправедливость, насилие, власть золота, — таков закон жизни и таковы последние слова трагедии: «непреклонна необходимость».

К трагедии «Гекуба» очень близка трагедия «Троянки», близка по своим антивоенным тенденциям и даже по сюжету. В ней тоже изображаются страдания пленных троянок, среди которых и женщины семьи царя Приама.

Эта трагедия, как и трагедия «Гекуба», рисует войну греков с троянцами вопреки обычной мифологической трактовке. Тут не воспеваются подвиги ахейцев, наоборот, они изображаются жестокими людьми, которые бесчеловечно обращаются с пленными троянцами. Еврипид со всей гуманностью великого художника показал троянцев, которые, по его мнению, правы, потому что они защищали родину. Грекам не надо было идти войной против Трои из-за развратной Елены, которая сама бросилась в объятия Париса, увлеченная его красотой и сказочными богатствами восточной страны. Вся трагедия «Троянки» по сути дела посвящена изображению безумных страданий троянских женщин и их детей после падения Трои. Посланец от греков-победителей сообщает семье Приама, что жена царя Гекуба будет рабыней Одиссея, ее старшая дочь Кассандра станет наложницей Агамемнона, младшую Поликсену приведут в жертву на могиле Ахиллеса, жену Гектора Андромаху отдадут в наложницы сыну Ахиллеса Неоптолему.

У Андромахи отнимают ее малютку сына Гектора, хотя она умоляет оставить его ей, так как ребенок ни в чем не виноват перед греками. Победители убивают ребенка, сбросив со стены, и труп приносят обезумевшей от страданий бабке его, Гекубе. Несчастная старуха, потерявшая родину и всех своих близких, вопит над трупом внука:

Из черепа раздробленного кровь
Течет... о худшем умолчу... О руки,
Точь-в-точь отцовские! Суставы все
Раздроблены... О милый рот... (1177—1180).

...Что поэт

Напишет на твоём надгробном камне?

«Аргивянам мальчик сей убит

Из страха» — стих, постыдный для Эллады (1189—1191).

В этой трагедии Еврипид выразил страстный протест против захватнических войн и призывал к миру.

Во многих трагедиях, где проводится идея патриотизма, Еврипид изображает героев, жертвующих жизнью ради родины. Так, в

трагедии «Гераклиды» дочь Геракла, юная Макария, жертвует собой, чтобы спасти родной город и своих братьев и сестер.

В трагедии «Финикиянки» (поставлена в период между 410—408 гг.) жертвует своей жизнью ради победы родины над врагами сын Креонта, юноша Менкей. Отец уговаривает сына не идти на такой подвиг, а уехать куда-нибудь далеко, за пределы родины. Менекей притворяется, что согласен с волей отца, но в душе он уже твердо решил отдать жизнь ради спасения родины. Перед смертью юноша говорит:

Согласием притворным
Я утишил тревожный дух отца
И далее таиться мне не надо...
«Уйди, — он говорил, — и город брось
На произвол судьбы». Такую трусость
Простят, конечно, люди старику,
Отцу простят, но сына, что отчизну
Мог выручить и предал, проклянут.
Изменникам отчизна не прощает...
Довольно... Жизнь я отдаю свою (991—998).

Еврипид тяжело переживал весь ход Пелопоннесской войны, лишения и военные поражения своих сограждан. Он видел, что принципы демократической полисной системы рушатся, что к рулю государства встают привилегированные социальные группы, богачи, денежные дельцы, владельцы земель и предприятий.

Поэтому Еврипид в своих трагедиях с такой страстностью отстаивает принципы афинской демократии и клеймит тиранию. Основой афинской демократии он считал средние социальные группы, т. е. мелких свободных труженников, крестьян и ремесленников.

В трагедии «Просительницы» главный ее герой Тезей, рупор взглядов самого Еврипида, говорит:

Три рода граждан есть: одни богаты
И бесполезны, им всегда все мало.
Другие бедны, в вечном недостатке.
Грозны они, их заедает зависть,
И в злобе мягко жалят богачей.
Сбивают их дурные языки
Смутьянов. Род же третий — середипный,
Опора государства и охрана
Закона в нем... (238—246).

Этот же взгляд впоследствии выразит и Аристотель («Политика», VI, 9).

Свободных мелких труженников Еврипид изображал с глубоким сочувствием, особенно труженников земли. Так, в трагедии «Электра» изображен старый земледelec, за которого царица Клитемнестра выдает замуж свою дочь, чтобы убрать ее из дворца, так как она боится мести дочери за убитого отца. Добрый честный земледelec понял замысел коварной Клитемнестры, и он считает свой брак фиктивным, бережет честь Электры и относится к ней как к дочери. Крестьянин трудолюбив, он говорит: «Кто ленив, пусть с уст его не сходят слова молитв, а хлеба он не соберет».

Такой же образ честного земледельца, хранителя демократических принципов Афин, изображен в трагедии «Орест». Только он один выступил в защиту Ореста на народном собрании, требуя снисхождения к этому юноше, так как убийство Клитемнестры было совершено им по приказу бога Аполлона. Вот как характеризует Еврипид этого гражданина, милого его сердцу:

...Вот встает оратор — не красавец,
Но крепкий муж; но часто след ноги
На площади Аргосской оставляя,
Свою он землю пашет — на таких
Теперь страна покоится. Не беден
Он разумом, коль случай есть порой
Померяться в словесном состязанье,
А жизнью он — безупречный муж (917—924).

Трагедии Еврипида следует разделить на две группы: с одной стороны, трагедии в полном смысле этого слова, а с другой — драматические произведения, которые никак нельзя отнести к трагедиям. Это скорее социально-бытовые драмы, потому что в них изображаются обыкновенные люди, а не герои, выдающиеся по своим мыслям, по своим делам; кроме того, в эти произведения внесены комический элемент, чего совершенно не допускала классическая античная трагедия, в них благополучная развязка, а это также противоречит канону трагического жанра. К ним надо отнести такие драматические произведения, как «Алкеста» и «Елена».

2. «Алкеста». «Алкеста» была поставлена в 438 г.; из дошедших до нас произведений Еврипида это самое раннее. В нем изображается фессалийский царь Адмет, которому боги обещали, что во избежание преждевременной смерти жизнь его может быть продлена, если кто-либо добровольно согласится умереть за него. Когда Адмет тяжело заболел и ему грозила смерть, то никто из близких, даже престарелые родители, не хотел умирать за него, и только юная его жена, красавица Алкеста, согласна на такую жертву.

Еврипид с большим мастерством изображает последние минуты жизни Алкесты, ее прощание с мужем, детьми, рабами. Она в предсмертном бреду, и драматург это прекрасно изображает, давая прерывистые, короткие фразы:

Положите, положите меня,
Ноги не держат меня...
Аид уж близок...
Ночь мраком глаза мои покрыла.
Детей, детей... (266—271).

Мужу она говорит:

О, сохрани
Для них мой дом! Ты мачехи к спратам
Не приводи, чтоб в зависти детей
Моих она, Адмет, не затолкала,
Не запугала слабых (305—309).

Это трогательный образ. Алкеста любит жизнь, и ей тяжело умирать. Поэтически, лирично изображает Еврипид прощание Алкесты не только с семьей, но и с окружающим миром.

Муж Алкесты Адмет изображен обыкновенным средним человеком: он неплохой семьянин, любит жену и детей, радушен к друзьям, гостеприимный хозяин, но эгоист и больше всего любит себя. Адмет проклинает себя за то, что принимает жертву жены, что допускает, чтобы она умерла за него. Адмет в страшном горе, но все же для него его жизнь всего дороже, он не способен на самопожертвование, на подвиг.

В пьесе есть сцена, про которую можно сказать, что действительно от трагического до комического один шаг. Это та сцена, когда отец Адмета Ферет приносит покрывало и хочет им покрыть труп умершей. Адмет возмущен поведением отца, который не пожертвовал своей угасающей жизнью ради спасения единственного сына, он упрекает отца в эгоизме, а отец в свою очередь ругает сына за то, что он надеялся на самопожертвование со стороны родителей. Ферет говорит:

Я родил
И воспитал тебя, чтоб дом отцовский
Тебе отдать, и вовсе не затем,
Чтоб выкупать тебя у смерти жизнью.
Обычая между отцовских я
Такого не припомню (680—685).
Сам любишь жизнь ты, кажется, в отце
Зачем признать любви не хочешь той же? (691 и след.).

Старик упрекает сына в том, что он живет в сущности за счет жены, которая ради него отдала свою молодую жизнь. Эта перебранка двух эгоистов и комична и горька. Еврипид очень живо передает ее при помощи коротких, обыденных, броских фраз:

Адмет (указывая на труп Алкесты)

Ты видишь там свою вину, старик.

Ферет

Иль за меня ее хоронят, скажешь?

Адмет

Понадоблюсь и я тебе, надеюсь.

Ферет

Почаще жен меняй, целее будешь.

Адмет

Тебе ж стыдней. Зачем себя щадил?

Ферет

О, этот светоч бога так прекрасен.

Адмет

И это муж? Позор среди мужей...

Ферет

Посмещищем я б стал, умирая за тебя.

Адмет

Умрешь и ты — зато умрешь бесславно.

Ферет

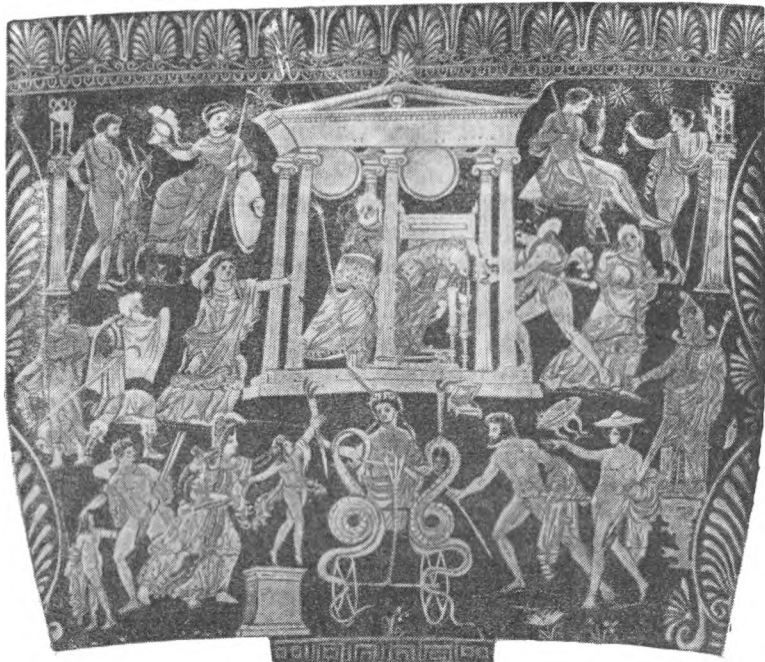
До мертвого бесславье не доходит.

Адмет

Такой старик... И хоть бы тень стыда (717—727).

Адмет и Ферет — это обыкновенные люди, какие они есть. Недаром и Аристотель отмечал, что Софокл изображает людей такими, какими они должны быть, а Еврипид — какие они есть («Поэтика», 25).

- Также и Геракла драматург изображает не в ореоле подвигов, а обыкновенным хорошим человеком, умеющим наслаждаться жизнью, способным на глубокое чувство дружбы. Еврипид рассказывает, как Геракл по дороге во Фракию заходит к Адмету и тот, не желая огорчить друга, не говорит ему о смерти жены, а устраивает угощение в одной из отдаленных комнат дворца. Геракл напивается, громко поет песни, и такое поведение возмущает прислуживавшего ему раба, который скорбит об Алкесте. Геракл в недоумении и произносит целую речь, в которой раскрывает свое житейское сгедо, что жить, дескать, надо для веселья, для любви, для наслажденья. Но когда Геракл узнает от раба, что Алкеста умерла, то он, ради своего друга, спускается в Аид, отбивает у демона смерти Алкесту и возвращает ее обезумевшему от радости Адмету.
3. **Драмы «Елена» и «Ион».** К этому же жанру социально-бытовых драм надо отнести и пьесу Еврипида «Елена», поставленную в 412 г. В ней использован малоизвестный миф о том, что Парис увез с собой в Трою не Елену, а лишь призрак ее, а настоящая Елена по воле Геры была перенесена в Египет к царю Протею. Сын этого царя Феоклимен хочет жениться на Елене, но она упорствует, желая остаться верной своему мужу. После падения Трои Менелай с Еленой-призраком отправляется на корабле домой; буря разбила его корабль, но Менелай с несколькими товарищами и призраком Елены спасся и был выброшен на берег Египта. Тут он случайно встречается у ворот с настоящей Еленой, которая придумывает хитрый план побега. Она говорит Феоклимену, что станет его женой, но только просит одной милости — позволить ей по греческому обычаю свершить на море погребальный обряд в честь погибшего Менелая. Царь дает ей лодку, гребцов, и вот Елена в траурном платье села в лодку, вошли туда и гребцы, среди которых был и Менелай с товарищами, все переодетые в египетскую одежду. Когда лодка была уже далеко от берега, Менелай и его друзья перебили гребцов-египтян, трупы их выбросили за борт и с поднятыми парусами направились к берегам Эллады.



Сцена из «Медей». III в. до н. э.

Перед нами опять не классическая греческая трагедия, а бытовая драма с благополучным концом, с перипетиями приключенческого характера, с идеей прославления верной супружеской любви. Елена этой драмы совсем не похожа на Елену, изображенную в трагедиях «Андромаха», «Троянки» и «Орест», где она предстает перед нами как развратная красавица, изменяющая мужу и бросающаяся в объятия красавца Париса. Далекий этот образ и от гомеровского образа красавицы Елены, насильно увезенной Парисом в Трою, томящейся вдали от родины, но не предпринимающей никаких шагов, чтобы вернуться в родную семью.

В плане социально-бытовой драмы создана Еврипидом и пьеса «Ион». В ней изображен сын Аполлона Ион, рожденный Креусой, жертвой этого бога. Чтобы скрыть свой позор, Креуса подбрасывает ребенка в храм. Впоследствии она выходит замуж за афинского царя Ксупа и случайно, благодаря сохранившимся пеленкам, в которых был подброшен когда-то ребенок, находит своего сына, ставшего уже юношей. Сюжет о подброшенном ребенке потом, в эпоху эллинизма, станет самым популярным у греческих комедиографов, которые вообще считали, что они «вышли из драм Еврипида», так как и по идейному содержанию, по изображению характера, по композиции эллинистические комедии, несомненно, очень близки к социально-бытовым драмам Еврипида.

Но среди произведений этого великого драматурга, конечно, гораздо больше таких, которые действительно являются трагедиями, в полном смысле этого слова.

4. «Медея». Одна из самых замечательных трагедий Еврипида — трагедия «Медея», поставленная на афинской сцене в 438 г. В ней изображается дочь колхидского царя Медея, полюбившая Язона, одного из аргонавтов, приехавших в Колхиду за золотым руном.

Медея ради любимого человека оставила семью, родину, помогла ему овладеть золотым руном, приехала вместе с ним в Грецию. Она страстно любит Язона, она мать двух детей. К своему ужасу, Медея узнает, что Язон хочет бросить ее и жениться на царевне, наследнице коринфского престола. Ей это особенно тяжело, потому что она «варварка», живет на чужбине, где нет ни родных, ни друзей. Медею возмущают доводы мужа, который пытается убедить ее, что в брак с царевной он вступает ради своих маленьких сыновей, которые будут царевичами, наследниками царства. Оскорбленная в своем чувстве женщина понимает, что движущей силой поступков ее мужа является стремление к богатству, к власти.

Медея хочет отомстить Язону, безжалостно разбившему ее жизнь. Она решает убить детей, ради будущего счастья которых, по словам Язона, он вступает в новый брак. Медея губит и соперницу, посылая ей со своими детьми отравленный наряд.

Медея, вопреки нормам полисной этики, идет на преступление. Она считает, что человек может поступать так, как ему диктуют его личные стремления, страсти. Это своего рода преломление в житейской практике софистической теории, что «человек есть мера всех вещей», теории, несомненно, осуждаемой Еврипидом.

Но как глубокий психолог Еврипид не мог не показать бурю терзаний в душе Медеи, когда она задумала убить детей. В ней борются два чувства: ревность и любовь к детям, страсть и чувство долга перед детьми. Ревность подсказывает ей решение — убить детей и этим отомстить мужу, любовь к детям заставляет ее отбросить ужасное решение и принять иной план — бежать из Коринфа вместе с детьми. Эта мучительная борьба между долгом и страстью, с большим мастерством изображенная Еврипидом, — кульминационная точка всего хода трагедии. Медея ласкает детей. Она решила оставить им жизнь и самой уйти в изгнание:

Чужая вам,
Я буду дни влачить, и никогда уж,
Сменивши жизнь иною, вам меня,
Которая носила вас, не видеть
Глазами этими.
Увы! Увы! Зачем
Вы на меня глядите и смеетесь
Последним вашим смехом? (1036—1044).

И невольно вырвавшиеся слова «последним смехом» выражают ее другое, ужасное решение — убить детей, решение, которое созрело уже в тайниках ее души. Медея в ужасе тут же говорит себе:

Ай, ай, ай,
Что же это я задумала?
Упало
И сердце у меня, когда их лиц
Я светлую улыбку вижу, жены (1044—1047).

И Медея, растроганная видом детей, как бы старается усилить это настроение и мотивировать свой отказ от ужасного решения, продиктованного безумной ревностью:

Я не смогу, о нет! Ты сгини, гнет
Ужасного решенья! Я с собой
Возьму детей... Безумно покупать
Язоновы страданья своими
И по двойной цене. О никогда!
Тот план забыт (1047—1050).

Но тут снова ревность и оскорбленная гордость берут верх над материнским чувством, и Медея в злобе говорит:

Только
Что ж я себе готовлю? А враги?
Смелться им я волю дам... Я не найду
Решимости?
О стыд, о униженья! (1050—1055).

И через минуту перед нами снова мать, которая сама себя убеждает отбросить ужасное решение:

О ты, сердце, это сделаешь? Нет,
Оставь детей, несчастная, в изгнании
Они усладой будут (1055—1058).

И снова тут же мучительная мысль о необходимости отомстить мужу, снова буря ревности и окончательное решение убить детей...

Так клянусь же
Аидом я и всей подземной силой,
Что не видать врагам моих детей,
Покинутых Медеей на глумленья... (1059—1063).

Несчастливая мать в последний раз с ужасной мукой ласкает детей, но понимает, что решение убить детей она выполнит:

О сладкие объятия. О нежная кожа.
О нежное дыхание моих детей!
Уходите, скорее уходите...
Силы нет
Глядеть на вас... Раздавлена я мукой...
На что дерзаю, вижу... Только страсть
Сильней меня, и нет для рода смертных
Свирепей и усердной палача (1074—1080).

Еврипид в трагедии «Медея» раскрывает душу человека, истерзанного внутренней борьбой между долгом и страстью, он показал этот мучительный конфликт и, не приукрасив действительности, приходит к выводу, что, к сожалению, страсть часто берет верх над долгом.

б. «Ипполит». По идее, по своей динамике и по характеру основной героини к трагедии «Медея» близка трагедия «Ипполит», поставленная в 428 г. В ней изображается молодая афинская царица, жена Тезея Федра, страстно полюбившая своего пасынка Ипполита. Она понимает, что ее долг быть верной женой и честной матерью, но не может вырвать из сердца преступную страсть к пасынку. Кормилица выпытывает у Федры ее тайну и сообщает Ипполиту о любви к нему Федры. Юноша в гнев клеймит свою мачеху и посылает проклятия на голову всех женщин мира, считая их причиной зла и разврата в мире.

Федра оскорблена незаслуженными обвинениями Ипполита и кончает жизнь самоубийством, но, чтобы спасти свое имя от позора и оградить от него также и своих детей, она оставляет мужу письмо, в котором обвиняет Ипполита в посягательстве на ее честь. Тезей, прочитав письмо, проклинает сына, и тот вскоре погибает. Бог Посейдон, исполняя волю Тезея, посылает чудовищного быка, в ужасе от которого понеслись кони юноши, и Ипполит разбивается о скалы. Богиня Артемида открывает Тезею тайну его жены.

В этой трагедии, как и в трагедии «Медея», Еврипид мастерски вскрывает психологию истерзанной души Федры, которая презирает себя за преступную страсть к пасынку, но в то же время только и думает о любимом, неустанно мечтает о встрече и близости с ним.

И по композиции обе трагедии похожи: в них пролог объясняет причину создавшегося конфликта, далее сразу показаны героини в буре их страстей, в тисках мучительного конфликта между долгом и страстью, и на этом высоком напряжении идет вся трагедия, реалистически раскрывая тайники душевной жизни своих героинь. Но развязка той и другой трагедии дается по мифу, с вмешательством богов: Медею спасает ее дед, бог Гелиос, и она с трупами убитых детей улетает на его колеснице. К Тезею является богиня Артемида и сообщает, что его сын ни в чем не виновен, что он оклеветан Федрой. Такие концовки, где узел конфликта развязывается при помощи богов, противоречат иной раз всему ходу трагедий, реалистической их трактовке. Их обычно называли в практике античного театра «*deus ex machina*» — «бог из машины».

6. Трактовка мифа у Еврипида. Еврипид в своих трагедиях часто «ломает» миф, от мифа остаются по сути дела лишь имена героев и концовки. Великий трагик создавал яркие образы, отражая в них мысли и чувства своих современников, раскрывая при помощи этих образов актуальные вопросы своего времени. Мифология для Еврипида уже не та «материнская почва», на которой выросла более ранняя греческая литература, это просто канва, по которой он «вышивает» узоры, рисует картины под углом зрения своего мировоззрения. Он, если можно так сказать, осовременивает миф. И в этом большое отличие Еврипида от Эсхила и Софокла. Разница в художественной системе драматургов особенно заметна при сравнении трагедии Еврипида «Электра» с одноименной трагедией Софокла и с трагедией Эсхила «Хюэфоры», которая является второй

частью его трилогии «Орестея». Сюжет в них один — убийство Клитемнестры ее детьми Орестом и Электрой как месть за убитого матерью отца.

У Эсхила оба героя, Орест и Электра, еще всецело во власти религиозных принципов, они выполняют приказ Аполлона убить мать за то, что она убила их отца, своего мужа, главу семьи и государства, нарушив этим приоритет отцовского начала.

У Эсхила еще велико уважение к мифу, у него боги в значительной мере вершат судьбу людей.

У Софокла Электра и Орест — тоже поборники законов, данных богами, у Еврипида же они просто несчастные дети, брошенные матерью ради любовника Эгисфа. Желая упрочить его положение, Клитемнестра нарочно выдает Электру за старого бедного земледельца, чтобы не иметь от дочери претендентов на престол. Орест и Электра убивают мать за то, что она лишила их радости жизни, лишила отца.

Вся трактовка убийства Орестом и Электрой их матери у Еврипида раскрыта более живоенно, психологически более глубоко.

В трагедии «Электра» Еврипид осуждает те приемы, при помощи которых у Эсхила и Софокла происходит узнавание Электрой своего брата. Там узнавание происходит при помощи локона волос Ореста, срезанного им и положенного на могилу отца. В узнавании играет роль и след его ног около этой могилы. У Еврипида же, когда дядька Ореста предлагает Электре прикинуть найденный на могиле локон волос к своим волосам, она, выражая доводы самого автора, смеется над ним таким предложением:

А эта прядь? Да разве цвет волос
Царевича, возросшего в палестре,
И певный цвет валелеянных гребнем
Девичьих кос сберець могли бы сходство? (526—530).

Когда же старик предлагает Электре сравнить след на земле около могилы со следом ее ноги, то девушка опять с насмешкой говорит:

На камне след? Что говоришь, старик?
Да если б след его и оставался,
Неужто же у брата и сестры
Подобиться размером ноги могут? (534—537).

Старик спрашивает Электру, что, может быть, она узнает брата по той одежде ее работы, в которой когда-то Орест был отправлен на чужбину. Еврипид смеется и над этим приемом узнавания, вкладывая в уста Электры следующие саркастические возражения:

Иль бредишь ты? Да ведь тогда, старик,
Ребенком я была: хламиду эту
Неужто брат наденет и теперь?
Иль, может быть, растут одежды с нами? (541—544).

Более жизненно, психологически верно, чем у Эсхила, изображает Еврипид и сцену убийства Орестом своей матери. Он без ко-

лебаний, даже со злорадством убивает ее любовника Эгисфа, как виновника всех страданий его семьи, но убить мать ему страшно и больно. У Эсхила показан лишь момент колебаний Ореста перед убийством матери, Еврипид же изображает страшные мучения сына, который не может поднять руку на мать, а когда Электра укоряет его в малодушии, то он, закрыв лицо плащом, чтобы не видеть матери, поражает ее мечом...

После убийства Ореста терзают муки совести. В трагедии «Орест», которая была поставлена в 408 г. и которая раскрывает тот же сюжет, что и трагедия «Электра», только несколько расширяя его, больной Орест на вопрос к нему: «Какой недуг томит тебя?» — прямо отвечает: «Его зовут и у злодеев совесть».

У Эсхила в трилогии «Орестея» изображается, как Эринии, страшные богини, защитницы материнского права, преследуют Ореста, у Еврипида же в трагедии «Орест» этот юноша изображен больным человеком, страдающим припадками, и после убийства, во время бреда, ему кажется, что кругом Эринии, которые хотят его убить.

Посмертными трагедиями Еврипида были трагедии «Вакханки» и «Ифигения в Авлиде», обе они были поставлены на празднике городских Дионисий в 406 г. За трагедию «Ифигения в Авлиде» автору была присуждена первая премия.

7. «Ифигения в Авлиде». «Ифигения в Авлиде» действительно одна из лучших трагедий Еврипида. В ней изображается, как войско ахейское готово отплыть на кораблях из Авлиды в Трою, но нет попутного ветра. Чтобы ветер подул, чтобы греки доехали до Трои, необходимо принести в жертву Артемиде старшую дочь Агамемнона Ифигению. Отец вызывает ее вместе с матерью под предлогом свадьбы девушки с Ахиллом, но богиня Артемида спасает Ифигению и незримо для всех окружающих во время жертвоприношения переносит в свой храм на Тавриде.

Если в трагедиях Еврипида «Гекуба», «Андромаха», «Троянки», «Электра» и «Орест» поход греков в Трою изображается как захватническая война, цель которой — разгромить Трою и взять Елену, жену Менелая, то в трагедии «Ифигения в Авлиде» война греков с троянцами освещается с гомеровских позиций, т. е. как война за честь Эллады. Такая трактовка дается в связи с основной задачей трагедии — показать, как человек становится героем, патриотом. Люди, жертвующие собой ради родины, не раз изображались в трагедиях Еврипида: Макария в трагедии «Гераклиды», Менелай в трагедии «Финикиянки», Пракситея в трагедии «Эрехтей» (дошел лишь фрагмент), — но в тех трагедиях эти образы не были основными, а в трагедии «Ифигения в Авлиде» образ патриота изображен во весь рост, со всей глубиной и красотой его душевного мира.

Центральный персонаж этой трагедии — Ифигения, жертвующая жизнью ради родины. Она показана в окружении лиц, которые переживают мучительный конфликт между долгом и личным



Еврипид и Скена осматривают маски. Мрамор. IV в. до н. э.

счастьем. Так, Агамемнон должен пожертвовать дочерью ради счастья Греции, но он не решается на это; потом после мучительных терзаний все же посылает жене письмо, чтобы она привезла Ифигению в Авлиду, так как якобы Ахилл посватался к девушке. Вскоре Агамемнон приходит к выводу, что он не сможет пожертвовать дочерью, и пишет жене второе письмо, что приезжать с Ифигенией не надо, так как свадьба откладывается. Это письмо перехватил Менелай, и он упрекает Агамемнона в эгоизме, в отсутствии любви к родине.

Между тем Клитемнестра, получив первое письмо мужа, приезжает с Ифигенией в Авлиду. Агамемнон тяжело страдает при встрече с дочерью, но у него уже побеждает чувство долга, и он сознает, что должен пожертвовать личным счастьем для блага родины. Он знает, что и все войско понимает неотвратимость этой жертвы. Агамемнон твердо говорит Ифигении, что ее жизнь нужна родине, что надо умереть за ее честь.

В противоположность Агамемнону, Клитемнестра совсем иначе решает вопрос о долге и личном счастье. Она не хочет жертвовать дочерью ради блага родины, она заботится лишь о счастье своей семьи.

Ахилл с негодованием узнает, что Агамемнон сознательно налгал в письме к своей жене о сватовстве их дочери, но все же ему жаль, что девушка должна быть жертвой богине Артемиде, и он предлагает ей свою помощь. Но Ифигения уже решила отдать жизнь родине и отказывается воспользоваться его предложением. Ахилл поражен благородством души девушки, ее героизмом, и в

его сердце зарождается любовь к Ифигении. Через некоторое время он уже уговаривает ее отказаться от самопожертвования, так как личное счастье ставит выше долга перед родиной.

Таким образом, люди, окружающие Ифигению, изображены Еврипидом как бы переживающими конфликт между долгом и личным счастьем. Основную роль в разрешении этого конфликта играет сама Ифигения. Ее образ раскрыт автором с высоким пафосом и любовью, и достижением Еврипида является то, что этот образ не статичен, как большинство образов античных трагедий, а дан в развитии, в движении. В начале трагедии перед нами просто милая, славная девушка, счастливая от сознания своей молодости, полная радости от предстоящего брака со славным героем Эллады Ахиллом. Она рада встрече с любимым отцом, но чувствует, что отец чем-то встревожен. Скоро она узнает, что ее привезли в Авлиду не для брака с Ахиллом, а для жертвы богине Артемиде и что эта жертва нужна родине. Но девушка и не думает о благе родины, она не хочет приносить жизнь на алтарь родины, она хочет жить, просто жить и умоляет отца не губить ее: «ведь глядеть на свет так сладко, а спускаться в подземный мир так страшно — пощади» (1218 и след.). Ифигения напоминает отцу дни своего детства, когда она, ласкаясь, обещала в старости покоить его:

Все в памяти храню я, все словечки.
А ты забыл, готов меня убить (1230 и след.).

Ифигения заставляет своего маленького братца Ореста встать на колени и умолять отца пощадить ее, Ифигению. Потом она в отчаянии восклицает:

Что ж я еще придумаю сказать:
Для смертного отрадно видеть солнце,
А под землей так страшно. О, безумен,
Кто смерти жаждет. Лучше жить в невзгодах,
Чем в самой яркой славе умереть (1248—1252).

Далее Еврипид показывает возмущение войска, которое рвется отправиться под Трою, и требует, чтобы Ифигения была принесена в жертву, иначе не будет попутного ветра, иначе не доплыть до врага и не победить его. И вот, видя воинов, жаждущих защитить честь родины, готовых отдать для нее свою жизнь, Ифигения постепенно сознает, что ей позорно ставить свое счастье выше блага родины, что она должна отдать жизнь для победы над врагом. Даже когда Ахилл говорит ей о своей любви и предлагает тайно уехать с ним, она твердо заявляет о своей готовности умереть за честь отечества.

Так под влиянием воинов-патриотов Ифигения из наивной жизнерадостной девушки вырастает в героиню. Еврипид в этой трагедии показывает, что люди не рождаются героями, они ими становятся.

Борис Полевой пишет о том, как ему посчастливилось быть на постановке трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде», в Эпидавр-

ском театре, сохранившемся со времен античности. «Ведь это почти сказка — видеть Еврипида там, где его смотрели его современники, в том же театре, под теми же звездами, в сопровождении той же музыки. Но постепенно мы начали понимать, что не величавые седины древнего театра и не только безусловно мастерское исполнение, но в значительной степени и сама патриотическая тема древней пьесы вызывает столь живой и непосредственный отклик зрителей» («Литературная газета», 1957 г., 21 июля).

Еврипид в своих трагедиях поставил и с прогрессивных позиций разрешил ряд актуальных вопросов своего времени — вопрос о долге и личном счастье, о роли государства и его законов. Он протестовал против захватнических войн, критиковал религиозные традиции, проводил идеи гуманного отношения к людям. В его трагедиях изображаются люди больших чувств, люди, порой творящие преступления, и Еврипид, как глубокий психолог, вскрывает изломы души таких людей, их мучительные страдания, — недаром Аристотель считал его трагичнейшим поэтом («Поэтика», 13).

Еврипид большой мастер построения перипетии трагедий, она у него всегда причинно мотивирована, жизненно оправдана. Язык трагедий прост, выразителен. Хор в его трагедиях уже не играет большой роли, он поет прекрасные лирические песни, но в разрешении конфликта не участвует.

Еврипид не был до конца понят современниками, так как его довольно смелые взгляды на природу, общество, религию казались слишком выходящими за привычные рамки идеологии большинства.

Но этого трагика высоко оценили в эпоху эллинизма, когда особой популярностью стали пользоваться его социально-бытовые драмы, которые, несомненно, оказали большое влияние на бытовые комедии Менандра и других эллинистических писателей.

Высоко ценили Еврипида в римском обществе. Уже в III в. до н. э. первый римский просветитель Ливий Андроник познакомил своих современников с трагедиями великого греческого драматурга. Будучи по своему происхождению греком, он стремился перенести на римскую сцену греческие трагедии и прежде всего трагедии Еврипида.

Видный римский поэт Эний (239—169 гг. до н. э.) создавал свои трагедии, творчески используя достижения Еврипида в области театра. Из 20 известных нам наименований его пьес 12 восходит к трагедиям этого греческого драматурга. Среди них и трагедии «Ифигения в Авлиде» и «Медея», от которой дошел пролог и несколько стихов.

Трагедии Еврипида пропагандировались в римском драматургом Акцием (170 — ок. 85 гг. до н. э.).

Сенека, видный философ и поэт Рима I в. н. э., создавал трагедии нового типа, ориентируясь, однако, на сюжеты Еврипида.

Французские классицисты Корнель, Расин создавали трагедии на еврипидовские сюжеты, но они стремились в мифологических

образах отразить современную им французскую жизнь. По глубине раскрытия душевных страданий человека, по силе изображенных в трагедиях конфликтов ближе всего к Еврипиду Расин.

Белинский назвал Еврипида «самым романтическим поэтом древней Греции»¹.

ХІІІ. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КОМЕДИИ ДО АРИСТОФАНА

1. **Истоки комедии.** Греческая комедия возникает в VI в. из следующих четырех элементов: а) шумные и веселые бытовые сценки пародийного и карикатурного характера (особенно распространенные среди дорийцев); б) драматизированные песни обличительного характера у селян, ходивших в праздники Диониса в город высмеивать тамошних жителей; в) оргиастически-жертвенный культ Диониса; г) песни в честь богов плодородия на Дионисовых празднествах.

В результате объединения этих четырех элементов возникают веселые, буйные праздничные шествия и сцены карнавального типа, наполненные балаганным шутовством, остротами и даже непристойностями, с песнями, плясками, ряжением в разных животных (козлов, коней, медведей, птиц, петухов), любовными приключениями и пирушкой. Самое слово «комедия» происходит от «комос», т. е. «празднично-веселая толпа», «гулянка» (или, по другому, от *come* — деревня и *ode* — песня).

2. **Социально-историческое значение комедии.** Эти необузданные игры переряженных свободных землевладельцев получили весьма острое социально-политическое значение в борьбе против богатевших городских предпринимателей, тянувших страну к новым завоеваниям, к морской экспансии и разорявших мелкого свободного производителя. Древняя аттическая комедия была острейшим драматическим памфлетом против заправил демократии и софистов и проповедью старинных землевладельческих и земледельческих идеалов.

Классическая комедия развивалась под сильнейшим воздействием растущего антагонизма между свободными частными мелкими землевладельцами и производителями (как крестьянством, так и консервативной аристократией, с одной стороны, а с другой — городской торгово-промышленной и воинственной демократией, возросшей в середине V в., после греко-персидских войн).

3. **Отношение комедии к старинному жертвенному ритуалу и к трагедии.** От культа Диониса — в карикатурной и пародийной форме — в комедию перешли весьма многие существенные черты: а) хор, бывший когда-то неотъемлемым элементом ритуала; б) агон (спор)

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 154.

двух полухориев (по 12 человек), получивший теперь новое содержание (например, борьба старых и новых нравов в «Облаках» Аристофана, военных и антивоенных взглядов в его «Ахарнианах») вместо исконно дионисовской темы о борьбе старого и нового божества; в) парабаса (движение хора в сторону зрителей и обращение к ним от имени поэта, как остаток неполной отчужденности искусства и театральной иллюзии от чисто жизненного значения старинного ритуала); г) богатая маскировка («облака», «осы», «птицы»), заменившая старые ритуальные маски; д) бомолох, «шут около алтаря» (обычно протак, крестьянин) и высмеиваемая им толпа «болтунов», всяких торговцев, лекарей, шарлатанов, которых он даже бьет, — аналогия жреца и народа; е) пир, любовные приключения (с большой свободой действий и слов), свадьба и заключительное шествие с факелами — аналогия старого жертвенного оргазма.

В трагическом переживании основную роль играют, по Аристотелю, страх и сострадание к героям, а также то очищение, которое испытывается зрителем, отрешившимся от мелочей быта и после приобщения к суровым и возвышенным законам жизни. Комедия же утешает безболезненным смехом по поводу фиктивно страдающих героев, о гибели которых не ставится никакого вопроса. Но оба жанра все же связаны в основном с культом Диониса. Трагедия и комедия очень рано стали терять свой религиозный и ритуальный смысл и превращаться в художественное изображение самых актуальных идей рабовладельческого полиса, так что от прежнего ритуала в них оставалась едва заметная схема, о которой уже забыли и сами греки V в. до н. э. Зародившаяся в деревне комедия с самого начала находилась в резком антагонизме с городской культурой, так что ее демократичность была связана с деревенскими работниками и собственниками, и она ничего не имела общего с промышленной и купеческой демократией города.

4. **Мегары.** Имеются неясные сведения о Мегарах, где как будто бы уже в начале VI в. была в ходу примитивная комедия, состоявшая, вероятно, из небольших шуточных сценок. Этот мегарский фарс был перенесен Сусарионом около 580—570 гг. в Атику.
5. **Сицилия.** В Сицилии развился так называемый мим, т. е. шуточное воспроизведение в народных сценках обыденной жизни, с кривляньем и дурашливой жестикуляцией, который, по-видимому, и лег в основание сицилийской комедии.

Этот народный мим послужил почвой для позднейшего литературного мима, представителями которого были в V в. в Сицилии Софрон и Ксенарх, создававшие, вероятно, небольшие остроумные сценки-диалоги в прозе, еще без развитой драматической ситуации. О характере мимов Софрона (у него были «мужские» и «женские» мимы) можно судить по сохранившимся отрывкам и названиям бытового характера («Рыбак», «Старики», «Штопальщицы», «Женщины, притягивающие луну», «Колдуньи» и т. д.), по идиллии Феокрита «Сиракузянки», явившейся подражанием одному из

минов Софрона, и по восторженным отзывам Платона, который сам подражал Софрону в своих диалогах.

Знаменитый сицилийский комик Эпихарм (род. 520—500) ввел в комедию фабулу, т. е. превратил ее в развитое драматическое построение, причем он пользовался фабулами как бытовыми (например, «Надежда» с сохранившимся фрагментом о паразите), так и мифологическими («Свадьба Гебы», «Бусирикс» с карикатурой на Геракла):

Прежде всего, если бы ты увидел, как он ест, ты б умер: глотка у него гудит, челюсти скрипят, зубы стучат, коренные зубы трещат, носом он шипит, а уши ходят ходуном.

Имеются сведения о пифогорейской философии Эпихарма, которую, впрочем, чрезвычайно трудно объединить с его практикой комедиографа.

6. **Аттика.** а) Только в Аттике комедия достигла полного развития, хотя, по свидетельству Аристотеля, об этом спорили мегарцы и сицилийцы. Здесь она, не без влияния трагедии, получила вполне развитую фабулу и структуру, разнообразны характерные маски, определенное число актеров. И наконец, здесь были учреждены (в середине V в.) состязания на Дионисовом празднике ленеи (в конце греческой зимы, январь) трех комических авторов, причем хорегия¹ проводилась так же, как и в трагедиях. Раньше комический хор составлялся более или менее случайно, из добровольцев. Комедия попала и на Дионисии, городские и сельские. Эта легализация укрепила комедию и придала ей официальный характер, хотя правительство не раз издавало ограничительные законы для комических авторов и выводимых ими героев.

б) Постановка комедии в общем мало отличалась от трагедии, но она была гораздо разнообразнее ввиду широты и беспышности самого жанра. Хор был больше трагического (24 человека). Он был очень подвижным, причудливо кривлялся, вскакивал, прыгал, бурно, неистово и разнузданно плясал, хотя были телодвижения и спокойные, мерные — в зависимости от содержания пьесы. Актеров было не меньше трех, в чрезвычайно пестрых, кричащих костюмах, с гиперболическими частями тела и с масками-карикатурами на известных общественных деятелей. У хоревтов костюмы были ритуальные, ряженого характера (ряженые лошадей, птиц), у актеров яркополосатые, оранжево-зеленые и красно-желтые с полосатыми же длинными штанами, с колоссальным брюхом, горбом или задом. Комическая маска имела огромный рот, огромный, но голый лоб, приплюснутый нос, вытаращенные глаза. Декорации не менялись, но не было никакого единства действия и места, так что одна и та же площадка обозначала разные места.

в) Структура комедии несколько отличалась от трагедии. Вначале, как и в последней: 1) пролог (разъясняющий содержа-

¹ Хорегия — подготовка хора к выступлению.

впе и смысл данной комедии) и 2) парод (первое выступление хора с лирико-драматической песней или декламацией). Далее, в отличие от трагедии, 3) агон, или состязание между действующими лицами, среди которых победитель высказывает то, что в дальнейшем и проповедует данная комедия; потом 4) парабаса¹, 5) ряд небольших сцен, где эпизодии и стасимы чередуются по типу трагедии, и 6) эксод (заключительная песнь уходящего пляшущего хора).

Большая часть комедии делилась на метрически соответствующую одну другой песни, а именно оде («песне») соответствовала антода («ответная песнь»), эфирреме («присказке», слову предводителя одного полухория) — антиэфиррема («ответная присказка» другого полухория).

Полная парабаса (встречающаяся только в ранних комедиях Аристофана) состоит из 7 частей: комматий (краткий хор), авапесты (вроде речи корифея хора) и пниг («удушие», длинная часть, произпосившаяся скороговоркой), ода, эфиррема, антода, антэфиррема. В дальнейшем парабаса сокращается и сходит на нет. Кроме нее, были и другие, более мелкие хоровые интермедии.

г) Общий стиль древней аттической комедии — живой, легкий, остроумный, непрестанно все новый и новый, полный всяких неожиданностей балаган, содержащий в себе, помимо увесилительных задач, очень упорную антигородскую тенденцию, почему комедия эта не является ни комедией нравов, ни комедией интриги, но комедией общественно-политических идей, воплощаемых в том или ином карикатурно-сатирическом образе (облака, эсы, птицы и пр.), являющемся исходным для всей комедии. Для нее характерны неизмеримое пагромаждение всякой мелкой бутафории, постоянная клоунада, яркость и пестрота костюмов, наличие грубого, базарно-ярмарочного жаргона, пересыпанного ругательствами и нецензурными выражениями. Все же это не мешало древней комедии быть классической.

Наиболее известными среди доаристофановских аттических комиков являются Хионид, Магнет, Кратин и Ферекрат. О первых двух почти ничего не известно (о блестящей славе их и об упадке Магнета в старости сообщает Аристофан во «Всадниках», указывая также, что он и по-птичьи порхал, и пчелой жужжал, и веселой лягушкой квакал). Оставшиеся фрагменты от Кратина (расцвет творчества 450—423 гг. до н. э.) говорят о весьма заостренной сатире на Перикла (зато восхваляется Солон), софистов и все городское демократическое общество с его иноземными нововведениями, роскошью, изнеженностью, порочностью. Значение Кратина в комедии древние сравнивали со значением Эсхила в трагедии. Аристофан сравнивает Кратина (как и он сам себя) с бурным потоком. Древние критики обвиняли его в грубоватости, а его язвительность сравнивали с архилоховской. О Кратине Аристотель го-

¹ Парабаса — хор, обращенный к публике.

ворит, что он первый из афинских комиков составил ямбы (т. е. прямую и личную сатиру) и перешел к разработке диалога и мифов. Характерны мечты Кратина о земном рае в комедии «Дикие зверя», равно как и надежды Ферекрата найти счастье среди примитивно живущих дикарей в комедии «Дикие».

XIV. АРИСТОФАН

1. **Произведения.** Из 40 (приблизительно) комедий Аристофана (около 450—384 гг.) сохранилось 11, которые в связи с тогдашней социально-исторической эпохой делятся на три периода.

а) Первый период (427—421 гг., т. е. первый этап Пелопоннесской войны, до Никиева мира) — ярко политический, со строгим соблюдением обрядно-хорового стиля. Сюда (кроме не дошедших «Кутилы», 427, и «Вавилонян», 426) относятся: «Ахарняне» (425), где простой крестьянин, придя в отчаяние от войны, сам для себя заключает мир и наслаждается мирной жизнью; «Всадники» (424) — сатира на тогдашнего демократического лидера Клеона; «Облака» (423) — о запутавшемся должнике, поправляющем дела учебой у софистов, к которым причисляется и Сократ; «Осы» (422), где старик-сутяжник в конце концов обращается к нормальной и веселой жизни; «Мир» (421) — о виноделе, который едет на жуке на Олимп, насильно стаскивает оттуда богиню мира и приводит в свой дом.

б) Второй период (414—405). От 421 до 414 г. мы не имеем никаких сведений. Этот период уже не столь ярко политический. Тематика скорее просто общественно-сатирическая, комедия содержит сатиру на поэтов и театр, в связи с политическими требованиями и надвигающимся разочарованием и оппортунизмом. Сюда относятся: «Птицы» (414) — изображаются два афинянина, которым надоела городская жизнь и которые устраивают вместе с птицами город между небом и землей, изгоняя всех, кто туда хотел проникнуть, палками, причем один из них объявляет себя Зевсом; «Лисистрата» (411) — бунт женщин против войны; женщины объявляют бойкот своим мужьям впредь до прекращения войны, но не выдерживают, и дело кончается договором между ними и мужчинами и прекращением бойкота; «Женщины на празднике Фесмофорий» (того же года) — о брате ненавистника женщин Еврипида, который переодетым пробирается на женское празднество, откуда его спасает Еврипид (осмеяние еврипидовского женоненавистничества); «Лягушки» (405) — об извлечении из преисподней Эсхила и Еврипида, между которыми устраивается состязание (злое осмеяние Еврипида).

в) Третий период (392—388) — крушение старой земельческо-ритуально-политической комедии, приближение к позднейшей бытовой комедии нравов, культивирование утопических идеалов, преобладание диалога над хором, отсутствие парабасы.

Сюда относятся: «Женщины в народном собрании», или «Законодательницы» (392), — сатира на наивно-потребительские утопические теории праздной и сытой жизни, когда все блага жизни даются сами собой; «Богатство» (388) — изображение мечты честного земледельца о справедливом распределении богатств.

Остановимся на более подробном обзоре некоторых из этих комедий.

2. «Всадники». Уже самое начало этой комедии говорит о весьма заостренной политической сатире Аристофана. Тут выступают два раба — Никий и Демосфен. Но Никий и Демосфен — это также имена и двух афинских полководцев, действовавших по приказам той самой разбогатевшей демократической верхушки, которая и вела Пелопоннесскую войну. Эти два раба выкрадывают у богатого кожевника, фаворита обезумевшего старика Демоса, пророчество о падении власти кожевника с приходом другого, еще более оборотистого авантюриста, колбасника Агоракрита. «Демос» по-гречески значит «народ», а введение в число действующих лиц кожевника (некоего пафлагонца) — это сатира на Клеона, тоже богатого кожевника, лидера тогдашней радикальной демократии, имевшего в то время большой политический вес. Следовательно, зритель комедии сразу погружался в пародийное мастерство Аристофана: народное собрание жалким образом разложилось, и власть над ним захватывают ловкие авантюристы: тут же и пародия на оракулы.

В дальнейшем пафлагонца-кожевника преследуют и всадники, образующие хор комедии, и Агоракрит. Всадники — это аристократическая часть войска. Значит, с точки зрения Аристофана, авантюрист-кожевник, захвативший власть над народом, настолько досадил всем, что против него объединяются даже аристократы с другим проходимцем — колбасником. Состязание между кожевником и колбасником происходит на глазах Демоса; и этот безвольный и впавший в детство старик выбирает себе в фавориты невежественного и беспринципного колбасника вместо кожевника. Колбасник окунает Демоса в кипящую воду с тем, чтобы его омолодить; и Демос действительно выходит из воды омоложенным, приглашая и Агоракрита на пир вместе с гулящими женщинами. Омоложение Демоса делает его человеком времен Марафона и Саламина, т. е. тех самых времен, когда еще не было бурной афинской экспансии и когда греческий народ представлял собой единое целое, столь близкое сердцу Аристофана.

Здесь легко проследить все истоки комедии с их последующим социально-политическим переосмыслением. Тут и агон, но только уже лишенный былого ритуального значения, а представляющий собой борьбу двух политических проходимцев и демагогов последней четверти V в. в Афинах. Здесь и парабаса, которая прерывает действие комедии и в которой Аристофан высказывает свои литературные взгляды, именно о комедиографах Магнете, Кратине и Кратете, своих недавних предшественниках. Здесь и хор, но опять-

таки только формально напоминающий собой религиозное хоровое действие. Это молодые аристократы-всадники, противники радикальной демократии. Здесь и магическое действие воды, но оно введено только ради пародии на возможное омоложение Демоса. Еще больше, чем магическое действие воды, здесь выступает древняя идея умирающего и воскресающего бога, о которой, вероятно, забыл и сам Аристофан, но которая перешла к нему по традиции и использована им для очень злобной пародии: нынешнее общество, хочет сказать он, только и можно улучшить тем, что его уничтожить начисто (сварить в кипятке). Тут и заключительная трапеза с торжественным шествием, под которыми тоже нетрудно рассмотреть сатиру и пародию на современные Аристофану порядки. Так использован ритуальный костюм для целей острой политической агитации.

Никаких характеров в комедии, конечно, нет, если под характером понимать психологический уклад личности. Никий, Демосфен, пафлагонец, Агоракрит, всадники, Демос и куртизанки в конце комедии есть не что иное, как обобщенные образы, идеологически заостренные и поданные в карикатурном виде. Тем не менее эти «обобщения» расцвечены яркими и при этом гиперболическими красками, которые не превращают их в характеры, но делают живыми и забавными. Наконец, и развитие действия почти отсутствует в данной комедии.

Центральное и наибольшее место занимает в действии агон, т. е. крикливая базарная драка колбасника с кожевником. Да и этот агон прерывается огромной парабасой, в которой уже совсем нет никакого действия.

3. «Облака». Эта комедия называется так потому, что ее хор составляет облака — те новые божества, которых признает Сократ вместо старых греческих божеств. Сократ вообще изображен в комедии софистом, т. е. преподавателем ложной мудрости и умения обманывать в спорах. Простолюдин Стрепсиад, всецело связанный с деревней, но живущий в городе и сбитый с толку софистами, хочет путем софистических ухищрений доказать своим многочисленным кредиторам, что он не обязан выплачивать им свои долги. Для этого он отправляется в мыслильню, т. е. в школу Сократа, но из его обучения ничего не выходит. Тогда он направляет к Сократу своего сына Фидиппида, развратного молодого человека, который легко усваивает умение спорить у софистов, благодаря чему Стрепсиад быстро разделяется со своими двумя кредиторами. Но во время угощения отец и сын ссорятся, и сын даже бьет отца, приводя для этого заимствованные им у софистов аргументы. В случае надобности он готов побить и свою мать. Раздраженный отец в запальчивости сжигает школу Сократа.

В этой комедии налицо все идеологические и стилистические особенности творчества Аристофана. Симпатии автора и зрителя, конечно, всецело на стороне мужичка Стрепсиада; а на все городское воспитание, которое Аристофан отождествляет с софистикой,

дается злостная пародия, не пощадившая даже Сократа, противника софистов, но тоже обучавшего новой мудрости. Вместо характеров в комедии даются обобщенные идеи, но их крикливый гиперболизм делает комедию красочной и веселой. Так как вместо прежних антропоморфных божеств греческая натурфилософия проповедовала материальные стихии, то они представлены здесь в виде облаков, причем эти облака обрисованы в столь привлекательных тонах, что можно подумать, не верит ли в них и сам Аристофан. С другой стороны, они являются проводниками как раз софистики.

Перед вступлением Фидиппида в мыслительно — целый агон, пародийное соперничество и победа между Правдой и Кривдой. Имеется и второй агон — ссора Стрепсиада и Фидиппида, опять пародия на новую систему обучения. Почти вся комедия состоит из ссор, споров и брани, за которыми как бы прячется сам автор, глубочайший противник городского просвещения.

4. «Лягушки». Комедия эта интересна как выражение литературных взглядов Аристофана. Она направлена, конечно, против Еврипида, изображаемого в виде сентиментального, изнеженного и антипатриотически настроенного поэта, в защиту Эсхила, поэта высокой и героической морали, серьезного и глубокого и, кроме того, стойкого патриота. Комедия интересна, далее, своей острой антимифологической тенденцией. Бог театра — Дионис, тупой, трусливый и жалкий, спускается вместе со своим рабом в подземный мир. А так как рабу было тяжело нести багаж своего господина, то они просят случайно проносимого здесь покойника помочь им в этом. Покойник заламывает большую цену. Бедный Дионис вынужден отказаться. Хотя Дионис надел на себя шкуру, взял в руки палицу наподобие Геракла, чтобы внушить к себе доверие, но от этого становится еще смешнее. После сцен бытового и пародийного характера с клоунскими переодеваниями устраивается состязание между недавно умершими Эсхилом и Еврипидом с целью вывести на поверхность земли трагического поэта, которого теперь не хватает в Афинах после смерти всех великих трагиков.

Этому состязанию Эсхила и Еврипида посвящается огромный агон комедии, занимающий целую ее половину. Эсхил и Еврипид исполняют арии из своих трагедий, каждый с соблюдением присущих ему характерных черт содержания и стиля. Стихи обоих трагиков взвешиваются на весах, причем солидные тяжелые стихи Эсхила оказываются более вескими, а чаша с легкими стихами Еврипида подсакивает кверху. После этого Дионис возвращает Эсхила, как победителя, на землю для творчества новых трагедий. Приверженность Аристофана к строгим формам поэзии, отвращение от современной ему и развращенной городской культуры, пародийное изображение Диониса и всего подземного мира, антимифологическая направленность и виртуозное владение стилем Еврипида и строгой манерой Эсхила бросаются в этой комедии в глаза. Название комедия получила от выступающего в ней хора лягушек.

Поставленная в 405 г. комедия «Лягушки», в связи с ходом Пе-

лопонесской войны, писалась под впечатлением военных и политических неудач и сознательно переходит на путь литературной критики, оставляя в стороне прежние методы острой политической сатиры. Тем не менее изображаемая здесь борьба Эсхила и Еврипида безусловно носит и политический характер. Аристофан оправдывает здесь прежний крепкий политический строй и осуждает современную ему разбогатевшую, но весьма зыбкую демократию с ее жалким, с его точки зрения, рационализмом и просветительством и с ее утонченными, но пустыми страстями и декламацией.

Пародийность в этой комедии несколько не ослабляется. Литературно-критические цели не ослабляют традиционного, балаганного стиля комедии, с постоянным шутовством, драками и переделкой старинного ритуала на комедийный лад. Даже основная сюжетная линия комедии — нисхождение Диониса в подземный мир — есть не больше чем пародия на общеизвестный и старинный миф о нисхождении Геракла в преисподнюю и о выводе оттуда Цербера на поверхность земли. Кроме хора лягушек, в комедии имеется хор так называемых мистов, т. е. посвященных в Элевсинские мистерии; но он тоже выступает в кошкесте балаганного шутовства. Знаменитый судья подземного мира Эак превращен в драчливого слугу подземных богов. А стихи Эсхила и Еврипида взвешиваются на весах на манер старинного фетишизма. Даны и традиционные для комедии мотивы пира и признания нового божества (в данном случае избрание Эсхила царем трагедии).

При всем том большое обилие чисто бытового шутовства и введение забавных, но бессмысленных дивертисментов с флейтами, кифарами и трещотками, а также натуралистическая разрисовка характеров (Диониса и его раба) уже свидетельствуют здесь о рождении нового стиля комедии, не столь строго идейного и антинатуралистического, как в более ранних комедиях Аристофана.

5. «Богатство» («Плутос»). Эта последняя из известных нам комедий Аристофана носит на себе все черты нового комедийного стиля, далекого от безудержного смеха и циркачества древней комедии, связанного с темами социального или морального характера и совершенно исключаящую всякую острую политическую сатиру. Идеология Аристофана, впрочем, остается здесь старой. В центре внимания здесь опять все тот же скромный труженик и земледелец, задавленный городским, товарно-денежным хозяйством, мечтающий о свободе от долгов и от социальной неправды. Такой скромный труженик Хремил встречает на своем пути бога богатства Плутоса, страдающего слепотой и потому несправедливо распределяющего между людьми богатство. Этого Плутоса Хремил ведет в храм бога-врача Асклепия, откуда Плутос выходит исцеленным. С этих пор богатство распределяется между людьми равномерно, так что все решительно оказываются богатыми. Этим, казалось бы, и должна завершиться мечта Аристофана, всегда стоявшего за всеобщее равенство. Но идейный смысл комедии как раз тут только что начинает выступать.

Оказывается, Хремил встречает на своем пути еще и Бедность, которая приводит в свою защиту основательные аргументы. С точки зрения этой Бедности, в условиях всеобщего богатства совершенно некому будет работать, поскольку работают обыкновенно рабы, а кто из богатых и сытых людей станет трудиться, откуда-то добывать себе рабов? В условиях всеобщего богатства, рассуждает Бедность, должна прекратиться, собственно говоря, и вообще всякая общественная жизнь. Хремил ничем не может ответить на аргументы Бедности и только механически прекращает свой с ней спор и прогоняет ее прочь. Значит, для самого Аристофана не вполне убедительна эта теория всеобщего обогащения. А далее это рисуется и в специальных сценах. Доносчики теряют свой заработок, потому что их профессия теперь уже никому не нужна. Молодые мужчины бросают пожилых женщин.

Даже боги не могут теперь существовать в прежнем виде, так как никто не приносит им жертв и люди становятся богатыми без их милости. Гермесу и даже самому Зевсу приходится спуститься с неба и поступить на службу к Хремилу, т. е. стать его рабами.

В комедии, несомненно, высмеиваются тогдашние утопические теории потребительского отношения к жизненным благам. Напрасно считали Аристофана в этой комедии утопистом и говорили о том, что Аристофан из области политики удаляется в область мечты и сказки. Наоборот, утопическая сказка о всеобщем обогащении в условиях рабовладения здесь резко критикуется. Прямых политических выпадов здесь действительно нет, но социальная сатира по-прежнему беспощадна. Комедия отличается своим остро критическим отношением к мифологии. Исцеление Плутоса обставлено грубейшим обманом и жульничеством, царящим в храме Асклепия. Древние боги Олимпа представлены здесь в таком жалком и посрамленном виде, что другого такого произведения в греческой литературе периода классики невозможно и найти. Мало того, проблема мифологии глубочайшим образом связана здесь с теориями социальных реформ, в результате чего откровеннейшим образом доказывается тезис о том, что для мифологических богов нужна соответствующая социальная почва. Проходит время бедности и труда — исчезают и все мифологические боги. Таким образом, идейный смысл комедии продолжает оставаться беспощадной критикой если не политических, то социальных условий тогдашней жизни.

«Богатство» является весьма интересной комедией также и в отношении жанра и стиля. Начать с того, что, кроме парода, да и то почти никак не связанного с действием комедии, хор нигде в комедии не встречается. Танцуется миф о Циклопе, не имеющий никакого отношения к комедии и введенный в нее для дивертисмента. Парабаса здесь вообще отсутствует. Комедия в значительной мере уже занимается характерами, а не просто идеологией. Хремил со своим приятелем — довольно ясные комические характеры. Раб Карион — нахал, пройдоха, обжора, хитрец, он гораздо

активнее своего хозяина. Это предвестник рабов и слуг позднейшей бытовой комедии.

б) Общая характеристика творчества Аристофана. а) Что касается прежде всего сюжетов комедий Аристофана, их исторической основы, то здесь перед нами последняя четверть V в. и первые два десятилетия IV в. до н. э. Это — время кризиса афинской демократии и конец всего классического периода Греции.

б) Идейный смысл комедий Аристофана. Мировоззрение Аристофана не старинно-аристократическое (он — сторонник крепких и устойчивых земледельческих идеалов), не софистическое или демократическое. Оно основано на резкой критике зарвавшейся и разбогатевшей городской демократии, которая вела захватническую войну ради дальнейшего обогащения.

Социально-политические взгляды Аристофана в связи с указанными тремя периодами его творчества эволюционируют от смелой, вызывающей сатиры на демократические порядки, в особенности на милитаризм тогдашних демократических лидеров, через известного рода разочарования в действительности подобных памфлетов, к прямому утопизму, свидетельствующему о бессилии автора против наступления торгово-промышленных слоев и о некоторых его тенденциях к мечте и к сказке, которая, впрочем, тоже встречается у него критику. Аристофан особенно атакует милитаризм («Ахарняне», «Всадники», «Женщины на празднике Фесмофорий», «Мир»), афинскую морскую экспансию (кроме тех же комедий «Вавилоняне»), радикализм демократии (особенно он беспощаден к Клеону) и вообще городскую цивилизацию (например, сутяжничество в «Осах», торгашество в «Ахарнянах»), развивающую в свободных гражданах привычку к ничегонеделанию и мнимым политическим правам; выступает он против софистического просветительства («Облака»), атакует и конкретных лидеров воинствующей демократии, создавшей тогда напряженное противоречие между богатейшей верхушкой и разоренной, праздною, свободной беднотой. Наконец, Аристофану свойственна острая ненависть к фетишизму денег и стремления избавиться от этого жизнь (последний период).

Литературно-эстетические взгляды Аристофана выражены им главным образом в комедиях «Лягушки» и «Женщины на празднике Фесмофорий», где он сопоставляет стиль Еврипида, представляющийся ему субъективистским и декламационным, с древним торжественным стилем Эсхила, и отдает предпочтение последнему. В пародиях на оба стиля Аристофан проявляет необычайное умение воспроизводить их, вплоть до всех музыкальных интонаций.

В религиозных взглядах Аристофан весьма принципиален (такова, например, его яркая антисофистическая позиция в «Облаках»), но это не мешало ему выводить богов в смешном и даже шутовском виде, давать карикатуру на молитву и пророчества. Правда, принимать это комическое изображение богов за полное

их отрицание едва ли возможно, так как это не противоречило греческой религии начиная с самого Гомера.

Тем не менее у Аристофана мы находим самую резкую критику антропоморфной мифологии. До Лукиана (II в. н. э.) мы нигде в античной литературе не находили такого издевательского изображения богов, демонов и героев. Поскольку во времена Аристофана, и даже еще раньше, антропоморфная мифология, отрицалась даже у религиозно мыслящих писателей, постольку вопрос об атеизме Аристофана до сих пор остается открытым.

в) Жанр комедии Аристофана содержит в себе, с одной стороны, элементы бурно-оргиастического культа Диониса, а с другой — острейшую сатиру и пародию на городские порядки. В связи с характером жанра индивидуально-пластические образы, в которых Аристофан воплощал свои отвлеченно-типовые идеи, всегда носили характер неизмеримо раздутого шаржа, размалеванного, визгливого шутовства и клоунады. Действующие лица ни в какой мере не являются здесь живыми характерами, взятыми из конкретно-индивидуальной жизни. Это — только общие типы (таков в «Ахарнях» тип задавленного войной крестьянина; таков Стрепсиад в «Облаках», тип сбитого софистами с толку простолудина; таков Клеон, меньше всего реальный вождь демократической партии, но вообще хитрый и дальновидный демагог). С другой стороны, нет ничего ярче и пластичнее тех образов, в которых Аристофан воплощал эти отвлеченные типы. Таков в «Облаках» Стрепсиад — ворчун, скупец, пройдоха, неудачник и т. д. Однако характеры заметно эволюционируют в поздних комедиях Аристофана, приобретая уже чисто бытовые черты, характерные для позднейшей комедии (например, Ксанфий в «Лягушках» или Карион в «Богатстве»).

В связи с основным характером древнейшей комедии произведения Аристофана полны всяких отступлений, случайных эпизодов, причудливого сцепления невероятных мелочей — словом, полного беспорядка. Но Аристофан очень упорно проводит каждый раз определенную, четкую, отвлеченную идею, которой вся эта видимая бесформенность подчинена. Комедия Аристофана не является комедией интриги (на манер более поздней комедии). Его интересуют не человеческие действия, а отвлеченные идеи. Лирические партии у Аристофана отличаются непрерывным разнообразием и полной неустойчивостью в настроениях. Но Аристофану не чужда была здесь и высокая лирика природы («Птицы», «Облака») и красоты простой сельской жизни («Ахарняне», «Мир»).

г) Художественный стиль аристофановских комедий представляет собой необычайно выразительный образец чисто классического стиля, т. е. он основан не на психологии, не на анализе переживаний или картинах быта, но на изображении отвлеченно-типического в индивидуально-пластической форме. Это и есть классический стиль искусства, и этим как раз богат Аристофан.



Особенно замечателен язык Аристофана. В основе это обыденный, разговорный аттический городской язык. Но комик пересыпает его бесчисленными каламбурами, противоестественными словосочетаниями, неожиданными многочисленными сравнениями; вносит бойкую живость и характерность в диалоги (пример — экзамен колбасника во «Всадниках»), доходящие до грубых острот (Стрепсиад), тут и иностранное коверканье (скиф в «Женщинах на празднике Фесмофорий»), комическая скороговорка и даже полная непристойность речи.

д) Антивоенные комедии. В 1954 г. по постановлению Всемирного Совета Мира праздновалось 2400-летие со дня рождения Аристофана. Отмечалась та напряженная борьба, которую Аристофан вел против милитаризма своего времени, в защиту простых людей и тружеников-земледельцев, при помощи которых тогдашняя правящая верхушка Афин вела грабительские войны. Аристофан своим убийственным смехом беспощадно разоблачал эту кровавую практику военной партии. В этом отношении особенно замечательны комедии «Ахарняне», «Мир» и «Лисистрата».

7. Современники Аристофана и конец древней комедии. Из тридцати (приблизительно) имен особенно славились Эвполид (около 445—411 гг.), Фриних и Платон (не философ), произведения которых до нас не дошли. Этим авторам свойственна та же идеология, что и Аристофану.

На рубеже V — IV вв. комедия аристофановского типа (которая носит название «древней») приходит к концу с тем, чтобы в дальнейшем — уже в эллинистическую эпоху — уступить место так называемой «средней» и так называемой «новой» аттической комедии (Менандр), которые были уже не комедиями отвлеченных типов и идей, но комедиями нравов и интриги.

Причиной гибели древней комедии был культурно-социальный переворот, положивший конец классическому периоду греческой истории с его борьбой аристократии и демократии внутри отдель-

ных полисов (городов-государств). Эта борьба в Пелопоннесскую войну была перенесена в область междуполисных отношений и привела к гибели как аристократию, так и демократию прежнего вида. Вместе с этим кончилась и комедия. Наступавшая эпоха эллинизма обладала совсем новым социально-политическим и культурным укладом. Она требовала от комических произведений аполитизма, а также психологического и бытового, нешаржированного реализма.

XV. ЗАРОЖДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРОЗЫ

Наряду с развитием поэзии в Ионии с древнейших времен зародилась и проза. Первоначально записывались документальные данные о жизни городов-государств, законы, списки административных лиц, имена победителей на состязаниях. Древнейшие прозаические сказания не сохранились. Древнейшие рукописи в Греции, возможно, делались на коже и на древесном материале и не могли сохраняться долгое время. В устном же предании прозаический текст запоминается гораздо хуже, нежели музыкально-ритмический стих лиро-эпического художественного произведения.

Афины на рубеже VII—VI вв. и многие ионийские города, как и греческие города-колонии в Италии и Сицилии, переживали период бурного роста экономики, культуры, науки и философии. Много великих имен сохранилось от VI в.: математик, музыкант, философ Пифагор, первый философ-диалектик Гераклит, философы — «стихийные материалисты» (Энгельс) Фалес, Анаксимандр и другие. Сохранились прозаические фрагменты их сочинений.

Философ Анаксимандр считался составителем первой географической карты Греции.

Наряду с философскими трудами стали создаваться в VII—VI вв. и первые научные записи и сочинения по медицине, астрономии, математике, географии и истории. Исторические записи, исторические труды VI в. носят часто характер передачи различных сказаний, описаний чужих стран и народов. Греки называли авторов-прозаиков, особенно историков, логографами (*logos* — слово и *graphein* — пишу). Логограф Гекатей из Милета (род. около 540 г. до н. э.) составил два трактата: «Описание земли» (перечислялись известные в то время грекам страны и их народы) и «Родословные» — историко-мифологический труд, в котором есть уже новое отношение к мифам. Гекатей называет их «смешными» и стремится найти их естественное объяснение.

В эти исторические записи очень часто вводятся рассказы, в которых героями являются не персонажи мифологии, а исторические лица и даже порой простые люди. Этот тип рассказов в древности не имел особого наименования и может быть назван новеллой. Жизнь Креза, Солона, одного из семи великих мудрецов Греции,

жизнь тиранов Поликрата Самосского, Перяндра Коринфского, Писистрата Афинского давала темы для таких новелл.

В VI в. появляется и басня как особый жанр — критика несправедливостей жизни низовым народным героем.

Действующие лица басни — чаще всего звери и птицы, изображающие пороки людей. Античная традиция неизменно возводила сюжеты басенного жанра к басням, сложенным полулегендарным Эзопом, фригийским рабом, уродливым, но мудрым и проницательным человеком. Среди них известные всем «Волк и ягненок», «Ворона и лисица», «Лисица и виноград», «Муравей и цикада», «Лягушки, просящие себе царя» и многие другие. Образ Эзопа сформировался к VI в. По преданию, он был отпущен на волю, жил одно время при дворе лидийского царя Креза, был обвинен в святотатстве дельфийскими жрецами и сброшен ими со скалы.

Сборники прозаических басен более позднего времени, вплоть до византийского, также широко известны под названием «Эзоповых басен».

XVI. ПРОЗА V—IV ВВ. ДО Н. Э.

А. ИСТОРИОГРАФИЯ

Проза, со времени зарождения в VI в., в дальнейшем постепенно развиваясь, в ряде областей литературного творчества с конца V и в IV вв. широко представлена в греческой литературе.

Литературная проза V—IV вв. представлена выдающимися именами в области историографии, красноречия и философии.

1. Геродот. «Отцом истории» называли древние Геродота из Галикарнасса. Жизнь и творчество знаменитого греческого историка Геродота проходили в годы после великих побед греков над персами, в годы блестящих достижений афинской культуры века Перикла.

Умирает Геродот в тяжелые времена начала Пелопоннесской войны; по-видимому, умирает вдали от родины — в Фуриях, афинской колонии на юге Италии.

Сохранилась надгробная надпись, посвященная Геродоту, в древнем описании Фурий:

Гроб сей останки сокрыл Геродота, Ликсова сына,
Лучший историк из всех, кто по-ионийски писал,
Вырос в отчизне дорийской, но, чтоб избежать поношенья,
Сделал Фурии он новой отчизной себе.

Геродот — горячий патриот Афин — родился в 484 г. до н. э. в малоазийском греческом городе Галикарнассе. Несколько раз бывал он в Афинах. Он жил во времена победного роста демократических идей после греко-персидских войн.

Геродот много путешествовал в Средиземноморье, глубоко изучал Египет, бывал не раз на юге Италии — в афинской колонии Фурии, где и умер, по преданию около 426 г. Особый интерес для

советского историка представляет в истории Геродота описание Скифии, ныне юга СССР, страны — ее рек, лесов и степей, населения — скифов, их быта, нравов.

Труды Геродота, разделенные позднее на девять книг, названных именами муз, имеют немеркнущее историческое значение и представляют большой художественный интерес.

Композиция «Истории» Геродота напоминает эпическую поэму в прозе. Как основная тема взята героическая борьба греков с персами; особенно сильно звучит в этой теме прогрессивная мысль о превосходстве греков — воинов-патриотов, прекрасно обученных гимнастике и военному делу, — над полчищами персов, гонимых бичами.

В «Истории» Геродота наряду с научными наблюдениями и географическими описаниями есть много легендарно-мифологических сказаний, идущих от древних логографов — историков VI в. Много народных сказок-новелл придают истории Геродота литературно-художественную специфику. Часто вводится и драматизм, если повествуется о знаменитых людях древности (мудрец Солон, царь Крез, тиран Поликрат и другие герои). При этом Геродот проводит основную идею — судьба и боги жестоко карают «гордого» человека, есть суровый закон превратности жизни.

В «Истории» Геродота ярко даны сцены решающих боев греков с персами (кн. VIII — IX). Геродот рисует картину Саламинского боя, описывает опасности и бедственное положение афинян. Согласно сложному плану союзной стратегии они бросили родной город, уйдя на соседний остров Саламин.

Идея превосходства греческой военной техники и военно-патриотической стойкости сближает Геродота с великим предшественником его — Эсхилом, автором классической трагедии «Персы». В Афинах первой половины V в. до н. э. демократические силы полиса получили могучий рост после блестящих успехов — победы над персами в 480—479 гг. Эти победы закономерно должны были отразиться в искусстве, театре, в поэзии и прозе великого греческого народа. Однако в своих произведениях ни Геродот, ни Эсхил не говорят «языком слепой ненависти к варварам» — персам, но более всего подчеркивают тиранический характер самого государственного строя персов, деспотизм Ксеркса и мудрость Дария, который осуждает своего сына за нападение на эллинов.

Характерна приводимая Марксом¹ сцена — разговор греческих спартанских послов Спертия и Булиса с персидским сатрапом Гидарном:

Гидран, совет, который ты нам предлагаешь, ты не взвесил с обеих сторон. Ибо одно, что ты советуешь, ты испытал на себе самом, другое же осталось для тебя неиспытанным. Ты знаешь, что значит быть рабом, свободы же ты не вкусил ещё ни разу, и не знаешь, сладостна она или нет. Ибо если бы ты вкусил ее, то ты советовал бы нам сражаться за нее не только копыями, но и топорами. (Геродот, «История», кн. VII, 135).

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения т. 1, стр. 84.

У Геродота приведены подробнее, чем у Эсхила, факты и предания, дана оценка деятельности Фемистокла, Мардония, самого Ксеркса и Дария. Ярко обрисованы сложная и трудная обстановка борьбы партий в Афинах и дальнейшее развитие демократии.

Вся вторая книга «Истории» Геродота посвящена описанию того, что он видел и слышал во время своего путешествия по Египту. Геродот поражен мощью и красотой Нила; замечательны описания берегов и разливов Нила.

Богаейший материал дает книга II о сооружениях египтян, о законах, обычаях, о бальзамирвании — дорогом и дешевом, о растениях и животных Египта, о папирусах и их обработке, даже о нравах и характере крокодила, ибиса.

Но более всего и во II и в I книгах «Истории» Геродота поражают обширный легендарный материал о жизни племен и героев и полумифические сказания.

Геродот (как и Софокл) часто говорит о суровом наказании, посылаемом гордецам за высокомерие, пишет, что «за тяжкие неправды следуют от богов и тяжкие наказания» (II, 120), дает много трагических сцен... Иногда наказанный находит спасение. Классический пример — Крез, Солон и Кир (I, 86—89).

В сказании о сыне Манданы, дочери Астиага Мидийского, повествуется о судьбе Кира, брошенного ребенком (I, 108—122) на смерть, но спасенного пастухом (ср. «Царь Эдип» Софокла). Геродот пишет о богах: «...Откуда произошли боги, всегда ли они существовали, каковы лики их, эллины ничего этого не знали, так сказать, до самого последнего времени...» (II, 53).

В творчестве Геродота, как и других мыслителей V в., имелись характерные для эпохи «высочайшего внутреннего расцвета Греции» рационалистические черты.

Ученые высоко ценят Геродота как первого автора — свидетеля жизни Причерноморья за 2500 лет до н. э. Геродотова Скифия — ценный источник для нашей исторической науки, ярко изображающий просторы Причерноморья и его обитателей. В IV книге (о Скифии) указываются связи скифских народов с греками и персами, дано много легендарно-мифологических сказаний о героях и вождях скифских племен. Сравнивая Борисфен (Днепр) с Нилом, Геродот восхваляет четвертую скифскую реку — Борисфен (IV, 53).

Четвертая река Борисфен — из скифских рек после Истра (Дунай) — наибольшая и, по нашему мнению, самая богатая полезными предметами не только между скифскими реками, но между всеми вообще, кроме, впрочем, египетского Нила; с этим последним не может идти в сравнение никакая другая река. ...Из прочих рек — Борисфен наиболее прибылен: он доставляет прекраснейшие и роскошнейшие пастбища для скота, превосходнейшую рыбу в большом изобилии; вода его на вкус очень приятна, чиста... вдоль реки тянутся превосходные пахотные поля или растет очень высокая трава там, где не засеивается хлеб; у устья реки сама собой собирается соль в огромном количестве... (М и щ е н к о).

В заключение Геродот говорит, что не только он сам, но и никто не может определить истоков Борисфена и Нила.

Богатейший материал о жизни скифов дают 10—89 главы IV книги Геродота. Город Ольвия — «Счастливая» — древняя колония Милета, богатый, хорошо укрепленный греческий полис на высоком правом берегу Гипанида (Южный Буг). Советские ученые высказывают мнение, что Геродот вел свои наблюдения и собирал данные о Скифии, находясь больше всего в Ольвии.

Следующим по времени после Геродота знаменитым греческим историком был Фукидид.

2. Фукидид.

Фукидид-афинянин написал историю войн между пелопоннесцами и афинянами, как они велись друг против друга. Приступил он к труду своему тотчас с момента возникновения войны в той уверенности, что война эта будет войной важной и самой достопримечательной из всех предшествовавших (Фукидид, «История Пелопоннесской войны», т. I, 1, Желев).

Так начинает свой труд Фукидид — один из величайших греческих авторов конца V в. до н. э., историк и блестящий мастер аттической прозы.

Родился он в Аттике около 460—455 г., принадлежал к знатному и богатому роду. В первые же годы Пелопоннесской войны Фукидид был избран стратегом и в качестве командующего эскадрой принимал участие в войне со спартацами. Потерпел неудачу: вовремя не оказал помощи городу Амфиполю, взятому спартацами. Был обвинен в государственной измене и около двадцати лет провел в изгнании.

По окончании Пелопоннесской войны, по многим данным, Фукидид вернулся на родину: умер около 396 г. Историю Пелопоннесской войны он успел довести только до 411 г.

Фукидид — искренний патриот афинской демократии, высоко ценит Перикла, прославляет культуру Афин.

В политических взглядах Фукидида и в его концепции исторического процесса сказывается эпоха Перикла с ее высоким уровнем науки, искусства и философии Анаксагора и Демокрита, эпоха рационалистической критики мифов (Еврипид) и развития софистических школ. Фукидид стремится к систематической критической проверке источников и выяснению причинности, закономерности событий. Историческая наука считает Фукидида образцом античной историографии.

В отличие от предшественников, интересы Фукидида лежат в современности. Обзор предшествующих периодов служит у него целям анализа и показа особенностей современных ему событий Пелопоннесской войны.

Интересны следующие замечания Маркеллина, одного из главных биографов Фукидида:

По характеру и слогу Фукидид величествен... не пользуется ни иронией, ни укоризнами, ни окольными оборотами речи. В самом деле, не подобало влагать в уста ни Периклу, ни Архидаму, ни Никию, ни Брасиду, людям с возвышенным и благородным образом мыслей, украшенным славою героев, фигуры иронии и другие ухищрения, как будто они не имели смелости

обличать других открыто, обвинять прямо и говорить все, что хотели. Поэтому-то Фукидид и составил речи безыскусственные, лишенные фигур, так что и в этом отношении он соблюдал надлежащие требования искусства.

Сам Фукидид так охарактеризовал свой творческий прием художественно построенных ораторских речей знаменитых деятелей Пелопоннесской войны:

Речи составлены у меня так, как, по моему мнению, каждый оратор, сообразуясь всегда с обстоятельствами данного момента, скорее всего мог говорить о настоящем положении дел... («История Пелопоннесской войны», I, 22).

Фукидид сознавал важность соблюдения точной, строгой хронологии в истории. Он пишет (V, 20):

Вернее исследовать события по периодам времени, не отдавая предпочтения перечислению имен лиц должностных... по которым обозначаются прошлые события.

Он порицает древнюю летописную хронологическую систему, когда во главе каждого описываемого историком года помещали имя эпонима, должностного лица, дававшего имя году.

Фукидид кладет в основу своей истории «периоды времени», лето и зиму, две основные части солнечного года.

В пределах датировки события по летним и зимним кампаниям у Фукидида встречаем и более детальные выражения:

...В разгаре лета, в пору созревания хлеба, в ту пору, когда хлеб начинает колоситься... к восходу Арктура... незадолго перед уборкой винограда... и т. п.

Изложение событий по точной хронологической системе было большим шагом вперед. Изю всех событий истории Греции Пелопоннесская война в хронологическом отношении известна нам лучше, чем какая-либо иная.

Фукидид всегда стремился к точности в подаче и критическом анализе материала:

Что касается имевших место в течение войны событий, то я не считал своей задачей записывать то, что я узнал от первого встречного, или то, что я мог предполагать, но записывал события, очевидцем которых был сам, и то, что слышал от других, после точных, насколько возможно, исследований каждого факта, в отдельности взятого (I, 22).

Современная историография справедливо считает Фукидида первым по времени ученым-историком и родоначальником исторической критики.

3. Ксенофонт. а) Биографические сведения. Ксенофонт (около 430—350 до н. э.) — историк и философ, живший в эпоху упадка Афин. Афинянин по рождению, лаконофил по политическим убеждениям, Ксенофонт широко известен своим «Анабасисом» — историей возвращения на родину из Персии 10 000 греков, наемников Кира Младшего.

Жизнь Ксенофонта — бурная, полная приключений. В юности он был учеником афинского философа Сократа, которому посвятил несколько лучших своих сочинений. В 401 г. Ксенофонт идет на службу сатрапу Малой Азии, Киру Младшему, задумавшему свергнуть с персидского престола своего старшего брата, Артаксеркса. Но эта сложная и смело построенная политическая авантюра закончилась трагически для заговорщиков: сам Кир Младший был убит, военачальники греков-наемников изменнически уничтожены.

Со страшными трудностями большая часть греков-наемников вернулась к берегам Понта Евксинского. Ксенофонт в дальнейшем выступает на стороне Спарты против Афин; его осуждают за измену родному городу, и он долгие годы живет в Спарте, в подаренном ему спартанцами имении в Скиллунте. Когда же афиняне соединились со Спартой для борьбы против Фив, Ксенофонт смог вернуться на родину, но вскоре умер, пережив своего сына, погибшего за Афины.

б) Идеальный герой в сочинениях Ксенофонта. Творчество Ксенофонта чрезвычайно разнообразно. Он — автор записок о Сократе («Меморалии»), первого авантюрно-исторического романа («Анабасис»), первой романизированной биографии о воспитании Кира («Киропедия»), «Истории Греции» начала IV в. до н. э. (после катастроф Пелопоннесской войны), многих философско-политических трактатов. Именно широта интересов Ксенофонта, сочетавшего в себе наблюдательность историка, философскую заостренность мысли и мастерство художника, дает возможность рассмотреть его идеал прекрасного и средства, какими рисуется им этот идеал.

Ксенофонт развивает классическое понимание прекрасного, отождествляя его с полезным и жизненно целесообразным. Отсюда утверждение им единства красоты физической и духовной, т. е. калокагатии.

Образ идеального героя, человека благородного, смелого, мудрого, щедрого не раз рисуется Ксенофонтом в его книгах. Это Кир Старший («Киропедия»), Кир Младший («Анабасис»), спартанский царь Агесилай («Агесилай»). В качестве такого идеального героя выступает и сам Ксенофонт, всесторонне обрисовавший свою деятельность стратега наемных войск Кира Младшего («Анабасис»). Авторское повествование от третьего лица, как бы исподволь и вполне незаинтересованно, с полным впечатлением объективности изображает Ксенофонта Афинянина, прибывшего к Киру в Сарды по приглашению своего друга Проксена и после вопрошания дельфийского оракула по совету Сократа.

Ксенофонт здесь — образец скромности, так что до III книги мы почти не встречаем его имени. Даже взяв на себя командование войском, он всегда помнит о том, что он младший по сравнению с Хирисофом, и уступает ему руководство (III, 2, 37). Он беспрекословно идет в самое опасное дело (III, 4, 42), ни разу не упоми-

нает о превосходстве Афин, глубоко почитая воинов-спартанцев. Он лишен корыстолюбия и отказывается от богатых даров фракийца Севфа (VII, 6, 12). Чувство долга для него — прежде всего. Поэтому он не уезжает в Афины, пока сам не передаст войско спартанцу Фиброну (VII, 7, 57). Всегда добрый, он берет на себя вину своего друга (VI, 4, 14), приходит на помощь гибнущим от холода и снега солдатам (IV, 5, 7). Благочестие никогда ему не изменяет, и он приносит жертвы Зевсу, Аполлону, Артемиде, Гераклу, Солнцу, богу реки (IV, 3, 17) и даже ветру (IV, 5); верит предзнаменованиям, снам и оракулам (IV, 3, 8; III, 1, 11; III, 1, 5). Это опытный стратег, с большим умением перешедший с войском через горы и реки среди враждебных чужеземцев (IV книга). Вместе с тем это и строгий начальник, для которого самое главное — порядок (III, 1, 38) и вдохновенное единство войска (VI, 3, 23).

Ксенофонт выступает также в роли искусного оратора, владеющего всеми видами речей. Он то призывает и воодушевляет солдат (III, 1, 15—26), то увещевает союзников (VII, 7, 8—48), то защищает от обвинения врагов (V, 7, 6—34), причем действует всегда с безупречной логикой доказательства. В результате одной такой речи фракиец Севф, пытавшийся лишить воинов условленной платы, выдал им 1 талант денег, 600 быков, 400 овец, 120 рабов и заложников.

Можно сказать на основании «Анабасиса», что Ксенофонт является в нем тем героем, которого он сам так любил и в Кире Старшем, и в Кире Младшем, и в царе Агесилае. Если в «Киропедии» Ксенофонт создал идеал государя, то в «Анабасисе» он вылепил тип идеального вождя. Портрет военной калокагии рисуется в «Анабасисе» с классической ясностью и определенностью.

в) «Прекрасное» и «хорошее» в эстетике Ксенофонта. Гармоническое сочетание физического и внутреннего совершенства пронизывает все вообще отношения Ксенофонта к прекрасному, которым полна окружающая человека действительность.

Ксенофонта привлекают прекрасные вещи, сделанные руками человека, т. е. те, на которых проявляются его вкус, мастерство, художественные возможности. Ксенофонт любит золотыми кубками, чашками, оружием, драгоценностями, одеждой («Анабасис», VI, 4, 1—9; «Киропедия», V, 2, 7). В «Анабасисе», изображая свое имение, храм вблизи него, окружающий пейзаж (луга, лесистые горы, фруктовые сады), Ксенофонт выступает одновременно в роли художника и в роли искусного хозяина. Он любит все живое, проворное, гибкое, красивое и отлично выполняющее свою роль, свое предназначение. Замечательны, например, описания собак, «крепких на вид», «соразмерных», «легких», с «веселым взглядом» и «веселым нравом», «привлекательных для созерцания» («Кинегетик»), и лошадей («О верховой езде»). Ксенофонт с упое-

нием рисует красочные шествия, празднества в сиянии золота оружия и пурпура одежд («Киропедия», VIII, 3, 9—16).

Таким образом, чувственно-наглядная и созерцательно-целесообразная красота выдвигается здесь на первый план.

Для Ксенофонта важна также идея жизненного порядка. «На свете нет ничего столь полезного, столь прекрасного, как порядок», — пишет он («Экономик», VIII, 3). Порядок — не только нечто полезное и приятное, не только радостное зрелище. Он — предмет восторга. Исхомах, герой «Экономика», рассказывает Сократу о «превосходном и в высшей степени образцовом порядке» на корабле (VIII, 11—16). С восхищением рисует он порядок в домашней обстановке, где все имеет свое место и красивый вид: плащи, покрывала, медная посуда, скатерти, кухонные горшки. «Все предметы уже, может быть, оттого кажутся красивее, что они поставлены в порядок» (VIII, 19—20). Здесь, как видим, космический разум и гармония природы досократовского идеала заменены чисто человеческим порядком жизни. Можно сказать, что в эстетике досократовского периода «порядок» и «строй» есть природное строение вещей, в то время как у классического Ксенофонта они устанавливаются человеком и сознательно проводятся им в жизнь.

Важно также и то, что все «хорошее», «доброе», «благое» у Ксенофонта часто имеет совсем не моральный смысл, а тот, в котором больше всего проявляется красота человека, в его «добродетели» часто больше эстетических мотивов, чем этических.

По Ксенофонту, «прекрасны те люди, трудами которых изгоняются из души и из тела безобразное и хамское и растет тяга к добродетели» («Кинегетик», XII, 9). Даже охота «учит планомерному труду и рождает прекрасные знания», а значит, великую добродетель (там же, XII, 18). Люди делают дурное потому, что не видят «тела добродетели» (там же, XII, 19—22). Лучше, чем Ксенофонт, трудно выразить классическое отношение к красоте. Красота — это тело добродетели, т. е. осуществленная физическая добродетель. Отсюда и развиваемая Ксенофонтом идея полезности красоты и любви («Пир», VIII, 37—39), так как граждане видят, что человек в любви стремится к добродетели, а эта добродетель приобретает «все больший блеск славы» (там же, VIII, 43).

Красота и соответствующая ей любовь имеют огромное объективное значение. Красота — начало дружбы, людского единения и общечеловеческой добродетели (там же, VIII, 26—27). Поэтому для Ксенофонта главную ценность представляет «любовь к душе, к дружбе, к благородным подвигам» (там же, VIII, 9—10).

Мы видим, таким образом, что Ксенофонт, этот воин, философ, историк и писатель, явился одним из выразителей характерного для классической Греции понимания идеального и прекрасного в объективной действительности, во всех сферах самой, казалось бы, обычной жизни, исполненной порядка, стройности, гармонии и пользы.

1. **Зарождение красноречия.** Еще в раннюю эпоху развития общественной жизни в Греции ораторское искусство занимало важное место. Одиссей, Нестор, Феникс у Гомера были ораторами героического века и произносили убедительные речи, оказывавшие сильное влияние на слушателей.

С развитием государственности, в особенности после греко-персидских войн, когда в V в. до н. э. в результате политической борьбы усилилось влияние демократической партии, оживилась деятельность народных масс во внутренней жизни греческих передовых полисов. В связи с этим развивалось и ораторское искусство — красноречие.

Практическое применение ораторское искусство впервые получило в Сицилии. Отцом риторики и учителем софиста-оратора Горгия Аристотель называет Эмпедокла из Агригента.

В Сицилии уже наметились основные виды ораторского искусства, получившие распространение в Афинах в V в. до н. э. Это прежде всего политическое красноречие, прославленное именами Фемистокла и, главным образом, Перикла. Сохранились свидетельства древних поэтов, которые говорят о Перикле как об олимпийце, красноречие которого подобно было грому и молнии. Не менее распространено было судебное красноречие. Существует мнение, что изгнание тиранов вызвало такую массу протестов против незаконно захваченного имущества, что появилась необходимость в создании руководства для написания судебных речей.

Третий вид ораторского искусства — эпидиктическое, торжественное красноречие, в котором особенно искусен был Горгий. Его воззвания, игравшие роль политических памфлетов, отличались цветистым слогом, изобиловали аллитерациями, антитезами, смысловым противопоставлением, метафорами. Разделение речи на равные части, противопоставленные по смыслу, с подобием рифмы в конце известны в античной литературе как горгиевы риторические фигуры.

Эпидиктическое красноречие применялось при произнесении надгробных речей, как это практиковалось, например, на ежегодных поминальных торжествах в честь павших воинов во время греко-персидской войны.

Указанные три вида ораторского искусства не развивались независимо друг от друга. Горгий был известен как представитель эпидиктического красноречия и вместе с тем как составитель защитительных речей. Перикл — политический оратор, произносил и панегирики, а Антифон, судебный оратор, — политические речи.

Создавалась наука об ораторском искусстве — риторика. Создателями риторики считают софистов, которые имели одну цель — убеждать. Это называлось «заставлять худший аргумент казаться лучшим» и исходило из принципа: «Мера всех вещей — человек».

Каждая судебно-политическая речь должна была состоять из вступления с изложением сути данного дела для того, чтобы заранее повлиять на судью. Рассказ о событиях, связанных с делом, следует непосредственно за вступлением. Главная цель рассказа — заставить судью поверить в правдоподобие фактов. Это зависело исключительно от искусства оратора, умеющего так развернуть драматическую картину с участием персонажей, чтобы рассказ был правдоподобен. В этой части заключался главным образом художественный элемент речи. За рассказом следовало доказательство. Поэтому тщательно подбирались аргументы. Сюда входили искусственные и безыскусственные аргументы. Искусственными аргументами были логические доказательства, безыскусственными — вещественные (письменные данные, толкование законов). Заключалась речь эпилогом, который, как заключительная часть, должен был произвести особенно сильное действие. Патетика в этой части достигала высшей точки. Оратор с этой целью пользовался художественными средствами, вызывающими сочувствие к обвиняемому.

Значение речей ораторов не только в том, что они оказали влияние на развитие греческой прозы, но в том, что они дают богатый материал для изучения гражданской истории древней Греции. Хотя власть 30 тиранов длилась только 8 месяцев и афинская демократия полностью была восстановлена, но она утратила все возможности стать ведущей политической силой в Греции.

Всякая предприимчивость, даже в области искусства, временно приостановилась. Финансы государства пострадали, граждане несли непосильные налоги, раздавались постоянные жалобы на растраты должностных лиц. Это вызывало массу судебных дел.

Согласно гражданским обязанностям, каждый человек должен был лично выступать в суде и защищать свое дело. Неопытные тяжущиеся часто обращались к помощи ораторов, составивших для них защитительную речь, которая подходила бы к личности лица, выступавшего в суде. Само собой разумеется, что задача логографа — писателя речей для других — была нелегкой, он был в известной степени драматическим писателем.

Фабула составлялась в соответствии с делом, аргументы, доказательства, стиль речи придумывались оратором, обладавшим искусством воздействовать на судью.

В этом искусстве был известен оратор Лисий.

2. Лисий. Лисий родился в Афинах приблизительно в 435 г. до н. э. умер около 380 г. до н. э. Отец его был богатый сиракузянин, который по приглашению Перикла в качестве мегека (пришельца) поселился в Афинах, где имел оружейную мастерскую.

Лисий принадлежал к демократической партии. В правление 30 тиранов он и его брат были осуждены на казнь и имущество их было конфисковано. Лисию удалось спастись, он бежал из Афин и вернулся туда уже после падения тиранов. Аристотель рассказывает, что Лисий открыл собственную школу риторики, но, потерпев

неудачу, привялся за практическое красноречие, с которым выступил во время преследования им убийц своего брата. О жизни Лисия мы узнаем из «Жизнеописаний» Плутарха. Лисий сделался популярным логографом. Он написал более 200 речей, до нас дошли только 34. Большинство из них представляет собой защитительные речи по поводу частных тяжб. Но в них Лисий выражал свое отношение к политическому строю, признавая только власть всего народа. Эти взгляды нашли выражение в ряде его речей, в том числе и в речи против Эратосфена, которая считается его первой речью о суде.

3. **Художественное мастерство Лисия.** Главное в речи против Эратосфена (в части рассказа о событиях) — это образ обвиняемого — доверчивого мужа, простого, наивного человека. Характер этого персонажа, достойного комедии, дан с такими бытовыми подробностями и сценами, которые внушают доверие к рассказчику. Отсюда и не избилующий украшениями простой язык, выражающий точку зрения доверителя на сущность дела. Еще древние критики отмечали умение Лисия создавать портреты, они указывали на его мастерство в «делании характеров».

Безыскусственная простота, ясность в соединении с краткостью изложения, выразительность, драматичность — все это имело значение для развития художественного рассказа.

Но это только некоторые стороны достоинств Лисия. Речь против Эратосфена — не простое обвинение оболъстителя, она направлена, возможно, против убийцы брата Лисия и против владычества 30 тиранов и, таким образом, приобретает политический характер.

Было бы, конечно, неправильным считать, что Лисий избегает пафоса, — у него есть места глубоко прочувствованные, и тогда он употребляет необычные слова, прибегает к параллелям, повторениям, сравнениям. Однако такими приемами Лисий пользуется сравнительно редко. Он известен главным образом как непревзойденный мастер рассказа, и в повествовательных частях с ним может сравниться только Геродот. По замечанию древних, слог его до того простой и естественный, что кажется легко подражать ему, а между тем это искусство так же трудно постижимо, как умение художественно описать природу.

У римлян Лисию следовали писатели, стремившиеся к древнеаттической простоте и чистоте слога; Цицерон, признавая заслуги Лисия, предпочитал ему Демосфена.

На усовершенствование аттической прозы оказал большое влияние Исократ.

4. **Исократ.** Исократ родился в первой половине V в. (ок. 436 г. до н. э.). Он известен главным образом как учитель риторики и составитель эпидиктических речей, хотя в начале своей деятельности писал судебные речи, которые сам считал незаслуживающими внимания. В речи «Против софистов» Исократ передает программу своей деятельности. Он доказывает, что нельзя смешивать истин-

ную философию, которую он отождествляет с риторикой, с ухищрениями софистов, считавших ловкость в речах единственным предметом, достойным изучения.

Истинный оратор, по мнению Исократ, должен обладать талантом, быть образованным человеком и упражняться, т. е. кропотливо работать над составлением речей.

Исократ дожил до преклонных лет и был известен как один из выдающихся писателей своего времени. От него остались 21 речь и 9 писем.

После поражения Афин в 404 г. до н. э. Исократ неизменно изображал бедствия Греции, спасение которой он видел в союзе или под руководством Спарты и Афин или даже под властью какого-нибудь правителя, например Филиппа. Его речи издавались как политические памфлеты, воззвания, защищавшие интересы греческого народа и прославляющие Афины. Таков был его «Панегрик» (речь на всеэллинском совещании), над которым он работал около 10 лет. Большое значение придает Исократ искусству выражения мыслей: в этом отношении важная роль принадлежит выбору слов и их сочетанию. Порицая особое пристрастие к метафорам, Исократ считает, что слог вместе с тем должен быть отделанным и возвышенным.

Следуя Горгию в употреблении украшающих средств, Исократ вместе с тем не злоупотреблял ими. По его мнению, важно избегать резких и трудных сочетаний звуков и резкого перехода от одного сюжета к другому. В искусстве делать легкие и естественные переходы нет ему равных.

Исократ положил начало закругленному ритмическому периоду, с ритмическим началом и ритмической концовкой. Стиль Исократа нашел отражение в «Риторике» Аристотеля, в речах Демосфена, а в дальнейшем — в римской литературе у Цицерона.

5. **Демосфен.** а) Биография и деятельность. В результате распада второго Афинского морского союза Греция оказалась раздробленной и находилась в состоянии глубокого экономического, социального и политического кризиса.

Греции угрожало стремление Персии лишить ее самостоятельности, не меньшая опасность была в захватнических планах Филиппа II, при котором Македония стала могущественным государством. Стремясь подчинить Афины, Филипп II использовал слабость греческих государств и борьбу между ними. Среди греков были сторонники объединения Греции под властью Македонии для войны с Персией. Против них выступала антимакедонская партия, вождем которой стал прославленный оратор Демосфен. Демосфен жил от 384 до 322 г. до н. э., накануне эллинистического периода. Отец Демосфена был состоятельным человеком, владел в Афинах двумя мастерскими — оружейной и мебельной. После смерти отца состояние Демосфена было расхищено опекунами, против которых он написал ряд ранних речей. Уже в них проявляется та сила убеждения, которой отличался Демосфен впоследствии.

После успешного процесса против опекунов Демосфен занимался составлением судебных речей. Он выступает как политический оратор, посвящая свои речи гражданским обязанностям, поддержанию равновесия сил в соседних с Афинами государствах (речь за свободу родосцев).

Рассказывают, что Демосфен, борясь со своими природными недостатками речи, проделывал упражнения, чтобы четко произносить слова, говорил под шум моря, брал в рот камешки. До нас дошло около 60 речей, из них не все считаются подлинными. Наибольшей известностью пользуются его политические речи против македонского царя Филиппа и судебная речь «О венке», имеющая также политическое значение.

Демосфен выступает как вождь антимакедонской военной партии. Он указывает на надвигающуюся опасность и предлагает меры для ее устранения. Его речи против Филиппа называются «филиппиками». В «Олиньских речах» Демосфен настаивал на необходимости финансовых реформ, забвения личных интересов во имя общественных нужд. Он выступает против бездеятельности афинян, занятых голосованием и не принимающих практических решений. Демосфен использовал всю силу своего ораторского таланта, чтобы призвать афинян к энергичным действиям и созданию коалиции против македонского царя. В страстном призыве к борьбе за свободу демократических Афин против тирании и деспотизма Филиппа звучит голос патриота, который хочет предотвратить гибель государства.

В Херонейской битве, положившей конец независимости Греции, Демосфен лично принимал участие. Ему поручили произнести эпитафию — речь над воинами, павшими в Херонейской битве. Заслуги Демосфена по предложению Ктесифонта должны были быть отмечены увенчанием его золотым венком. Однако его политический противник Эсхин, против которого Демосфен выступал в «Речи против безнравственного посольства», опротестовал это предложение и настаивал на привлечении Ктесифонта к суду. Ответ Демосфена Эсхину «Речь за Ктесифонта о венке» принес победу оратору. В этой речи Демосфен доказывает собранию правильность своих политических действий, продиктованных горячим чувством патриотизма.

Однако доверие к Демосфену пошатнулось, когда он не смог доказать, что истратил на государственные нужды деньги, помещенные под его наблюдением в Акрополе. Демосфен отправился в изгнание и только после смерти Александра Македонского вернулся в Афины, чтобы возглавить антимакедонское движение. Преемник Александра скоро подавил это движение и потребовал выдачи его главарей. Демосфен в отчаянии принял яд.

б) Язык и стиль речей Демосфена. Демосфен — один из самых выдающихся ораторов древности. Его речи — судебные, эпидиктические и, главным образом, политические — отличаются высоким пафосом и большой силой убеждения.

Необходимо принять во внимание, что древние ораторы были своего рода художниками, поэтами, искусство которых было подчинено определенным правилам, основанным на традиции и в дальнейшем усовершенствованным. Демосфен имел своими предшественниками Лисия, Исократ, но он их во многом превзошел. Древние критики (Дионисий Галикарнасский) говорили, что Демосфен следовал сжатости и пафосу Фукидида, силе характеристики Лисия, искусному распределению частей Исократ. Гармонично соединив все это, он выработал свой особый стиль речей, которые потрясали слушателей. Особенно поражали тот громадный пафос и та ораторская сила, с которыми он обрушивался на врагов.

В зависимости от содержания и направления речи Демосфен употребляет различный стиль. Если в судебных речах Демосфена встречаются простонародные выражения и поговорки, то в политических речах и воззваниях он применяет возвышенный стиль.

В этом отношении большое значение Демосфен придавал выбору слов. Он применял метафоры и сравнения из обыденной жизни, но они у него всегда сжаты и тесно связаны с содержанием. В большей степени, чем его предшественники, он употреблял те средства, которые древние называли «фигурами мысли», повторяя слова при начале частей периодов, задавая вопросы, которые, возможно, будут заданы противником, спрашивая самого себя и т. д. Для его стиля характерно введение восклицаний, особенно во фразах, выражающих негодование. Страстная убежденность его речей связана с силой аргументации, благодаря которой каждый даже незначительный эпизод служит убедительным доказательством. Живость речей Демосфена, захватывавшая слушателей, достигалась его умением вводить красочные рассказы, стихи, диалоги, давать блестящие характеристики. Периоды его речи производили гармоническое впечатление, причем особое благозвучие заключалось в клаузулах (заклЮчениях периода).

Античная риторика называла стиль Демосфена «мощным». Цицерон ставил его выше всех других греческих ораторов, называя его «совершенным оратором».

В. ФИЛОСОФИЯ. ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛЬ

1. Платон (427—347 гг. до н. э.). а) Биографические сведения. Платон, великий греческий философ и писатель, родился в 427 г. до н. э. в Афинах. Он происходил из старинного аристократического рода: по отцу — от последнего аттического царя Кодра, по матери — от знаменитого законодателя VI в. Солона. Платон с юных лет был всесторонне одаренным человеком, и, можно сказать, в нем воплотилось представление классического грека о так называемой калокагии, т. е. идеальном сочетании в человеке физической и нравственной красоты. В молодости Платона влекла к себе не только философия, он был драматургом, поэтом, музыкан-

том, живописцем, атлетом. Однако все эти разносторонние занятия Платона прекратились, уступив дорогу философии, после встречи с Сократом.

Сократ был чрезвычайно колоритной фигурой, философ, который никогда ничего не писал, а добивался поисков истины в точных понятиях, задавая вопросы и опровергая ответы. Он был чужд эвристики, спора, столь характерного для софистов, где красноречие и мастерство доказательства являлось самоцелью, затемняя точное определение философских и жизненных понятий.

Сократу был свойствен диалектический, вопросо-ответный метод, необходимый для совместного установления объективной истины (греч. *dialogomai* — беседую), которая рождалась в муках и страданиях. Недаром свою диалектику Сократ называл майевтикой, т. е. повивальным искусством.

Скромно одетый, босой, вечно в окружении своих друзей и слушателей, на афинских улицах Сократ привлекал к себе пытлившую молодежь. И когда в 407 г. Платон встретил Сократа, для него навсегда померкли все его занятия, кроме основного — философии.

В 399 г. Сократ был казнен за критику традиционной религии и «вредное» воздействие на молодежь. Его смерть так подействовала на молодого Платона, что отныне Сократ стал постоянным героем всех его сочинений, за исключением «Законов», написанных Платоном незадолго до своей смерти.

После гибели Сократа Платон стремился претворить в жизнь свою теорию идеального государства и трижды в течение многих лет ездил в Сицилию ко двору тирана Дионисия Старшего и его сына Дионисия Младшего. Все эти попытки социально-политических преобразований кончились ничем, сам Платон чуть было не погиб от руки тирана, и его теория так и осталась в сфере утопии.

Платон основал в Афинах Академию, где провел всю свою жизнь, обучая философии. Здесь он и сам сформировался как философ, а школа, основанная им, просуществовала до самого конца античности.

б) Философия и эстетика Платона. Философия Платона — первое на европейской почве разработанное и продуманное учение объективного идеализма. По учению Платона, существует мир вечных, неизменных идей, которые изливают свою энергию на материальный мир. Материальный мир никак не может быть совершенным уже по одному тому, что идеи, являясь образцом для него, воплощаются в бесчисленных вещах всегда раздробленно, частично, распыленно. Отсюда представление Платона о чувственно воспринимаемом мире как только о слабом отражении высшего абсолютного идеала, который он именуется благом, добром, демиургом, строителем мироздания.

Из этого учения Платона проистекает и его эстетика, его понимание предмета искусства, роли художника и поэта в государстве.

Если материальный мир, по Платону, есть только отражение мира идеального, а художник и поэт в своих произведениях стремятся

подражать окружающим его вещам, воспроизводить их как можно более жизненно, значит, его мастерство ложное, так как он подражает тому, что само является только бледной копией и слабым отблеском истинных высших идей. Такого рода искусство не может существовать в идеальном обществе, и поэтому даже великий Гомер должен быть изгнан из стен города, которым управляют философы, где охрана возложена на воинов, а труд — на ремесленников и земледельцев — сословие, близкое к государственному крепостным. Единственно, что допустимо в таком государстве, — военные марши и песни, которые поддерживают гражданские доблести и боевой дух.

Для Платона высшим воплощением красоты является соразмерный, прекрасный, гармоничный, построенный по геометрическим законам космос. Все остальное, что имеется внутри космоса, прекрасно в меру своего приближения к вечной правильности небесных движений и через них к надкосмическому царству чистых идей. Человек, порождая и создавая прекрасное, непрестанно стремится к этому царству высшей красоты, и это стремление Платон называет эросом, т. е. любовью.

Платон является, несомненно, идеалистом, но именно античным идеалистом, так как он придает важное значение материи, которую он называет «кормилицей» и «восприемницей» идей, отчего и появляются реальные вещи. Материальная, телесная красота ценится Платоном очень высоко, и ею он наделяет даже свои высшие идеи, которые лишены у него всякой абстрактности. Недаром «идея» по-гречески означает не что иное, как «видимое», причем, по словам Платона, изучая идею чего-то, ее можно, рассматривая со всех сторон, обстучать, как глиняный сосуд, и почувствовать по звуку, нет ли в ней трещины. В философии Платона сказалась стихийная тяга греческих мыслителей к материальному, вещественному, конкретному, осязаемому представлению о самых, казалось бы, отвлеченных понятиях. Это одна из характерных черт вообще классического греческого мышления.

в) Художественный стиль Платона. Художественная зримость и жизненность сказались и в форме произведений Платона в его диалогах (до нас дошли 23 диалога и одна речь).

Диалоги Платона — своеобразные драматические сцены, где собеседники, умудренные в жизни и философии, ведут умный, живой и острый диалектический спор, отыскивая ответ на поставленную в начале разговора задачу. Диалоги Платона — это настоящая драма человеческой мысли, так как поиски истины не менее драматичны, чем события практической жизни. Теория для Платона (греч. *theoria* — созерцание) — в данном случае созерцание истины — так же важна, как и практика, т. е. действие, дело (греч. *praxis*).

В диалогах Платона перед нами предстает именно такой деятельный процесс мысли, в глубинах которого рождается сложно и трудно истинное знание.

Диалектическая форма естественно вытекала у Платона, как представителя античной классики, из необычайной живости и подвижности аттического мышления и из потребностей чисто литературного развития, шедшего из эпоса, лирики и драмы к лирико-эпической и драматической прозе.

Античная философия, как и все античное творчество, немислима без вечной постановки новых вопросов, без страсти к спорам, без восторга перед речами и цветистой риторикой. Как не вспомнить здесь слова Энгельса в «Анти-Дюринге»: «Древнегреческие философы были все прирожденными, стихийными диалектиками»¹.

Характер диалога у Платона много раз менялся. Он более драматичен в произведениях ранних и зрелых («Протагор», «Федра», «Пир», «Федон»), более уравновешен и спокоен в поздних («Тимей», «Законы»), часто доходя до степени пассивного согласия с Сократом, всегда ведущим основную линию спора.

В изобилии поэтических приемов Платон превосходит лучших ораторов древности. Диалоги его пронизаны речами, в которых греки были начиная с Гомера великими мастерами. Диалог «Пир», например, весь состоит из пиршественных речей, каждая из которых посвящена определению эроса, т. е. любви. Речь Алкивиада представляет собой образец хвалебной речи (энкомия) Сократу. В ней много шуток, остроумия, веселого балагурства, за которыми скрывается глубокое преклонение перед вдохновенным образом Сократа. В «Апологии Сократа» речи Сократа на суде просты, естественны, человечески убедительны.

Платон часто использует также мифы или мифологические рассказы, не традиционные, им самим созданные, которые имеют у него символический смысл, выражая его философскую концепцию. Таковы, например, мифы о периодах возраста космоса («Политик», 269 с — 274 с), о движении богов и душ на крылатых колесницах по небесной сфере («Федр», 246 b — 249 d), о занебесной земле («Федон», 110 b — 114 d), о космическом круговороте душ («Государство», X, 614 b — 621 b) и т. д. Самый яркий синтез философии и мифологии дан у Платона в образе Эроса, символа вечного стремления к истине («Пир», 203 b — 204 d).

Мудрая беседа говорящих иной раз прерывается у Платона бытовыми сценами, в которых вырисовывается живописный образ героев, обстановка, их окружающая, самая атмосфера спора. Здесь софисты — то важные, надменные, разодетые (Протагор, Гиппий), то смешные самохвалы (Ион), то бесцеремонные и наглые (Фразимах в «Государстве»). Колкие насмешки, саркастически-иронические выражения, пародийные ситуации в реальной бытовой обстановке также характеризуют диалоги Платона как художественную прозу.

Платону в равной мере удаются веселый комиз, тонкий юмор, злая сатира («Ион», «Гиппий больший», «Протагор», «Пир») и

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. т. 20, стр. 19.

глубокая проникновенная обрисовка драматических и даже трагических событий с целым рядом житейских деталей: суд над Сократом («Апология»), его пребывание в тюрьме («Критон»), прощание с друзьями и женой, последняя беседа, омовение перед смертью и снятие кандалов, горе учеников, чаша с ядом, которую спокойно выпивает Сократ, его хладнокровное наблюдение над действием яда и, наконец, последнее слово перед смертью («Федон»).

Платону в равной мере свойственны высокий драматизм повествования и комические ситуации. Недаром Сократ говорит, что «один и тот же человек должен уметь сочинять и комедию и трагедию и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим» («Пир», 223 d).

В целом стиль Платона — отражение зрелой греческой классики, в котором достигли синтеза все известные тогда лиро-эпические, драматические и ораторские художественные методы.

Несмотря на свой идеализм, Платон сохранил доверие к объективным основам жизни — космической и общественно-политической, чем и оградил себя от субъективизма и беспредметного эстетизма, наступавшего вместе с эллинистической эпохой.

2. **Аристотель.** а) **Философия.** Аристотель из города Стагиры (384—322 гг. до н. э.), сын придворного врача царя Филиппа Македонского, воспитатель Александра Македонского, ученик Платона по Академии, основатель Ликейя, своей философской перипатетической школы в Афинах, — подлинный энциклопедист античности, «самая универсальная голова» среди древних философов (Энгельс)¹

Аристотель действительно был философом и ученым огромного диапазона: он занимался философией, логикой, этикой, психологией, риторикой и поэтикой, и во все эти отрасли науки он внес свой ценный вклад. Хотя Аристотель двадцать лет был учеником Платона, но он проявил большую самостоятельность, выступив против основных принципов идеалистической философии своего учителя. Прежде всего, он отрицал наличие двух миров — мира идей и мира вещей, считая, что существует лишь один мир, мир материальный.

Критика Аристотелем философии Платона направлена против основных принципов всех идеалистических систем. В. И. Ленин писал в своих «Философских тетрадах»: «Критика Аристотелем «идей» Платона есть критика идеализма как идеализма вообще»².

Но Аристотель не был до конца последовательным материалистом. Наряду с материалистическими принципами, как признание объективного мира вне человеческого сознания, утверждение единства сущности и явления, Аристотель не чужд идеалистических взглядов: так, он признает чистую форму без содержания и хотя, как говорит Энгельс он «уже исследовал существеннейшие формы

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 19.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 255

диалектического мышления»¹, но все же не понял диалектику общего и единичного, понятия и отдельного чувственно воспринимаемого предмета.

Эти философские принципы Аристотеля сказались в его эстетических требованиях, предъявляемых к искусству, произведению искусства и мастерству поэта. Специально вопросам теории и практике искусства посвящены «Реторика» и «Поэтика».

б) «Поэтика». В области теории искусства Аристотель дал много ценного. Он обобщил все, что было сказано в этой области до него, привел в систему и на основе обобщения высказал свои эстетические взгляды в трактате «Поэтика». До нас дошла только первая часть этого труда, в которой Аристотель изложил общие эстетические принципы и теорию трагедии. Вторая часть, в которой излагалась теория комедии, не сохранилась.

Аристотель в своем трактате ставит вопрос о сущности красоты, и в этом здесь он делает шаг вперед в сравнении со своими предшественниками, в частности с Платоном и Сократом, у которых понятие красоты сливалось с понятием добра. У греков этот этическое-эстетический принцип выражен был даже особым термином «калокагатия» (ср. Ксенофонта).

Аристотель же отталкивается от этического понимания красоты и видит прекрасное в самой форме вещей и их расположении. Аристотель не согласен с Платоном и в понимании сущности искусства. Если Платон считал искусство лишь слабой, искаженной копией мира идей и не придавал значения познавательной функции искусства, то Аристотель считал искусство творческим подражанием природе, бытию, считал, что искусство помогает людям познать жизнь. Следовательно, Аристотель признавал познавательную ценность эстетического наслаждения.

Он считал, что подражание жизни совершается в искусстве разными способами: ритмом, словом, гармонией. Но, говоря о том, что искусство подражает жизни, бытию, Аристотель не отождествляет подражание с копированием, наоборот, он настаивает на том, что в искусстве должно быть и обобщение и художественный вымысел.

Так, по его мнению, «задача поэта — говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном — по вероятности или необходимости».

Историк «говорит о действительно случившемся, поэт — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — об единичном» (гл. 9, Аппельрот).

Конечно, в этом взгляде на поэзию чувствуется, что Аристотель еще недооценивает взаимоотношение общего и единичного; тут сказались его запутанность, беспомощность в одном из основных вопросов диалектики. Но важно уже то, что Аристотель подчеркнул

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 19.

познавательную функцию искусства, значение в нем типизации и художественного вымысла.

На первый план из всех видов искусства Аристотель выдвигает поэзию, а из форм поэзии выше всего ставит трагедию. Он считает, что в трагедии есть то, что и в эпосе, т. е. изображение событий, и то, что в лирике, т. е. изображение эмоций. Однако в трагедии, кроме того, есть наглядное изображение, представление на сцене, чего нет ни в эпосе, ни в лирике.

Аристотель так определяет этот важнейший, по его мнению, род поэзии: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем (подражание), при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа совершающее, путем сострадания и страха, очищение подобных аффектов» (гл. 6). Аристотель подчеркивает, что в трагедии должна быть выражена глубокая идея, так как совершается «подражание действию важному и законченному». В этом «подражании действию важному и законченному», по мнению Аристотеля, основную роль играют фабулы и характеры трагедии. «Фабула трагедии, — говорит Аристотель, — должна быть законченной, органически целостной, а размер ее определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та [трагедия], которая расширена до полного выяснения [фабулы]» (гл. 7).

Фабула трагедии непременно имеет перипетии и узнавание. Перипетия — это «перемена событий к противоположному», т. е. переход от счастья к несчастью или наоборот. В трагедии обычно перипетия дает переход от счастья к несчастью, а в комедии, наоборот, от несчастья к счастью. Этот переход должен быть жизненным, необходимо оправданным, вытекающим из самой логики событий, изображенных в трагедии. Аристотель особенно высоко ценит построение перипетии в трагедии Софокла «Эдип-царь».

Такое же требование естественности, жизненности Аристотель предъявляет и к узнаванию. Он порицает такие концовки трагедий, когда узнавание происходит случайно, при помощи каких-либо вещей, примет. Он настаивает на такой композиции трагедии, где бы перипетии и узнавание вытекали из самого состава фабулы, чтобы они возникали из раньше случившегося путем необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это благодаря чему-либо или после чего-либо. Следовательно, Аристотель требует соблюдения в трагедии единства действия. О единстве места он вообще ничего не говорит, а единству времени не придает особого значения. На второе место после фабулы Аристотель ставит характеры. По его мнению, характеры трагедии должны быть благородными по своему образу мыслей, по своему поведению, правдоподобными и последовательными, т. е. чтобы все, что герои трагедии делают, говорят, вытекало из их убеждений, из их отношения к жизни.

Герои трагедий не должны быть ни идеальными, ни порочными, они должны быть хорошими людьми, людьми, свершившими вольно

или невольно какую-либо ошибку. Только в этом случае они возбуждают в зрителях чувства страха и сострадания, а по мнению Аристотеля, именно эти чувства очищают души зрителей (катарсис).

Если прекрасный герой трагедии, ни в чем не виноватый, все же терпит несчастье, погибает, то такая трагедия возбудит у зрителей лишь негодование. Если в трагедии порочный герой в конце концов наказан и приходит к гибели, то у зрителей будет лишь удовлетворение от такой концовки, но они не переживут ни страха, ни сострадания. Если же в трагедии изображен прекрасный человек, но чем-то все же виноватый, и этот герой впадает в несчастье или совсем погибает, то такая трагедия возбудит у зрителей сострадание к герою и страх за себя, опасение, чтобы не совершить той или иной ошибки и не попасть в подобное положение.

Образцом построения такого характера является, по мнению Аристотеля, образ Эдипа в одноименной трагедии Софокла. За мастерство в создании характеров героев, переходящих от счастья к несчастью, Аристотель считает Еврипида «трагичнейшим из поэтов».

Хор в трагедии, как об этом говорится в «Поэтике» Аристотеля, должен быть органической частью трагедии, одним из ее героев, и, по мнению этого теоретика античности, создать такое единство хора и актеров лучше всех умел Софокл.

Трагедия, как говорит Аристотель, очищает через страх и сострадание. Об этом очищении, по-гречески — катарсисе, много было высказано всяких толкований, так как сам философ не раскрыл в «Поэтике» сущности катарсиса.

Некоторые теоретики, например Лессинг, Гегель, понимали катарсис в смысле облагораживающего воздействия трагедии на зрителей. Другие, например Бернайс, выдвинули иное толкование и считали, что трагедия возбуждает аффекты в душах зрителей, но в конце концов приводит к разрядке их и этим доставляет наслаждение.

Надо полагать, что под катарсисом Аристотель понимал воспитывающее воздействие трагедии на зрителей. Он придает большое значение мыслям, которые поэт хочет выразить в трагедии. По его мнению, эти мысли должны быть выражены через героев. Аристотель понимает, какое большое значение имеет отношение автора к изображаемым им людям и событиям.

Увлекательнее всего те поэты, которые переживают чувства того же характера. Волнует тот, кто сам волнуется, и вызывает гнев тот, кто действительно сердится (гл. 17).

Много внимания в «Поэтике» Аристотель уделяет вопросу о словесной форме трагедии. Уже в определении трагедии философ называет речь трагедии украшенной. Под украшением он понимает художественные средства языка, из которых особенно высоко ценит метафору. «Всего важнее быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходства»

(гл. 22). Но Аристотель считает, что наряду с художественными средствами надо пользоваться и общеупотребительными словами. Художественные средства «сделают речь не затасканной и не низкой, а слова общеупотребительные [придадут ей] ясность» (гл. 22).

По мнению Аристотеля, драматические произведения должны создаваться ямбическим ритмом, так как он ближе к разговорному языку, а в эпосе надо использовать гекзаметр, так как лишь он соответствует патетике возвышенных поэм.

Многие теоретические принципы, представляемые Аристотелем трагедии, он относит и к эпосу, считая, что и фабулы с их перипетиями и узнаванием, и характеры, и мысли поэта, и словесная форма — все это отличает и эпическую поэзию; но, по мнению Аристотеля, трагедия выше, значительнее эпоса, так как она, при своем сравнительно небольшом объеме, благодаря сценичности действия производит большее воздействие, чем эпос.

Такая оценка трагедии была выражением отношения всего греческого общества к этому виду искусства.

В «Поэтике» Аристотеля выражены основные литературно-теоретические принципы. Некоторые из них не потеряли своей ценности и до наших дней. Несомненно, правильны и глубоки принципы Аристотеля в отношении драмы; драматическое произведение должно быть динамичным, оно должно показать действия людей, их борьбу.

Применяя нашу терминологию, можно сказать, что Аристотель требует от драматического произведения раскрытия напряженного конфликта. Он настаивает на идейности драмы, подчеркивает важность мыслей автора, его отношения к изображаемому, причем это отношение в драме раскрывается поэтом через поступки и речи действующих лиц. Таким образом, Аристотель ратует за идейную направленность произведения, он против сухой тенденциозности, навязываемой поэтом сверху, вне процесса раскрытия конфликта и психологии героев.

Ценными являются и взгляды Аристотеля на драму как на средство воспитания масс. Эстетическому воспитанию человека в государстве Аристотель придавал вообще огромное значение («Политика»). Не потеряли своего значения и высказывания этого теоретика античности о значении художественных средств выражения для всякого литературного произведения. Одним из главных достоинств стиля художественного произведения Аристотель всегда считал ясность, т. е. то, что было столь характерно для теоретика греческой классики. Способы достижения этой ясности и теорию стиля Аристотель излагает в «Реторике» (особенно в III книге).

Многие из принципов, которые Аристотель предъявляет к драме, он относит и к эпическим произведениям: «...составные части эпоса, за исключением музыки и сценической обстановки, те же самые, так как она нуждается и в перипетиях, и в узнаваниях, и в характерах, и в страданиях, наконец, и мысли и способ выражения должны быть хороши» (гл. 24).

«Поэтика» Аристотеля была выражением теории искусства античного мира. В ней этот философ древности высказал основные принципы поэтического творчества, принципы правдивого изображения жизни. «Поэтика» его была канонem для теоретиков позднейших веков, особенно для классицистов XVII в. и просветителей XVIII в. Но классицисты стремились усматривать в принципах аристотелевской поэтики то, что казалось созвучным их социальным принципам. Поэтому они, исходя из ориентации на верхушку общества, приписали Аристотелю требование, чтобы в трагедиях изображались люди благородного происхождения, тогда как Аристотель требовал лишь изображения людей, благородных по образу мыслей, по поведению, а таковыми, по его мнению, могут быть и рабы.

Кроме того, классицисты требовали соблюдения всех трех единств, тогда как Аристотель настаивал только на единстве действия.

Высоко оценивал «Поэтику» Аристотеля Н. Г. Чернышевский. Анализу ее он посвятил специальную статью в связи с переводом трактата Аристотеля на русский язык Б. Ордынским. «Поэтику» Аристотеля Чернышевский называет «первым и капитальнейшим трактатом об эстетике, служившим основанием всех эстетических понятий до самого конца прошедшего века»¹.

Многие принципы «Поэтики» Аристотеля, как, например, требование изображения напряженного глубокого конфликта во всяком драматическом произведении, принцип идейного содержания, требования, предъявляемые к трагическому герою, принцип такого композиционного построения, где бы все действия героев были причинно обусловлены, требование от поэта яркого литературного языка, — все эти принципы являются незыблемыми до сих пор и обязательными для всякого художественного произведения.

XVII. ЭЛЛИНИЗМ

1. **Общий характер эпохи.** Классический период греческой литературы кончается вместе с развалом рабовладельческого полиса, т. е. в IV в. до н. э. Далее начинается послеклассический период, который иначе называется эллинизмом. Основной характер этой эпохи весьма груден для точной формулировки. В первую очередь необходимо было бы установить социально-экономический базис данной эпохи. Но он-то как раз и вызывает у историков разного рода колебания и сомнения.

Достоверным фактом из этой области является зарождение и развитие крупного рабовладения, пришедшего на смену тому мелкому простому и непосредственному рабовладению, которое наблюдается в полисе классического периода. В связи с развитием про-

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 263.

изводительных сил в рабовладельческом обществе все больше и больше нарастает необходимость приобретения новых рабов, а для этого оказывалось необходимым ведение захватнических грабительских войн. Уже в период классики Афины приобрели такую гегемонию, которая резко выделяла их на фоне общегреческой полисной жизни. Эта гегемония пала после Пелопоннесской войны. В течение IV в. окончательно выясняется невозможность мелкого и непосредственного рабовладения и связанного с ним маленького и самостоятельного классического полиса. Нужны были огромные территории, и наступало время эксплуатации огромного количества рабов. В конце концов это вылилось в знаменитые походы Александра Македонского, сумевшего во второй половине IV в. завоевать почти весь тогдашний культурный мир. Его монархия, правда, распалась тотчас же после его смерти. Но она распалась на огромные военно-монархические организации, которые с тех пор остались уже до самого конца античного мира. Крупное рабовладение потребовало такой же крупной военно-монархической организации, без которой оно вообще не могло бы существовать.

Крупное рабовладение становилось также и крупным землевладением. А так как это последнее требовало необычайного расширения территории, то практически это приводило к завоеванию восточных стран, к очень глубокому взаимодействию греческой и восточной культуры и, следовательно, к разного рода новым формам социально-политической жизни, куда входили как элементы прежнего классического полиса, так и элементы восточной деспотии. Это взаимодействие породило появление новой формы труда, когда оказывалось более выгодным не ходить по пятам за рабом, как за домашним животным, но частично его освободить, посадив на определенный участок земли и потребовав от него самостоятельной обработки этого участка с оплатой его господину натурой. В эпоху эллинизма возникла даже практика прямого отпуска рабов на волю с оставлением их в виде клиентов. Новый социально-экономический базис сказался также во всем культурном облике эллинизма.

Переходя к характеристике эллинистической культуры, заметим, что в связи с распространением греческой культуры на востоке Афины уже теряют значение культурного центра, и центр этот передвигается тоже на восток. Особенно получила большое значение Александрия — город, основанный Александром Македонским в Северной Африке, столица тогдашних египетских царей Птолемеев. Здесь стали группироваться многочисленные поэты, откуда и вся эллинистическая поэзия обычно именуется александрийской. Название это в значительной мере условное, потому что многие поэты эпохи эллинизма не имели никакого отношения к самой Александрии.

2. Культура эпохи эллинизма. Абсолютная монархия сразу ликвидировала общественную и личную самостоятельность в области политической жизни. Эта самостоятельность была заменена огромным

бюрократическим аппаратом, осуществляющим волю монарха. Прекратилась та вольная общественная жизнь, которой отличался полис периода классики, когда каждый свободный гражданин мог принимать участие в политике и во всех учреждениях своего государства, в зависимости от своей личной принадлежности к той или другой партии или даже независимо от этого. Поэтому в сравнении с литературой периода классики эллинистическая литература отличается полным аполитизмом или понимает свою политику как прославление абсолютного монарха.

Куда же могла теперь направиться вся личная самостоятельность гражданина, которая раньше так глубоко была связана с общественно-политическим коллективом полиса? Она могла теперь направиться только в сторону внутреннего углубления личности, поскольку это не мешало новому социально-политическому строю. Подобное углубление и самосохранение личности было тем индивидуализмом, которого не знал классический полис, но который уже чувствуется в последнее десятилетие V в. у софистов и Еврипида. Теперь, в эллинистическую эпоху, этот индивидуализм получает огромное развитие и проявляется в самых разнообразных типах.

3. Эллинистическая литература. а) Прежде всего человек этой культуры оказывался погруженным в бытовую жизнь, если начать с более внешнего самоутверждения личности в данную эпоху. В широком смысле слова быт был всегда и везде, и без него вообще не существует человека. Есть свой быт у первобытных людей. Был свой героический быт в период мифологии. Имеется свой быт также в период подъема и расцвета культуры периода классики.

Но все это — быт в широком смысле слова. Быт в том узком смысле слова, в котором мы его здесь употребляем, является бытом, исключаям всякую мифологию или магию, всякое свободное социально-политическое творчество; другими словами, это быт, ограниченный узкими интересами субъекта, интересами семьи или общества, но только в условиях полного аполитизма.

Такой быт не был известен в Греции до эпохи эллинизма, если не говорить о многих намеках на него, восходящих еще к Гомеру и Гесиоду; и только теперь, в условиях аполитизма и падения всякого религиозно-мифологического мировоззрения, возник глубочайший интерес к такого рода бытовому человеку, к его нуждам и потребностям и к его собственным, но уже чисто бытовым идеям.

Такого рода бытовизм удобно было изображать прежде всего в комедии, но не в той древней аристофановской комедии, тоже слишком перегруженной высокого рода общественно-политическими и религиозно-философскими идеями. Для изображения нового быта появилось то, что в истории литературы носит название новаттической комедии, талантливым представителем которой был Менандр Афинский.

Другим жанром эллинистической литературы, где тоже процветало изображение быта (правда, в соединении и со многими другими тенденциями), был греческий и римский роман, как раз появившийся в эллинистически-римскую эпоху. Мотивы любви и брака, семьи, воспитания и обучения, профессии и общественного поведения человека, а также всякого рода интриги и приключений — вот те излюбленные темы новоаттической и римской комедии.

В эллинистической литературе попадается и жанр мелких бытовых сценков, каковы, например «Мимиямбы» Герода. Бытовизм доходит в эпоху эллинизма и до воспевания маленького человека, до поэтизации его мелкой обывденной и трудовой жизни. Таковы эпиграммы Леонида Тарентского.

б) Переходя от быта к более глубокому утверждению личности в период эллинизма, сталкиваемся с очень развитой и углубленной внутренней жизнью субъекта, вместо простоты, наивности и часто суровости человеческого субъекта периода классики. Можно сказать, что в эпоху эллинизма человеческая личность прошла почти все те формы самоуглубления, которые отмечаем и в новоевропейской литературе. Сходство здесь оказывается иной раз настолько разительным, что некоторые исследователи вообще считают эллинистическую эпоху чем-то вроде буржуазно-капиталистической формации. Однако это глубоко неверно. Нужно твердо помнить, что эллинистическая эпоха была ограничена рабовладельческой формацией, и потому ей вовсе не были знакомы те формы личного самоутверждения и самопревознесения, тот разгул страстей, чувств и настроений и та безудержная фантастика, с которой мы встречаемся в литературе нового времени. В период эллинизма мы находим только элементы тех индивидуалистических направлений, которые нашли себе место в литературе нового времени, элементы гораздо более скромные, гораздо более ограниченные и гораздо менее яркие.

Прежде всего здесь получает весьма интенсивное развитие научная или наукообразная литература. Появляются труды Евклида по геометрии, Архимеда — по математике и механике, Птолемея — по астрономии, многочисленные труды по истории, географии, филологии и т. д. Это то, чего классика или просто не знала, или знала в достаточно наивной форме.

Но ученость проникла и в область самой поэзии, создавая в ней сильно формалистическую тенденцию. Поэты наперерыв стремятся показать свою ученость и пишут либо поэмы, посвященные науке уже по самой своей тематике, как, например, поэма Арата о небесных светилах, либо произведения по теме своей мифические или поэтические, но наполненные всякого рода ученостью и архаическими редкостями (таковы, например, гимны Каллимаха, понимать которые можно только с помощью специальных словарей).

Более углубленно изображались всякого рода чувства и настроения. Если под сентиментализмом понимать любование своими

собственными чувствами, а не той объективной действительностью, которая их вызывает, то такого сентиментализма, по крайней мере в элементарной форме, было сколько угодно в эту эпоху. Феокрит в своих идиллиях меньше всего рисует реальных пастухов с их реальной и достаточно тяжелой трудовой жизнью.

Также в небольшой поэме «Гекала» (к сожалению, дошедшей до нас только в виде фрагмента) Каллимах изображал трогательную встречу знаменитого мифологического Тезея со старушкой Гекалой, приютившей его во время путешествия за марафонским быком и умершей ко времени его возвращения к ней. Изображенные здесь чувства граничат с весьма глубоким художественным реализмом.

Понимая под романтизмом стремление в бесконечную даль и тоску по далекой возлюбленной, у того же Феокрита найдем и тип романтика (правда, весьма специфически обрисованного). Эстетизм нашел для себя самые подходящие условия в эллинистической литературе. Можно указать на писателя II—I вв. до н. э. Мелеагра Гадарского, давшего образцы весьма тонкого эллинистического эстетизма.

Таковы, например, нежная эстетическая картина весны в стихотворении Мелеагра или какого-то его подражателя.

Такова значительная часть обширной эпиграмматической литературы эллинизма (образцы у Асклепиада Самосского).

Такова почти вся анакреонтика, состоящая из нескольких десятков изящнейших миниатюр любовного и застольного характера.

И вообще психологизм был весьма сильно представлен в эллинистической литературе. Чтобы узнать эллинистические методы изображения любовных чувств, следует прочитать «Аргонавтику» Аполлония Родосского, где дана последовательная психология этого чувства, начиная с самого первого момента его зарождения.

в) Эллинизм богат также изображениями и личности в целом. Прозаическими образцами этого рода литературы являются «Характеры» Теофраста (ученика Аристотеля, III в. до н. э.) и знаменитые «Жизнеописания» Плутарха (I—II вв. н. э.).

г) Наконец, не замедлила прийти на помощь самоутверждающейся личности и философия. Три основные философские школы раннего эллинизма — стоицизм, эпикуреизм и скептицизм — наперерыв стараются оградить человеческую личность от всяких жизненных невзгод и волнений, обеспечить ей полное внутреннее спокойствие как при жизни человека, так и после нее и создать такую картину мира, при которой человек чувствовал бы себя беспечно. Эту внутреннюю свободу и самоудовлетворенность человеческой личности упомянутые три школы понимали по-разному: стоики хотели выработать в человеке железный нрав и отсутствие всякой чувствительности среди ударов судьбы; эпикурейцы хотели погрузить человека во внутренний покой и самонаслаждение, избавлявшее его от страха перед смертью и будущей его

судьбой после смерти; скептики проповедовали полное отдавание себя на волю жизненного процесса и опровергали возможность что-нибудь познавать. При всем том, однако, сразу же бросается в глаза общая эллинистическая природа всех этих трех философских направлений. Она сводится к охране человека от треволнений жизни и к проповеди непрестанного самовоспитания, что особенно бросается в глаза, поскольку герой прежних времен, будь то общинно-родовой богатырь или герой восходящего классического полиса, не только воспитывался героем, но уже с самого начала таковым рождался.

Таким образом, эллинистическая эпоха характеризуется, с одной стороны, небывалым в античности универсализмом, доходящим даже до обожествления царской власти, а с другой стороны, небывалым индивидуализмом, утверждающим мелкую повседневную личность в ее постоянном стремлении стать самодовлеющим целым.

Это особенно заметно в эллинистическом искусстве, где мы впервые находим в античности огромные постройки и в то же время небывалую детализацию художественных образов, доходящих до пестроты и крикливой аффектации. Между прочим, в отличие от диалектов классического времени, в эпоху эллинизма появляется язык, общий для эллинизированных стран, который так и называется в науке «общий» (койнэ), что, однако, не мешало, например, Феокриту извлекать тончайшие художественные нюансы именно из прежних и отдельных диалектов греческого языка.

4. Два периода. Начало эллинизма относят ко времени Александра Македонского, т. е. ко второй половине IV в. до н. э. Конец эллинизма одни относят к моменту завоевания Греции Римом, т. е. к середине II в. до н. э.; другие — к началу Римской империи, т. е. ко второй половине I в. до н. э.; третьи относят к эпохе эллинизма также и века новой эры, кончая падением Римской империи в V в. н. э., именуя этот период эллинистически-римским.

Так как литература I—V вв. н. э. развивается на основе эллинизма IV—I вв. до н. э., то имеет смысл говорить о двух периодах эллинизма, понимая этот последний в широком смысле слова. Первый период — это ранний эллинизм (IV—I вв. до н. э.) и второй период — это поздний эллинизм (I—V вв. н. э.).

Между этими двумя периодами, несмотря на их общую основу, имеется существенное различие. Ранний эллинизм, когда впервые выдвигалась в литературе ведущая роль индивидуума в условиях аполитизма, отличался характером просветительским, антимифологическим (даже стойки, не говоря уже об эпикурейцах и скептиках, оставляли мифологию только для аллегорий).

Для просветительского характера раннего эллинизма особенно показателен Евгемер (III в. до н. э.), трактовавший всю мифологию как обожествление реально-исторических деятелей и героев. Поздний эллинизм, в связи с укреплением и ростом абсолютизма, по необходимости выводил всякую отдельную личность из ее

замкнутого состояния и приобщал к универсализму монархии, реставрируя древние формы мифологии.

Поздний эллинизм (за разными исключениями) приводил и поэзию, и всю литературу, и даже всю общественно-политическую жизнь к некоторого рода сакрализации, т. е. к новому религиозно-мифологическому пониманию вместо прежнего просветительского. Особенно в этой роли выдвинулась философия последних четырех веков античного мира во главе с так называемым неоплатонизмом. Впрочем, это нисколько не мешало также и реставрации в чисто светском смысле слова. Во II в. н. э. мы находим огромное литературное движение, получившее в науке название греческого Возрождения, когда множество писателей стало возрождать язык и манеру аттических авторов IV в. до н. э. и многие занимались мифологией и религией не в целях ее жизненной реставрации, но лишь в целях чисто художественных, исторических и даже просто описательно-коллекционерских.

Реставрировались также и литературные формы и даже самый язык классической Греции. Во многих умах того времени это вызвало некоторую уверенность в наступлении греческого Возрождения и вызывало также иллюзию непреходящего значения классической Греции. Тем не менее суровая действительность на каждом шагу разоблачала эти иллюзии, поскольку крупное рабовладение, а вместе с тем и вся рабовладельческая формация постепенно и неуклонно шли к концу, ставя бесчисленных рабов и полусвободных в невыносимые условия, а среди свободных поселяя острую борьбу бедности и богатства. Древний мир умирал, а вместе с ним умирали и старые идеалы, мало кто верил в мифологию, а старинные и наивные религиозные обряды постепенно теряли всякий кредит.

Тут же выступает и знаменитый Лукиан, который реставрировал древнюю мифологию исключительно с целью ее критики и преподнесения ее в пародийном виде.

5. **Итог.** Возникая на базе крупного рабовладения и крупного землевладения, эллинизм оформляется политически в виде обширных военно-монархических межнациональных государственных объединений, во главе которых стоит абсолютный властелин, осуществляющий свою волю при помощи огромного чиновничьего, бюрократического аппарата. Без этого обширные рабские массы не могли бы находиться в подчинении. Практически это означало продвижение греческой культуры на восток и глубокое взаимодействие обеих культур: греческой — полисной и восточной — деспотической. В условиях аполитизма всю деятельность, всю свою энергию индивидуум отныне направлял в сторону внутреннего самоуглубления. Это вело к чисто бытовой ориентации человеческого субъекта, далекого от мифологического героизма и от полисного свободного гражданства. Этот индивидуализм обосновывала и тогдашняя философия, с самого начала вступившая в виде трех эллинистических школ — стоической, эпикурейской и скептической.

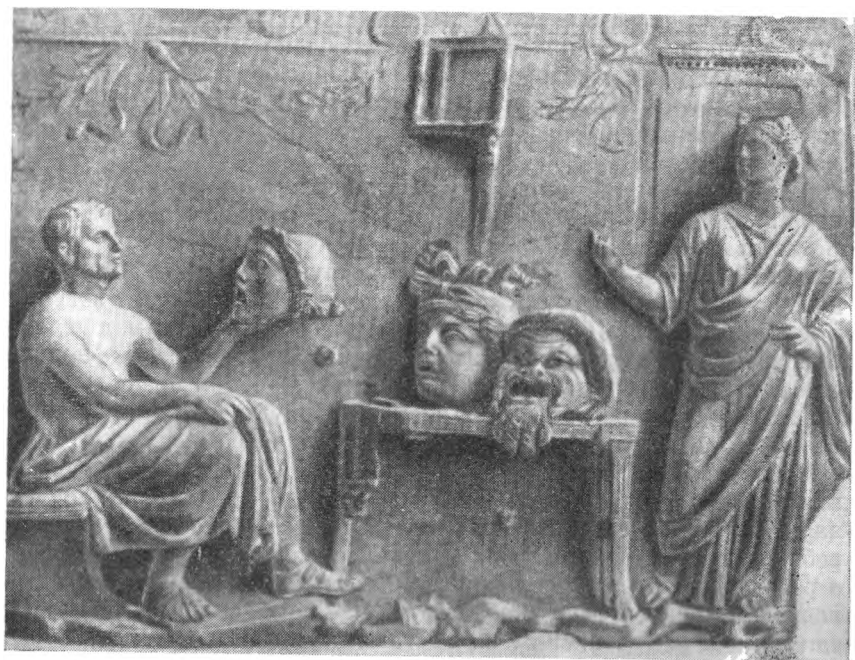
ХVIII. НОВОАТТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ. МЕНАНДР

1. **От Аристофана до Менандра.** Менандр жил и творил в конце IV и начале III в. до н. э. (343/2—292/1). Он был состоятельным афинянином, но участия в политической жизни своего города не принимал. От позднего Аристофана до начала деятельности Менандра прошло полстолетия. Но уже последний период творчества Аристофана характеризуется элементами бытонизма. Поэтому от Аристофана, как от представителя древней комедии, до Менандра, как представителя новой комедии, прошло еще гораздо больше времени. За эти 75 (приблизительно) лет произошли коренные перемены как в жизни греческого общества, так и в литературном стиле комедии.

Уже замолкала политическая комедия. Греческая общественность переставала волноваться политическими событиями. Между Аристофаном и Менандром действует несколько комедиографов, которых обычно объединяют под названием средней комедии. Она тоже расстается с политическими темами и переходит на пути бытовой комедии, так как теперь уже считается, что древняя аристофановская комедия слишком близка к деревне, груба и далека от повседневной жизни, слишком прямо разоблачает политические ситуации и полна непристойностей. Однако эта подчищенная и гораздо более благоприличная средняя комедия все еще полна условностей и не в силах отобразить повседневную жизнь человека.

Менандр прославился тем, что стал принципиально избегать изображения условных характеров и стремился выводить действие из самих же характеров. Правда, даже и ему это не удалось, как это не могло удасться и вообще всей античной комедии. У него мы располагаем только сравнительно небольшим числом типических характеров; и все его искусство заключается в наделении этих характеров разными жизненными деталями. Обычно в этих комедиях фигурируют: молодой человек, легкомысленный или серьезный, отец, тоже легкомысленный или скупой, девица, кем-нибудь обиженная и добродетельная, женщина легкого поведения или с благородными чувствами, рабы, жулики или честные, весьма оборотистые и пронырливые, помогающие своим господам довести дело до благополучного конца, хвастливые и много о себе мнящие воины. За пределы этих типических характеров комедия Менандра почти не выходила. Но и без того им был сделан огромный шаг в развитии комедийного жанра, обеспечивший ему большой успех и в Греции и в Риме на много столетий. Некоторые античные писатели отводили ему даже первое место после Гомера, а Плутарх ставил его выше Аристофана.

2. **Произведения Менандра.** Менандр написал больше 100 комедий, из которых до нас дошла целиком только одна — «Дискол» («Человеконенавистник», 317 г. до н. э.), впервые опубликованная



Менандр выбирает маски Рельеф IV в. до н. в.

В. Мартеном в 1958 г. Находки последнего столетия также доставили нам около 2300 стихотворных строк, на основании которых получается более полное представление о комедиях: «Третейский суд» (представленной нам теперь почти в $\frac{2}{3}$ своего состава) и «Отрезанная коса» (от которой дошла почти половина всех ее стихов). Комедии «Самиянка», «Герой» и «Земледелец» дошли до нас только в более или менее обширных отрывках. В 1964 г. опубликовано около 400 стихов комедии «Сикиовец». Публикации фрагментов продолжаются.

3. Сюжет комедий «Человеконенавистник» и «Третейский суд». В комедии «Человеконенавистник» действие происходит в маленьком аттическом селении Фила, где живет крестьянин Кнемон, озлобленный житейскими невзгодами на всех людей и презирающий весь человеческий род. Характер Кнемона столь тяжел, что от него ушла жена к своему сыну от первого брака Горгнию, тоже бедному крестьянину. Кнемон остается вместе с дочерью и старой нянькой, которые на себе испытывают все его капризы и причуды, но вместе с тем по-своему жалеют этого одинокого человека. Молодой человек из богатой семьи, Сострат, увидев случайно дочь Кнемона, влюбляется в нее и собирается на ней жениться. Однако сделать это не так-то легко. Вместе со своим паразитом Хереем он является во владение Кнемона, пытается безрезультатно через своих ра-

бов познакомиться с ним, сближается с его сыном, чтобы добиться руки девушки. Все напрасно. Однако влюбленному помогает случай. Кнемон попадает в колодец, и его вытаскивают Горгий и Сострат. Кнемон смягчается, мирится с Состратом и соглашается на брак дочери, а также на брак Горгия с сестрой прежде так им презираемого Сострата.

Действие другой комедии — «Третьейский суд» возникает благодаря одному случаю, происшедшему за несколько месяцев до того. Богатый юноша Харисий на празднике Таврополий вступил в связь с некоей Памфилой, причем они друг друга не успели даже хорошенько заприметить. Вскоре после этого Харисий вступает в законный брак с Памфилой, не зная того, что это та самая девица, с которой он вступил в связь на празднике. В отсутствие Харисия она рождает через пять месяцев после заключения брака ребенка, не зная, что это ребенок от Харисия. Вернувшийся же Харисий тоже не знает, что ребенок от него, бросает свою жену и не хочет с ней жить. Он проводит время в кутежах со своими приятелями и, между прочим, с арфисткой Габротонон. Памфила же, удрученная тяжелыми семейными обстоятельствами, подкидывает своего ребенка чужим людям. Ребенок попадает сначала к рабу Харисия, а раб Харисия отдает его рабу приятеля Харисия, с которым этот последний ведет веселый образ жизни. Рабы между собой ссорятся, так как раб Харисия хочет оставить у себя те вещи, которые были при ребенке, и между прочим перстень, потерянный Харисием и найденный Памфилой. В качестве третьейского судьи оба раба зовут Смикрина, отца Памфилы, или тестя Харисия. А тот присуждает вещи вместе с ребенком рабу, взявшему ребенка на воспитание. Но раб Харисия узнает по перстню подлинного отца ребенка, т. е. Харисия, а Габротонон, беря ребенка к себе вместе с перстнем, без труда доказывает Харисию, что это именно их ребенок, Харисия и Габротонон. Тут же оказывается, что Габротонон тоже была на злополучном празднике Таврополий и даже помнит в лицо Памфилу. В этой куртизанке вдруг зарождается благородное чувство, и она все открывает Памфиле, передавая ей ребенка с перстнем. Что же Харисий? Вполне веря Габротонон, он раскаивается в том преступлении, в котором сам обвинял Памфилу, но Габротонон открывает тайну и ему.

4. Историческая основа и идейный смысл. Историческая основа обеих комедий также ясна без всяких комментариев. Это изображение быта средних и низших слоев, которых уже не интересует политика и которые далеки от древней мифологии и от героизма периода классики. Это — люди, исключительно преданные своим узко личным интересам. Однако идейный смысл в этих комедиях вовсе не такой мелкий, как это иной раз себе представляют.

Конечно, комедии эти вполне аполитичны, как и другие произведения эллинистической литературы. Созданные вскоре после смерти Александра Македонского, в атмосфере грандиозных событий мирового масштаба, они ровно ничем на них не откликаются.

Тем не менее, изображая мелкого и среднего человека, Менаандр все же проводил здесь некоторые свои принципы, и принципы эти, несомненно, были прогрессивны.

Менаандр, во-первых, стоит за *нормальную семейную жизнь*. Он явно осуждает мизантропа Кнемона, который осыпает руганью и всех близких людей и чужих, вечно раздражен и даже ни с кем не хочет иметь никакого дела. В уста своего Харисия Менаандр вкладывает такую покаянную речь, которая заставляет видеть в нем незаурядного и благородного человека, несмотря на допускаемые им глубокие жизненные ошибки. Во-вторых, в презренных и маленьких людях Менаандр склонен видеть часто человеческие и даже благородные чувства. Пасынок Кнемона Горгий, всегда терпящий от него, первый бросается спасать его, когда тот попадает в колодец. Этот же Горгий, видя любовь и честные намерения Сострата, помогает и ему, несмотря на постоянную разгневанность и злобность Кнемона. В куртизанке Менаандр тоже видит человека с благородными чувствами, а не относится к ней с холодным и безусловным осуждением, как это делает общество, которое само же их порождает. В-третьих, женщина у Менаандра также вполне равноправный член общества, иной раз даже превосходит мужчину по своим душевным качествам. В-четвертых, рабы для него тоже люди, и притом самого разнообразного склада, то эгоистического, а то и мягкого, доброго, отзывчивого. В-пятых, просветительство у Менаандра сквозит и в его действительских мотивах, несомненно, заимствованных у Эпикура.

Из комедий Менаандра сама собой вытекает мораль, хотя он и никого не бичует и никого не принуждает к добродетели каким-нибудь строгим авторитетом. Мораль эта заключается в том, что все люди имеют разного рода слабости и совершают разного рода погрешности, но что у всех людей есть и хорошие стороны. Есть мягкость и доброжелательство, сознание своих погрешностей и желание от них избавиться. Мы едва ли ошибемся, если назовем эту мораль гуманизмом или гуманностью. К этому необходимо прибавить, что Менаандр глубоко чувствует и общественные язвы своего времени. В «Человеконенавистнике» имеются целые монологи, посвященные тяжелой участи бедных людей, критике стяжателей богатства, обездоленности крестьянина. Да и сам Кнемон обрисован не просто как мизантроп, но как человек, которого довела до такого озлобления его неудачная, бедная и тяжелая трудовая жизнь.

Хозяйство этого свободного земледельца, автурга, как он именуется в пьесе, ничтожно. На холме, где он собирает на топливо коряги, у него есть несколько грушевых деревьев, там же на каменистом склоне он копошится со своей мотыгой (99—102). Есть у него, видимо, лучший участок у дороги, но там ему мешают прохожие, и старику приходится забираться все выше по холму (162—166). Этот, по словам раба Геты, настоящий аттический крестьянин, хотя и оценивает свои владения в два таланта, что

в 12 раз превышало минимальный имущественный ценз свободных граждан в конце V в. до н. э., не имеет ни раба, ни поденщика, ни помощника-соседа, предпочитая брать с собой в поле дочь (328—334) и обходясь услугами рабыни-старухи Симихи. Вот как о нем говорит пронрыливый и наглый раб Гета:

Несчастный! Злополучный! Жалкую он жизнь
Ведет... Типичный пахарь он аттический,
Всю жизнь воюющий с скалой бесплодную,
С польнью горькой и колючей,
Терпя мученья в не зная радостей (603—607).

Сам Клемон признается (328—332):

Таким-то бессердечным стал я, увидав,
Что у людей всего одна лишь в жизни цель —
Любой ценой добиться выгоды своей.
Казалось мне: ни одного средь всех них нет,
Кто б захотел помочь кому-нибудь в беде.

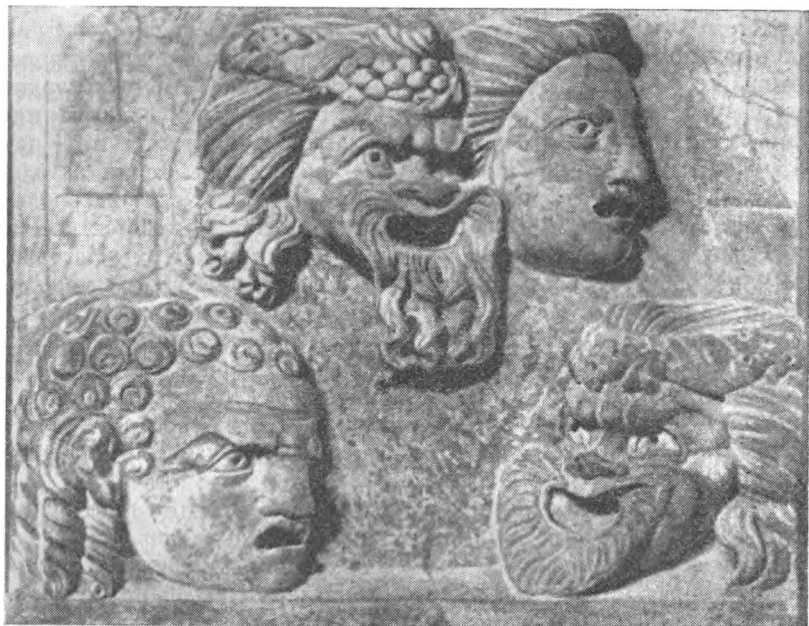
(Перевод С. Л.)

5. **Жанр, характеры и развитие действия.** Жанр обеих рассматриваемых комедий — очевидно, жанр комедии нравов и интриги. Но так как нравы выражаются в характерах, то данные комедии состоят из талантливой обрисовки ярких бытовых характеров. Эти характеры являются здесь уже не отвлеченными идеями, хотя бы и выраженными в пластической форме (как у Аристофана). Но это всегда те или иные психологические типы, характеры которых раскрываются с ярко выраженной динамикой. Весьма характерно обрисован Клемон с его постоянной ипохондрией, грубой руганью, априорной ненавистью ко всему и ко всем, с которым бьется иметь дело вся округа. Но даже характер и этого героя в конце концов смягчается. Можно предполагать, что по натуре своей Клемон не злодей, тяжелым человеком его скорее всего сделала неудачная жизнь и гордость. Дикое упрямство Клемона, о котором так выразительно говорит Горгий (250—254), относится скорее к людям состоятельным, к их прихлебателям, их рабам, а не к таким же, как он, труженикам. Так, он готов забросать землей и выругать богатого юношу Сострата, праздно бродящего около его дома. Но если он видит, что Сострат в бедной одежде работает на поле, что он беден и должен зарабатывать на жизнь, тогда он заговаривает с ним как с равным, так как он готов отдать свою дочь в жены только человеку, такому же по образу мыслей, как он сам. Если бы Клемон злобно ненавидел людей, он никогда бы не признал, что жизнь его тяжела, что он несчастен и одинок. После случившейся с ним катастрофы, когда на помощь ему пришли Горгий и Сострат, Клемон в большом монологе (713—748) поверяет своим ближним все свои сокровенные мысли, помогающие понять нам характер этого одинокого, угрюмого человека. Оказывается, Клемон, видя, как люди живут только одним стремлением к собственному обогащению, глубоко страдал от этого и полагал, что нет на земле человека, желающего добра своему

ближнему. Именно это делало его слепым. Особенно потрясли Кнемона помощь и сочувствие Горгия, благороднейшего человека, который не ответил злом на неприязнь старика. Кнемон поручает ему выбрать мужа для своей дочери и просит быть ее защитником. Однако нельзя преувеличивать морального перерождения Кнемона после катастрофы. Такой резкий перелом для Менандра слишком груб и примитивен. Кнемон, несмотря на все благородство чувств, проявленное им в отношении Горгия и дочери, все-таки хочет жить в полном одиночестве и даже отпускает от себя старую служанку. Замечательны заключительные слова этого монолога: «Если бы все люди обладали добрыми намерениями, то не было бы судов, люди не сажали бы друг друга в тюрьмы, не было бы войн и каждый был бы доволен своей скромной долей». Таким образом, оказывается, что в формировании человеконенавистника большое значение имели социальные причины, которые обостряли в отношениях с людьми присущие герою отрицательные черты его характера.

Выпуклыми чертами обрисован в той же комедии повар Сикон. Это — скептик, циник, пронизательный знаток человеческих слабостей и весьма острый на язык. С его слов вырисовывается любопытный образ матери Сострата, которая сама на сцене не появляется, но выступает как богатая, взбалмошная, суетливая и суеверная женщина. Ловкачом и остряком изображен тут же раб по имени Гета.

Харисий — в «Третьем суде» — богатый молодой человек, легкомысленный, но искренний. Он возмущен мнимым распутством жены, бросает свой дом и обращается с горя к кутежам. Но когда он узнает, что распутство его жены не больше, чем его собственное, он опять так же искренне хочет вернуться к ней; к сожалению, до нас не дошел конец комедии, где это возвращение, вероятно, рисовалось в благодушных и правдивых тонах. Характер Габротонон, несомненно, тоже дан в развитии. Сначала она вступает в связь с Харисием ради корыстных целей, но в этой куртизанке шевелится благородное чувство, и она, забывшая свою корысть, великодушно отдает ребенка его подлинной матери. Очевидно, это динамический характер. Скупой Смикрин и оба раба — эгоист и добросердечный альтруист — тоже обрисованы в комедии достаточно ярко. Потеря окончания комедии не дает возможности полностью охарактеризовать всех персонажей «Третьего суда». Но, например, относительно Габротонон можно догадываться, что и она получила достойное вознаграждение, соответствующее благородству ее поступка. Что касается развития действия, то обе комедии свидетельствуют о том, что тут была не только комедия нравов, но и комедия интриги, основанная на интенсивном и целесообразном действии, чрезвычайно напряженном и властно захватывающем всех героев. Элементы такой интриги налицо в обеих комедиях. Она ясна из быстро следующих одна за другой перипетий, живых и острых, которые заставляют действующих лиц



Маски. Эпоха эллинизма. IV—III вв. до н. э.

менять всю свою жизнь. При этом основание и следствие таких перемен максимально естественны и понятны; они глубоко захватывают героев, с которыми эти перемены происходят. Присвоение себе куртизанкой Габротонон ребенка Харисия и Памфилы несколько не задерживает развития действия, а только его необходимо усложняет. Менее остро поданы перипетии в комедии «Человеконенавистник». Но и здесь происходит перемена в поведении и жизни такого упрямого человека, как Кнемон.

6. **Художественный стиль.** Комедия Менандра по своему стилю является логическим выводом из всего предшествующего развития аттической драмы, шедшей от мифологии к быту. В ней есть черты, связывающие новую комедию с классической драматургией, например пролог. В «Дисколе» его произносит Пан, который сам «направляет» главные линии сюжета, так как заставляет Сострата влюбиться в дочь Кнемона. В «Отрезанной косе» пролог произносит богиня Неведение. В комедии «Дискол» есть и эксод с веселой пирушкой, которыми так изобилуют комедии Аристофана, а также прямое обращение актера к публике с просьбой аплодировать и мольба к Деве Победе быть благосклонной. Хор, который уже в поздних комедиях Аристофана сведен до минимума, у Менандра замещается хоровыми интермедиями, которые не входят в сюжет комедии и как бы способствуют уменьшению ее объема (например, в «Дисколе» 969 стихов).

Комедия «Дискол» поражает почти полным отсутствием поэтических тропов, но зато в ней есть сентенции, в которых выражена мораль среднего человека: «опыт нелегкой жизни помогает рано созреть характеру»; «недостойно получать много, когда сам владеешь немногим»; «мужчина не должен говорить больше положенного»; «лучше иметь явного друга, чем тайное богатство, закрытое в землю»; «все доступно заботе и труду».

В бытовой комедии, где рисуется скромная жизнь маленьких людей, множество уменьшительных названий: девчужка, мальчишечка, служаночка, землишка, веревочка, холмишко и т. д. Вся комедия переполнена предметами чисто житейского, хозяйственного обихода. Здесь упоминаются горшки, котлы, котелки, сковородки, ступки, корзины для хлеба, чаши, кувшины, кубки, столы, постели, скамейки, одежда, еда и приправы к ней. Менандр упивается всеми этими хозяйственными мелочами, которые помогают как бы вещественно представить прозаическую, трезвую, неприятную суть нонсы комедии, в противовес боевой, задорной политической сатире Аристофана.

Движущими силами комедии нравов и интриг у Менандра являются характер (*trópos*) человека, его природа (*physis*) и случай (*tyche*). Устами Онисима в «Третейском суде» Менандр выразил целую теорию, напоминающую учение Эпикура о силе, заменившей для человека божество:

Наш нрав — вот кто наш бог!
И счастье и беда — все от него зависят,
Его и убажай, не делая притом
Ни зла, ни глупости, коль хочешь быть счастливым (738—741).

Вспомним, что учитель Менандра, философ Теофраст в 319 г. до н. э. издал свое сочинение «Характеры», где констатировал наличие тридцати главных, типичных характеров, — свидетельство того огромного значения, которое придавали современники Менандра внутреннему, субъективному строю человека.

Природа одна владеет только ей присущими свойствами, которыми она одаряет всех. У человека нет ничего иного, кроме только полученного от нее, т. е. она — источник жизни и существования. У природы свои законы, которые «изучить нельзя». «Ей нет дела до законов», говорится в «Третейском суде» (765), она сама по себе. Но не следует думать, что эти природные законы хаотичны и бессмысленны. Ведь природа воплощается в человеке, и ее «умная» деятельность берет в человеке верх над чувствами, так что «в природе человека нет ничего большего, чем размышление» (фр. 213).

Природа человека, как его сущность, чрезвычайно устойчива. В «Третейском суде» (146) Сириск, нашедший подброшенного ребенка, с большим знанием дела и несколько философично рассуждает о том, что даже воспитанный среди трудового люда мальчик благородного происхождения будет свободным, «устремившись в свою собственную природу». Здесь природа понимается как некая

исконно социальная сущность, свойственная свободному и рабу от рождения. Никакие обстоятельства, никакое воспитание не в силах ее побороть.

Природа человека понимается Менандром не только как некая твердая основа, биологическая и социальная, но даже и как благо, присущее людям независимо от их национальности. «Кто бы ни был по природе расположен к добру, будь он хоть эфиоп... — тот благороден...» Здесь же в качестве благороднейшего человека упомянут скиф Анахарсис, образец даже для греков (фрг. 612, 11—13).

Однако природа воплощается в конкретных характерах людей, часто слабых, неуверенных в жизни, скептически настроенных, погруженных в мир домашних и семейных забот. Поэтому, будучи твердой основой бытия, благой, здоровой силой, поддерживающей человека, она тем не менее сама ограничена и мелка, как и тот человек, которому она служит опорой.

Более того, действующая по своим законам, умная, незыблемая природа рушится под воздействием стихийной иррациональной силы случая — Тюхе, понимавшейся в эпоху эллинизма как мощное и своснравное божество, вытеснившее древнюю устойчивую и неотвратимую судьбу. У Менандра Тюхе «не пользуется законами» (фрг. 295), «она не поступает разумно» (фрг. 464), она попросту «безрассудна» (фрг. 632) и «не надежна» («Отрезанная коса», 372), являясь главной вершительницей всего («Флорент. комед.», 19—20). Она даже «дыхание» божества и его разум (фрг. 417). Но вместе с тем эта великая сила действует в мире малых дел менандровского человека и, распоряжаясь в обывательской и скромной жизни, вполне ей соответствует.

Исходя из всего сказанного о характере, природе и случае, можно сделать вывод, что жизнь героев Менандра никак не может быть сведена к бесцельному и бесплодному бытовизму, так как она управляется надличными силами, имеющими свои цели и свои задачи.

Основная гуманистическая идея комедий дана без всякого отвлеченного морализма. при помощи динамически обрисованных характеров, так что в сознании слушателя или читателя она возникает сама собой, без всяких наставлений, а просто в силу своей полной имманентности обрисованным действиям.

7. Другие комедии Менандра. В комедии «Отрезанная коса» изображается грубый солдат Полемон, который ведет распутную жизнь. Здесь же изображена и женщина свободного поведения Гликера, с которой он состоит в незаконном браке. Отсутствие нормальных семейных отношений с Гликерой не мешает ему ревновать ее. Однажды он даже отрезал у нее косу, а отрезанная коса в те времена была признаком дурной женщины. Сам он бросает Гликеру и пьянствует, а Гликера переходит жить в дом некоего Мосхиона, который в конце концов оказывается ее родным братом, но который, не зная этого, обращается с ней, как с дурной женщиной.

Кончается комедия тем, что Полемон и Гликера прощают друг друга и вступают в законный брак, причем тут же выясняется и родство Гликеры с Мосхионом. И жанр, и характеры, и развитие действия комедии мало чем отличаются от «Третьейского суда».

В комедиях «С а м я н к а» и «Г е р о й» тоже фигурируют незаконные браки и неузнанные дети; в комедии «Герой» — даже влюбленный раб (что уже говорит о далеко не рабовладельческом отношении к рабу); в комедии «Земледелец» — влюбленность богатого юноши в бедную девицу, их связь, отвергаемая отцом юноши и признаваемая матерью девицы, появление незаконного ребенка, стремление отца юноши женить его на богатой невесте и верность юноши. Ввиду того что от этих комедий сохранились только небольшие отрывки, дать им полную характеристику весьма трудно, но их художественный горизонт ничем существенным не отличается от «Третьейского суда».

8. Герод (Геронд) (III в. до н. э.). По некоторым сведениям, его родиной был дорический город Кос. До нас дошло несколько бытовых сенок Герода, написанных на манер Гиппонакта, названных «Мимиямбами» («мим» буквально значит «подражание», «сценка», «подражатель»). Здесь выступают характерные для эллинистической литературы типы, но только в гораздо более натуралистическом виде, чем у Менандра, потому что никакой заметной идейности здесь не содержится. Изображаются сводни, ревнивые женщины, глупые ученики, спекулянты-торговцы и т. д. В сцене «Учитель» мать бесполового ученика просит учителя побить его, и учитель производит эту экзекуцию. В сценке «Башмачник» женщины хотят приобрести обувь у спекулянта-сапожника, тот заламывает большую цену, и женщины уходят ни с чем.

ХІХ. ФЕОКРИТ ИЗ СИРАКУЗ

Феокрит родился, вероятно, около 300 г. до н. э. и творил в первой половине III в. Кроме Сиракуз, он был связан с Александрией, где прославлял Птолема Филадельфа, и с островом Косом, откуда, вероятно, происходила его мать и где он дружил с несколькими поэтами. Его биография почти неизвестна, как и большинства греческих поэтов.

1. Произведения Феокрита. С именем Феокрита до нас дошел сборник так называемых идиллий, числом 30, стихотворений небольшого или среднего размера, и 26 эпиграмм. Строгая филологическая наука находит в идиллиях Феокрита разного рода художественные, филологические и метрические противоречия, в результате чего некоторые из идиллий считаются неподлинными (VIII, IX, XX, XXI, XXIII, XXV — XXVII). Чтобы судить о том, что такое античная идиллия, необходимо установить прежде всего в дошедших до нас стихотворениях Феокрита их жанр и рассмотреть их тематику.

2. **Жанры и сюжеты идиллий.** Самое слово «идиллия» представляет собой уменьшительное от греческого слова *eidos* и означает либо «картинка», либо «песенка». Но то, что мы теперь называем идиллией (стихотворения простого, изящного и умиротворенного жанра с элементами манерности и жеманства), правда, берет свое начало у Феокрита, но далеко не соответствует всему тому литературному наследию, которое мы от него имеем. 30 идиллий, составляющие сборник Феокрита, весьма разнообразны по своему жанру. Их можно разделить на следующие группы.

а) **Буколические, или пастушеские, стихотворения,** числом 11 (I, III—XI, XX), представляют собой изображение жизни пастухов на лоне природы, которые занимаются главным образом любовью или музыкой. Обычно это поэтическое состязание двух пастухов, попеременно произносящих по несколько стихотворных строк.

б) **Мимы,** числом 4 (II, XIV, XV, XXI), представляют собой небольшие драматические сценки. Так, во II идиллии изображается молодая женщина низшего сословия, покинутая любимым человеком и желающая при помощи магических операций вернуть своего возлюбленного. Это ей не удается, и она изливает свои горькие чувства ночью луне, рассказывая о своем отчаянии, не находящем никакого выхода.

В идиллии XV две суетливые и говорливые бабенки глазуют на празднество Адониса, знаменитого спутника и любимца Афродиты; изображается давка и перебранка множества людей, пришедших на этот праздник, пегие заезжей певички, очаровавшей двух кумшук.

в) **Буколический мим** (соединение двух предыдущих жанров) представлен в единственном стихотворении (XXVII) с изображением любовной перебранки и последующего любовного согласия пастуха и пастушки.

г) **Эпиллии,** числом 6 (XIII, XVIII, XXII, XXIV—XXVI), являются маленькими поэмками (самое название это — уменьшительное от слова «эпос»). Здесь выступают фигуры в гомеровском стиле — Геракл в младенческом возрасте, Геракл — убийца льва, Диоскуры, Вакханки и Гилас, любимец Геракла.

д) **Любовные стихотворения** — 3 (XII, XXIX, XXX).

е) **Кокетливое соединение лирики и мифа** (т. е. предыдущих двух жанров) в одном стихотворении (XIX) — Эрот, ужаленный пчелой и жалующийся своей матери Афродите. Встречаем у Феокрита даже соединение трех жанров — буколического, мифического и лирического. Например, «Циклоп» (XI, 19—79), где гомеровский грубый людоед изображен безнадежно влюбленным пастухом; песня о пастухе Дафнисе в идиллии I (64—142), умирающем от неразделенной любви в наказание за собственную недоступность. Песня о браке Афродиты и Адониса в идиллии XV (100—144) — соединение эпического мифа и лирики. А такие песни, как козспаса к Амариллис в идиллии III (6—57) или Бука

к Бомбике в идиллии X (24—37), представляют собой соединение буколики и лирики. Эпиллий и лирика, но без всякого мифа даны в идиллии XXIII. Вообще перемешанность жанров в идиллиях Феокрита большая.

ж) Хвалебные песни — 2, Гиерону II Сиракузскому (XVI) и Птолемею Филадельфу (XVII).

з) Послание — 1 (XXVIII), где поэт обращается к скромной труженице-прялке и с весьма теплым чувством изображает ее большую и непрестанную работу.

3. Характеры в идиллиях. Люди и окружающая их природа — это первое, что бросается в глаза при чтении Феокрита. Вся эта тематика чрезвычайно характерна для эллинизма. Люди берутся здесь весьма невысокого звания, даже рабы, а мифические герои представлены тоже более или менее житейски.

а) У Феокрита мы находим прежде всего самый настоящий трудовой люд, например изображение голодного рыбака в идиллии XXI. В идиллии X изображаются два жнеца, из которых один, правда, влюблен и весьма прихотливо воспевает предмет своей любви. Но зато другой настроен весьма прозаически и не выходит за пределы повседневной трудовой жизни. В идиллии V два пастуха тоже настроены совсем не поэтически, а довольно грубо переругиваются между собой, изобличая друг друга в разных низких поступках, причем от них пахнет сывороткой. Достаточно прозаически ведут себя также два пастуха и в идиллии IV, давая друг другу весьма нелестные характеристики. Таким образом, сводить героев Феокрита только на кокетливых и изящных пастушков не приходится. Трудовой люд и прозаическое, весьма деловое отношение к труду у Феокрита отнюдь не на последнем плане. Это видно и по «Прялке» — идиллии XXVIII.

б) Точно так же и нетрудовой элемент отнюдь не всегда подвергается у Феокрита какой-нибудь идеализации. Нет ничего особенно поэтического в двух кумушках из идиллии XV под названием «Сиракузянки». Это — самые обыкновенные сплетницы, модницы, ротозейки, для которых праздник Адониса интересен только своей внешней мишурой, толкотней и кавалерами. В идиллии XIV рассказывается о пьяной компании, где один из пьяниц дал оплеуху своей возлюбленной за ее измену, а та не преминула убежать к другому.

в) Далее идут характеры влюбленных героев, настроенных весьма поэтически, но без особенно больших тонкостей. Таков козопас в идиллии III, где пастух изнывает по своей Амариллис, сравнивая ее со свежим салом и угрожая броситься на траву, чтобы отдать себя на съедение хищным зверям. Более возвышенная любовь у Букая в идиллии X (24—37) и Циклопа (XI, 19—79). Наиболее бескорыстная любовь изображена в идиллиях XII, XXIX и XXX.

г) Среди идиллий Феокрита имеется 6 эпиллиев, т. е. небольших поэмок с мифологическим сюжетом. Здесь мы встречаем Ге-

ракла (XIII), удушение им змей (XXIV) и льва (XXV), Диоскуров (XXII) и растерзание Пенфея вакханками (XXVI), эпиталамий (брачная песня) Елены (XVIII). Кроме этой последней идиллии, изложение везде в этих эпиллиях весьма растянутое; так как здесь применяются малоподходящие для идиллии гомеровские методы, то изложение здесь также и сухое, часто даже весьма скучное. Характеры здесь схематические и весьма бледные. Таким образом, характеры у Феокрита отнюдь не отличаются той утонченностью, которая им обычно приписывается. Здесь много грубого реализма, и только иногда проскальзывает эстетизм как самоцель. Самым сложным характером у Феокрита является чародейка из II идиллии, где рисуется психология покинутой женщины с ее бессильными порывами вернуть любимого человека, с попытками прибегать к магическим средствам для его возвращения, когда в душе человека совмещаются отчаяние, злоба, беспомощность, молитва, суеверие и сознание своего невысокого происхождения в сравнении с любимым человеком, пылкое стремление и безвыходный тупик. Все это является здесь в миниатюре большой драмой или потрясающим романом. Начиная от устаревшего эпического стандарта, изображая грубые нравы низких сословий, трудовые идеалы и влюбленность, поэтическую психологию, и кончая горячим и страстным драматизмом, Феокрит перебрал все возможные в его время характеры, связанные с бытом мелкого и среднего человека.

4. Развитие действия. а) О развитии действия в идиллиях Феокрита тоже можно говорить только в ограниченном смысле. Обычно это либо какое-нибудь одно происшествие или намек на него. В «Сиракузянках» ряд мелких и незначительных сценок. Большой же частью действия в идиллиях даже и нет, а только происходит состязание пастухов в пении, либо их лишенные драматизма разговоры, либо попеременное произнесение нескольких стихов.

б) Самым интересным является место действия героев Феокрита.

Это — мягкая, ласкающая, умиротворенная южная природа. Обычно действие происходит днем под яркими лучами солнца, где-нибудь на лугу, в лесу, на пригорке, около ручья или на берегу спокойного моря. Сравнительно мало говоря об искусственно сделанных вещах, Феокрит прославился живописью или просто даже упоминанием всякого рода растений и животных. Можно было бы привести из Феокрита несколько десятков терминов, относящихся к южной флоре и фауне. Разные травы, цветы, кустарники, деревья, насекомые, птицы, млекопитающие фигурируют у него на каждом шагу.

Трава — «женские кудри», или «ласточкин цвет», крапива, земляника, тмин, вьющиеся растения, ломонос, плющ и виноград, сельдерей, цветущая мята, шиповник, боярышник, терневник, тростник, камыш, клевер, тамариск, роза, фиалка, нарцисс, гиацинт, медуница, анис, левкой, цикламен, мак, лилия, анемис, маслина, вяз, кедр, тополь, кипарис, сосна, платан, слива,

яблоня, лавр, дуб, каштан, цикада, саранча, муравей, пчела, оса, паук, чайка, жаворонок, голубь, щегол, сокол, соловей, кукушка, филин, лебедь, уод, лягушки, болотные и древесные ящерицы, змеи, козы, овцы, бараны, волы, коровы, лошади, олени, собаки, кошки, волки, лисы, медвежата, львы и многое другое пестрит на каждой странице. Особенно упивается Феокрит разными запахами — воска, меда, кедра, винограда, сена, свежей травы, сысротки.

в) Пространные списания природы у Феокрита не часты, но они весьма выразительны. Укажем на картину ручья (в идиллии XXII), протекающего в густых зарослях, среди разнообразных деревьев и душистых цветов, на картину знойного дня (в идиллии VII) с разнообразными птицами, насекомыми, зрелыми плодами, падающими с деревьев, на краткое описание сумерек (в идиллии XVI), на описание пещеры Циклопа (в идиллии XI). В этих описаниях природы говорится о красивых деревьях, душистых цветах и травах, о беззаботном пении птиц, о неизменно присутствующих звонкоголосых цикадах, об умиротворенной тишине. По таким картинам природы можно судить и о человеке, для которого такие картины приятны.

5. **Вещи.** Если не принимать во внимание терминов, относящихся к оружию и домашней утвари, то художественно сделанная вещь изображена в I идиллии (27—56), где дается описание кубка, даруемого одним пастухом другому в награду за пение; описание в чисто фескритовском духе. Прежде всего этот кубок — благовонный, он имеет ручки, сверху украшен плющом, а снизу золотистыми плодами. На нем отчеканено несколько сцен, причем вполне бытового характера: ссора двух мужчин из-за женщины, не знающей, кого из них выбрать; седовласый старик рыболов, который с трудом тащит сеть, с большим напряжением мышц и раздутыми жилами на шее; мальчик охраняет виноградник, сам он занят плетением сетки, а лисицы тем временем воруют виноград. Подчеркивается большая ценность этого кубка. Соединение бытовизма, простоты и эстетического любования характерно здесь для Феокрита. Однако природой Феокрит интересуется несравненно больше, чем произведениями искусства.

6. **Историческая основа.** Среди многочисленных идиллических моментов в сборнике Феокрита внимательный читатель не может пройти мимо той общественно-политической картины, которая часто сквозит у Феокрита а в идиллии XVII представлена весьма открыто. В этой идиллии Феокрит воспевает правителя Египта Птолемея II Филадельфа, при дворе которого он одно время жил; в стихах 77—117 рисуются несметные богатства этого владыки, что необходимо считать вообще картиной современного Феокриту крупного землевладения и рабовладения.

Вместе с тем, однако, идиллии Феокрита показывают большое развитие отдельной личности, ее внутреннее усложнение; она уже с трудом выносит большие города с их переразвитой цивилизацией, стремится бежать на лоно природы и прославлять мирные радости узко личного существования. Само прославление Птолемея сопро-

воздается выдвиганием на первый план моральных идеалов, и не видно, чтобы поэт шел в ногу с этой растущей рабовладельческой цивилизацией. Наоборот, поэт склонен указывать на тленность царских богатств (XVII, 118—120). А в энкомии Гиерону мы находим только его формальное прославление; здесь высказываются горькие мысли о наживе, охватившей теперь всех людей, о скупости владык, не желающих платить певцам, о мирных трудовых настроениях (идиллия XVI).

Наряду с властителями в творчестве поэта появляется и маленький человек, черпающий для себя утешение на лоне природы с подчеркнутой ее красотой и с идеализацией рабочего люда, особенно пастухов, труд которых как раз больше всего связан с пребыванием среди природы.

7. **Идейный смысл.** а) Здесь необходимо отметить прежде всего то, что не является для Феокрита прямым убеждением и что находит у него скорее критику и даже прямое отрицание. В идиллии XX ясно осуждается горожанка, отвергшая пастуха только потому, что он деревенщина. В идиллии XV поэт рисует двух горожанок тоже весьма иронически. Крупные властители хотя и восхваляются, но восхваление это, как мы видели, далеко от подлинной искренности. Мифологические боги, демоны, герои упоминаются у Феокрита часто, и они почти всегда искусно вплетены в художественную ткань идиллий. Но нигде не чувствуется, чтобы поэт верил в них в буквальном смысле слова. Они имеют для него скорее чисто поэтическое значение. В эпиллиях же мифологические герои преподносятся длинно и скучно. Гораздо больше вызывает у поэта сочувствия жизнь на лоне природы. Но если говорить об идеологии, то и это лоно природы со всеми деревенскими трудовыми отношениями едва ли можно считать оплотом для мировоззрения поэта.

б) Идейный смысл идиллий Феокрита сводится по преимуществу к эстетизму, под которым мы понимаем беззаботное наслаждение красивыми или просто приятными формами жизни, без внимания к трудовым и вообще практическим сторонам действительности. Феокриту нравятся пастухи. Но, несмотря на то что труд пастуха достаточно тяжел и ответствен, Феокрит идеализирует пастухов как представителей беззаботной жизни, где на первом месте музыка и любовь. В идиллии VII (62—74) изображается пастух на высоком ложе из разных трав, выпивающий вино из кубков до дна; два других пастуха при этом играют для него на флейте, а еще третий пастух поет ему о любви Дафниса к Ксении. В идиллии IX (15—22) пастух проводит жизнь на мягких овечьих и козьих шкурах, не боясь никакого холода, и настолько довольный собой, что, по его мнению, никому и во сне не приснится столь беззаботная жизнь. Пастух I идиллии настолько любит слушать пение, что за одну только песню дарит ее исполнителю драгоценный кубок. Больше половины буколических идиллий посвящено влюбленным пастухам (I, III, VI, X, XI, XX).

Однако и этот эстетизм Феокрита нельзя понимать в абсолютном смысле. Иной раз его пронизывают черты определенной иронии, насмешки, скептицизма, как это особенно видно на «Циклопе» (XI) и на козопасе в III идиллии. Поэтому эстетизм Феокрита слабо связан с практикой жизни и борьбы.

Герой Феокрита, который оставляет город ради прелестей деревенской жизни, ищет вовсе не простоты, а еще большей сложности, еще большей изысканности. Все эти феокритовские пастухи только с виду являются простыми людьми, занятыми обычным деревенским трудом. Это весьма изощренные натуры, которыми городской житель определенно щекочет свои эстетические нервы. Эстетизм, ирония и скептицизм — это является у Феокрита только символом растущей городской цивилизации, но никак не борьбой с ней и вовсе не уходом от нее к простым и бесхитростным людям, к деревенской жизни и природе. Недаром вся эта эстетическая буколика имела такую популярность в новое время, когда утонченность возросла еще больше.

8. **Художественный стиль.** а) Художественный стиль Феокрита в основном является стилем изящной миниатюры. Его идиллии весьма небольшого размера. Выводимые у него характеры лишены подробной разработки и указывают скорее на типические тенденции. Природа тоже подается большей частью путем называния тех или иных представителей ее трех царств. Изящество этих малых художественных форм тем более бросается в глаза, что жизнь в широких картинах представлена у Феокрита не очень ясно, а иной раз даже грубовато.

б) Миниатюры Феокрита отличаются весьма сложным эстетическим характером. Здесь находим восторженное и одновременно манерно-наивное изображение жизни, с некоторым налетом иронии, доходящей часто до подчеркнутой и напускной серьезности.

в) Художественный стиль Феокрита пронизан одним глубоким противоречием, которое дает о себе знать почти в каждой строке его идиллии. Именно он неизменно увлекается детализацией описаний, доходящей часто до пестроты и элементов натурализма.

г) Вся сущность художественного стиля Феокрита как раз и заключается в постоянном синтезировании изящества и натурализма. Это достигается тем, что натуралистическая деталь является изящной сама по себе и предметом бескорыстного любования.

д) Таким образом, художественный стиль Феокрита является: 1) стилем художественной миниатюры, 2) разработанным манерно-наивно и иронически-серьезно и в то же время 3) натуралистически и пестро, 4) в качестве эстетической самоцели.

Разберем песню, которую Циклоп поет Галатее в идиллии XI (19—81).

Сам Циклоп представляет собой даже некоторого рода чудовище, поскольку на лице у него только один огромный глаз и одна мохнатая бровь, а сам он покрыт шерстью. Для Феокрита такой образ — меньше всего

какая-нибудь наивная мифология, а скорее натуралистически поданное безобразие. Жизнь и взгляды этого Циклопа обрисованы достаточно натуралистично, и его характеризует жестокий практицизм. Он не только пастух, но он владеет тысчонкой овец. Хвалится обилием у него молока и сыра. А своей возлюбленной, кроме любовных удовольствий, он предлагает пасти стада и заквашивать вкусный сыр. О себе он высокого мнения и даже похваляется тем, что, кроме Галатеи, у него имеется достаточно красоток, которые хотели бы иметь с ним дело. Расчетливый и практический взгляд Циклопа на жизнь подчеркнут в идиллии вполне определенно.

С другой стороны, Циклоп наделен самыми возвышенными, даже романтическими чертами. Ему все время снится красивая морская нимфа Галатея, которую он только однажды увидел на берегу, когда она собирала цветы. Он готов для своей возлюбленной спалить свою шерсть огнем, если кажется ей чересчур косматым. Он готов отдать за нее свой единственный глаз и даже душу. Ему хочется красивой природы. Вот какова природа около пещеры Циклопа:

Лавры раскинулись там, кипарис возвышается стройный,
Плющ темнолиственный там есть, со сладчайшими гроздьями лозы,
Есть и холодный родник — лесами обильная Этна
Прямо из белого снега струит этот дивный напиток.

(Гр а б а р ь - П а с с е к)

Натурализм и изящная миниатюра смешаны в этой идиллии в одно целое. То Циклоп мечтает при встрече с Галатеей поднести ей маки и лилии; свою неразделенную любовь он утешает поэтической песней, которую одиноко поет на вершине скалы; он музыкант, лучше других играющий на свирели и проводящий ночи в сочинении песен в адрес своей далекой возлюбленной. А то оказывается, что он сравнивает свою Галатею с молоком, — она белее молока, или с ягненокм — она для него мягче ягненка, или даже с телушкой — она горячее телушки, или с виноградом — она свежее винограда. Не пропустил Феокрит случая также и высказать ироническое замечание о том, что успокоение от неразделенной любви при помощи песен досталось Циклопу гораздо дешевле, чем если бы он лечился за плату.

Что же, собственно, хотел сказать Феокрит своим «Циклопом»? О какой-нибудь вере в подлинное существование Циклопа у Феокрита, конечно, не может идти и речи, о каком-нибудь идейном содержании этого образа, которое можно было бы найти в литературе периода классики, тоже говорить не приходится. О теогонических, гесиодовских циклопах Феокрит тоже забыл и думать. Даже в эстетическом смысле Циклоп является для него предметом иронии. В таком случае, что же это за стиль и в чем заключается идея? Очевидно, художественный стиль этой идиллии в том и заключается, чтобы демонстрировать как эстетическую самоцель все эти малые, но весьма многочисленные и пестрые образы натурализма, романтической чувствительности, ласкающей и нежной природы, видимой деревенщины и невидимого обострения эстетической образности.

Так синтезированы здесь в единое целое указанные три черты идиллического стиля Феокрита. Нетрудно показать то же самое и на других его образах.

9. **Историко-литературное значение Феокрита.** Феокрит оказался создателем жанра мирового значения. Во II в. до н. э. Мосх Сицилийский и Бион Смирнский, отказываясь от широкой тематики Феокрита и разнообразия его жанров, кроющихся под термином «идиллия», сосредоточиваются исключительно на любовной тематике, схематизируют его эстетическую полноту и направляют идиллию на путь формализма. Но как раз это и оказалось живучим в литературе Новой Европы, где буколическая поэзия всегда

была популярна. Она прошла через средние века¹; с новой силой расцвела в эпоху Возрождения и дошла до новейшего времени. Влюбленные пастухи и пастушки, восторженные и поэтически настроенные, всегда красивые и изящные, кокетливые и манерные, но в то же время овеянные какой-то жеманной наивностью, а со стороны поэта и снисходительной иронией, — этот буколический комплекс образов, созданный Феокритом (и в дальнейшем усиленный мировой популярностью буколического романа Лонга «Дафнис и Хлоя»), прожил длинный ряд столетий и не потерял своего значения даже до последнего времени.

XX. АПОЛЛОНИЙ РОДОССКИЙ

1. **Общие сведения.** Аполлоний Родосский (ок. 295—215 гг. до н. э.) родился в Александрии, был учеником и соперником поэта Каллимаха, из-за вражды с которым вынужден был переехать на остров Родос, несмотря на важную должность заведующего Александрийской библиотекой и покровительство Птолема III Эвергета.

Аполлоний — автор поэмы «Аргонавтика», в которой он пытался, противореча традиционным для александрийцев малым жанрам, возродить героический эпос, что вызвало острые споры в литературных кругах его современников. Несмотря на то что древний эпос со всем своим арсеналом традиционно-героических идей и художественных средств рассматривался александрийцами как пройденный этап, Аполлоний создал чрезвычайно любопытное произведение, сознательно сочетая в нем элементы старинного гомеровского стиля с совершенно новым самочувствием человека утонченной эллинистической цивилизации.

2. **Миф о «золотом руне» до Аполлония Родосского.** Сюжетом поэмы послужил миф о золотом руне, который с помощью колхидской царевны и волшебницы Медеи добывает греческий герой Язон. Упоминания о некоторых лицах этой исполненной драматизма истории можно найти еще у Гомера (волшебница Кирка из «Одиссеи» — родная тетка Медеи, Язон и Гипсипила, Пелий и Эзон) и Гесиода («Теогония»). Пиндар в IV Пифийской оде подробно передает мифологическое предание о вражде царя Пелия к своему племяннику Язону, о хитрости Пелия, пославшего законного претендента на отцовский престол в далекое путешествие за золотым руном, а также о похищении руны, убийстве охранявшего его дракона и помощи Медеи. В идиллиях Феокрита тоже нашли свое воплощение два эпизода из этого древнего мифа (XIII идиллия о Гиласе и XXII — о поединке Полидевка с Амиком). Поэма Аполлония состоит из четырех песен (около 6 тысяч стихов).

¹ Придворные Карла Великого, члены так называемой Академии, брали псевдонимами имена пастухов Феокрита и Вергилия.

3. Сюжет поэмы. Первая песнь начинается с обращения к Фебу-Аполлону, покровителю поэзии, и с перечисления героев, едущих с Язоном на корабле Арго. Среди спутников Язона поэт и музыкант Орфей, Пелей (отец Ахилла), Теламон и Ойлей (отцы гомеровских Аяксов), Геракл, братья Елены — Полидевк и Кастор, Мелеагр (его смерть вспоминает Гомер), крылатые дети Борея — Зет и Калаид, мудрый кормчий Тифис, меткий стрелок из лука Ифит, Адмет — супруг Алкесты, Ификл — брат Геракла, прорицатель Идмон — сын Аполлона, строитель корабля Арг. Нет только Тезей и Перифоя, которые в это самое время пытаются похитить супругу бога Анда — Персефону. Герой большей частью из древнего племени минийцев, центр которых Орхомен был родиной Фрикса и Геллы, некогда спасшихся на золотом баране от своей мачехи в далекой Колхиде.

Путешественники под радостные клики народа и пение Орфея отплывают к берегам острова Лемноса, где происходит встреча с амазонками и их царицей Гипсипилой, полюбившей Язона. Корабль прибывает к берегам Мизии, где от него отстает в поисках пропавшего Гиласа Геракл. По всем обстоятельствам видно, что герои аргонавты совершают свой подвиг за одно поколение до Троянской войны.

Вторая песнь: герои на земле бевриков, где происходит поединок Полидевка с царем Амиком, путь через Босфор и освобождение старика Финея от чудовищных Гарпий братьями Бореадами, его племянниками. Корабль проходит мимо Симплегад (сталкивающихся друг с другом скал), мимо земли амазонок, халибов — кующих железо, входит в Понт, идет у подножия Кавказских гор, где герои слышат стоны прикованного Прометея, и наконец прибывает к реке Фазис (река Рион) в Колхиде.

В третьей песни Язон с помощью Геры и Афины появляется во дворце царя Ээта. Эрот (по просьбе своей матери Афродиты, желающей угодить Афине и Гере) внушает дочери Ээта Медее внезапную страсть к Язону, с которым она тайно встречается и дает снадобья и советы, чтобы одолеть козни царя Ээта. Язон усмиряет огнедышащих быков, убивает воинов, рожденных землей, блистательно выполнив тем самым задачи Ээта.

В четвертой песни Ээт начинает подозревать недоброе и решает погубить аргонавтов.

Однако Медея и Язон встречаются ночью в священной роще, она усыпляет дракона, Язон похищает охранявшееся чудовищем золотое руно, и они отплывают от берегов Колхиды. Чтобы задержать погоню Ээта, Медея советует Язону убить ее брата. Перебив колхов, аргонавты плывут дальше, испытывая гнев богов за совершенное злодеяние. По рекам Истру (Дунай), Эридану (река По), Родану (река Рона) через землю кельтов они приплывают на Эю к волшебнице Кирке, сестре Ээта, которая очищает от скверны Язона с Медеей, но решительно изгоняет их с острова. Мимо блуждающих скал — Планкт, мимо Сирен, Скиллы и Харибды с по-

мощью морской богини Фетиды и ее сестер nereид аргонавты достигают острова феаков — Тринакию, где цари Арета и Алкиной помогают беглецам, одаряют их и устраивают их бракосочетание. Буря заносит корабль к пустынным берегам Ливии, и путники 12 дней идут через раскаленные пески, неся на своих плечах корабль к озеру Тритон и саду Гесперид. После тяжелых испытаний, потеряв многих друзей, аргонавты выходят в море. Они плывут мимо Крита, где их пути препятствует железный великан Талос (создание рук Дедала). Однако Медея своими чарами губит его. Из ночного мрака по молитве Язона корабль выводит к острову Анафе бог Аполлон. Оттуда герои направляются к Эгине, запасаются там водой и берут путь в родной Иолк, к Пагасейскому заливу.

4. Традиционные эпические черты. В поэме Аполлония интересно совмещение старой эпической традиции и новых достижений утонченной, психологически субъективной, изящной поэзии александризма. Это совмещение наблюдается в сюжетных положениях, обрисовке героев, выборе художественных средств и общем стиле поэмы.

По традициям гомеровской «Одиссеи» построен сюжет с его странствующими героями и с типичным арсеналом препятствий, которые выдвигают на их пути боги, люди и сама природа. Здесь мы встречаем сказочных феаков, сирен, Скиллу и Харибду, Симплегады, Планкты, гарпий, неожиданные появления богов и божественную помощь, жертвоприношения и молитвы. Здесь есть черты древнейшего хтонизма и фетишизма, колдовства и пророчества, заклятия и заговоры. Героям среди моря является Аполлон Заревой, идя из Ликии к гиперборейцам (II, 674—684), Афина несется на мрачной туче (478), страшной ночью под покровительством богини потустороннего мира Гекаты встречаются Язон и Медея (III, 1201—1124). Заклятия Медеи открывают дверные засовы (IV, 11). Зелье Медеи приготовлено из цветка, выросшего на крови Прометея (III, 850). Медея завораживает змея (IV, 153) и убивает Талоса (1038). Все здесь полно чудесных явлений: то это конь Посейдона (1407), то это бог Тритон (1602) или Феб-Аполлон в сиянии света (1701).

Люди и боги общаются между собой, как и полагается в древнем эпосе: Афина помогает строить корабль (I, 109—112), Гера в тумане ведет Арго (III, 210), украшает Язона (922), а богиня Афина делает для героя плащ (I, 721), Фетида с nereидами помогают кораблю в плавании (IV, 931). В III песни Афина и Гера просят Афродиту о помощи своему любимцу Язону. Люди приносят жертвы богам при отплытии (I, 402), во время бури (587), делают возлияние Гее-Земле и героям (II, 1270). Но, как всегда, люди пытаются быть самостоятельными, чувствуя, что спасение в их руках (353); они приводят в такой испуг Гесперид, что те рассыпаются в прах (IV, 1407), а Идас даже осмеливается на прямое богохульство, понося Зевса и Аполлона (I, 464—491). Перед нами разверты-

ваются традиционные описания вещей и дворцов; на роскошном пурпурном плаще Язона, сотканном Афиной (I, 721—768), изображены киклопы, кующие молнии, Зет и Амфион — строители Фив, ребенок Аполлон, убивающий великана Тития, Фрикс на золотом баране и т. д. В III песни (210—240) красуется дворец Ээта с подробным описанием колонн, карнизов, триглифов, портиков, цветущих виноградных лоз, источников вина, масла, молока и воды.

Поэма насыщена традиционными формулами: самая страшная клятва — Стиксом; боги клянутся Ураном и Геей; Эфир — жилище бессмертных, Эос поднимается рано утром; Медея действует «судьбе вопреки»; умоляя, обнимают колени умирающему; мрак застилает глаза; сердце волнуется в груди при раздумье; усталые наслаждаются ночью; и сиянье от панциря достигает Олимпа; число 12 — символично (например, Идмона погребают 12 дней); обязательен каталог героев — участников похода (начало I песни).

В поэме традиционные гомеровские эпитеты (берег седой, быстрые стрелы, море темно-цветное, мужи богоравные, слово разумное, волна жадная, корабль долбленный, ноги быстрые, Эрато — богиня богинь), сравнения (женщины сравниваются с пчелами, взгляд — с искрами огня, борьба — с плотниками, подгоняющими вьюсья у корабля; любовь разгорается, как огонь от малой головешки; Медея льет слезы, как жена по погибшему мужу; Язон подкашивает землеродных, как крестьянин свою ниву), стершиеся метафоры (печаль охватила сердце, наступить ногою на утеху, вычерпать душу, вложить смелость, колосится племя землеродных, гудит корабль, душа тает) и метонимии (например, сила Геракла вместо Геракла).

5. **Эллинистическая специфика.** Однако весь этот традиционный материал собран Аполлонием, чтобы подчеркнуть ученость александрийского поэта, знатока древнего эпоса. Поэтому он с удивительной настойчивостью, соревнуясь в эрудиции с Каллимахом, собирает в поэме редчайшие мифы (например, миф об Ахилле, который в Елисейских полях станет мужем Медеи, IV, 811—815, миф об Эвриноме и Офионе — владыках Олимпа до Кроноса, I, 503—506), собирает сведения о редких обычаях и ритуалах (происхождение тимпанов и плясок в честь Кибелы от пляшущих воинов Язона, погребение колхов, происхождение пеана в честь Аполлона), уснащает всю поэму экзотикой географических познаний и метаморфозами, которые стали так популярны в эпоху эллинизма (история Фазтона, ручей из слез нимф, змеи, выросшие из капель крови Горгоны, появление из комка земли острова Каллисты). Редкости, которые были для Гомера предметом наивного любования и доверчивого удивления, стали у Аполлония непременным атрибутом интеллектуальности поэтического мышления.

Однако самое интересное заключается в том, что весь этот как будто всем давно известный эпический материал пронизан новизной его восприятия, чувством неповторимости и свежести бытовых зарисовок, образов, деталей, психологических нюансов с оттенками тонкой чувствительности, возвышенного стремления вдаль,

трагической обреченности и ужаса перед грубостью жизни. Чего стоят, например, такие изящно-игривые сцены, как в III песни (6—166); важные и надменные богини Гера и Афина просят Афродиту о помощи, а она, лукаво улыбаясь, расчесывает свои золотые волосы, сидя в кресле, в то время как супруг ее Гефест с раннего утра трудится у кузнечного горна. Не без иронии рисует Афродита трудности, стоящие на ее пути, так как надо ублажить малыша Эрота, которому она и обещает великолепную игрушку — волчок, с которым когда-то забавлялся младенец Зевс. Сам же Эрот ловко и хитро обгрызает в кости тоже малыша, плаксу Ганимеда, своего приятеля. В IV песни (930—960), когда nereиды влекут корабль, подпирая его своими белоснежными плечами, Гера в страхе обнимает Афины, а боги с любопытством смотрят с небес. На свадьбе Язона и Медеи нимфы пляшут среди людей (IV, 1175—1199), а ранним утром улыбается берег и тропинки, покрытые росой (1175).

Некоторые детали тончайшим образом подчеркивают внутреннее состояние человека: Медея закрывает лицо, чтобы не видеть убитого брата, Язон жадно пьет после пашни на поле Ээта. Кирка по золотистым искрам в глазах узнает свою племянницу Медею — внучку Солнца. Медея без слов дает Язону зелье, на Медею и Язона находит между ласками внезапный страх.

Характеры героев с их психологической заостренностью свидетельствуют о рождении индивидуальной неповторимости. В III песни Медея впервые видит Язона. Она пытается идти к сестре с расспросами и только на четвертый раз осмеливается это сделать. Она хитрит с сестрой, наводит разговор на ее детей (а их в пути встречает Язон и с ними приезжает в Колхиду). В речах ее упоение любовью, стыдливость, готовность умереть за Язона и сознание будущего позора. Интересна в IV песни (355—393) сцена, когда аргонавты хотят покинуть Медею, а она в гневе упрекает и проклинает Язона. Он же полон страха и отвечает ей вкрадчиво и мягко.

Страсти, которыми томятся люди, не чужды богам: Луна злорадствует, глядя с небес на Медею, что не она одна мучается любовью к Эндимиону; Гера питает расположение к Фетиде, так как та отвергла любовь Зевса.

Некоторые физиологические подробности усугубляют психологическую характеристику героя. У Медеи болит нижняя часть затылка и стывают ноги, когда она ждет Язона на свиданье. Перед бегством из дома она стонет, хватается за шею, рвет волосы, у нее шумит в ушах. Умиравший Апсирт руками брызгает кровь на пепел сестры, а Язон, отсекая ему руки, дважды набирает в рот кровь убитого и выплевывает ее, чтобы избежать мести мертвеца.

Трогательно и обязательно со слезами на глазах изображаются прощальные слезы; например, мать и отец расстаются с Язоном, Гипсипила и Медея плачут от жалости к себе. Медея даже целует свое ложе и косяки дверей, отрезая локон на память для своей матери, обливаясь слезами и даже беседа с остающимся дома локо-

ном. Тягостное расставание аргонавтов с родиной подчеркивается чувствительной картиной проводов, которые устраивают им нимфы и боги, причем среди этой любопытной толпы обитателей чаще и лесов стоит кентавр Хирон с малюткой Ахиллом на руках и показывает его отцу — Пелею, спутнику Язона.

Совершенно нова и чужда древнему эпосу сцена первой встречи Язона и Медеи наедине (III, 948—972), проникнутая неведомым гомеровским героям внутренним томлением, каким-то трагическим единением душ, молчаливым, не нуждающимся в словах пониманием и осознанием будущих катастроф.

6. **Стиль и жанр.** Поэма Аполлония, на первый взгляд очень неровная сюжетно и композиционно, тем не менее наделена определенными ведущими стилевыми чертами. Если I песнь характеризуется дробностью и распыленностью старых мифологических мотивов и новых бытовых деталей, совмещая это с устойчивостью традиционного эпического языка, то II песнь, при господстве старой мифологии и эпической поэтики, уже лишена такой дробности. Отдельные мотивы можно при анализе поэмы сгруппировать в 12 крупных эпизодов (вместо 29 в I песни), которые дополняются учеными экскурсами автора и намеками на психологическую обрисовку героя. В III песни старая мифология отступает на второй план (9 эпизодов наряду с 23 жизненно-реалистичными картинами). В этой песни сконцентрировано все мастерство Аполлония-психолога, вятеля неповторимой индивидуальности Медеи и Язона. Более того, эта песнь — наиболее выразительный пример поэзии и эстетики эллинизма, для которых характерно совмещение разных стилей с их пестротой (греч. *poicilia*), все еще не выделившихся и не оформившихся в самостоятельные жанры. Здесь наряду с изображением древних ужасов магии и колдовства есть очаровательно-изящные боги типичного бурлеска, чувствительно-идиллические сцены, безоглядная влюбленность героев будущих любовных романов, иронически-добродушные пассажи (умная ворона, мешающий влюбленным прорицатель Мопс) и продуманная рационалистическая риторика.

Однако вместе с тем III песнь обладает некоей целостностью, каким-то монолитным чувством совершенно нового качества. Поэтому самая хаотичная и неравномерная IV песнь, где на 52 мифологических эпизода приходится 35 реально-жизнейских и где среди нагромождений экзотической географии есть талантливейшие строки (бегство Медеи из дома, убийство Апсирта, заклинание и смерть Талоса), уже не может поколебать уверенности в том, что «Аргонавтика» — новый тип поэмы, ничуть не гомеровской и не героической. Эта поэма — предтеча эллинистических романов, которые тоже изобиловали приключениями и ужасами скитаний. Но если в романе неслыханные испытания и страдания стремительно и неуклонно вели к единению героев и поэтому они были лишены трагического мирозерцания (счастливый конец в романе обязателен), то здесь все события направлены к внутреннему разладу и

разъединению Медеи и Язона, как бы внешне крепко ни были они спаяны кровью преступлений и самозабвенной любовью Медеи. «Аргонавтика» — не поэма о героических подвигах (и ошибочно подходить к ней с этой меркой), а поэма о трагическом распаде героической души, о ее блуждании в мире больших катастроф и неожиданных перемен, какими чревата была эпоха раннеэллинистических монархий. Внешние эпические атрибуты поэмы не могут поколебать нашей уверенности в том, что это конец героического эпоса и начало трудного пути одинокого и находящегося в расладе с самим собой героя.

XXI. ПЛУТАРХ

- 1. Биографические сведения.** Плутарх (46 г. н. э. — 127 г. н. э.) родился в маленьком греческом городе Херонее, той самой биотийской Херонее, где когда-то (338 г. до н. э.) греки, сражаясь с македонскими войсками царя Филиппа II, навсегда потеряли свою свободу. Плутарх, происходивший из старинной родовой семьи, всю жизнь был связан со своим родным городом. Правда, он не раз покидал его, учась в Афинах у философа-платоника Аммония Саккаса или путешествуя по Малой Азии, Греции, Италии и даже посещая Рим, где он был принят императорами Траяном и Адрианом. Плутарх был вполне лояльным гражданином Римской империи, консуляром и даже одно время прокуратором провинции Ахайи (так именовалась римлянами Греция). Но в первую очередь он всегда оставался греком, с достоинством носившим звание почетного гражданина Афин и жреца Дельфийского святилища. Это был человек, трогательно привязанный к своей семье, к многочисленным друзьям, к традициям своего города. Он славился не только как энциклопедически образованный писатель, философ и ученый, но и как человек честный, скромный, умеренный, трудолюбивый, добрый и снисходительный к людям, сам признававший свое несовершенство и не требовавший многого от других.
- 2. Сочинения.** Плутарх писал много и в разных жанрах. Свое воззрение на жизнь и место человека в этой жизни он выразил в «Нравственных сочинениях» («Moralia»), пользуясь формой диалога, застольной беседы, диатрибы, декламации, дружеских посланий, писем, увещаний, наставлений, полемических трактатов, философско-религиозных рассуждений, естественнонаучных и филологических комментариев. Философское мировоззрение Плутарха также многопланово и отличается явным эклектизмом, характерным для эпохи «греческого возрождения», или «второй софистики». Несмотря на полемику со стоиками, эпикурейцами и платониками, на склонность к перипатетикам, а также на интерес к космологическо-математическим толкованиям пифагорейцев, к восточной мистике, народной религии и суевериям, Плутарха можно считать представителем стоического платонизма, подготовившего почву к

созданию неоплатоновской философии, последней философской школы античного мира.

Однако как ни примечателен Плутарх в качестве философа и моралиста, но свое неповторимое место в античной литературе и в памяти Новой Европы он завоевал «Сравнительными жизнеописаниями» великих греков и римлян. Именно в жанре биографии замечательных людей древнего мира Плутарх проявил себя замечательным рассказчиком, умным наблюдателем и эрудитом, блестящим остроумцем и мастером точной характеристики, глашатаем гуманных идей и республиканских свобод.

3. «Сравнительные жизнеописания». Плутарх обратился к жанру биографии, следуя за эллинистическо-римской традицией, которая проявляла живой интерес к личности героя, полководца, императора, государственного мужа, решавшего зачастую судьбы целых народов и прославленного не только высокими подвигами и благородством души, но также великими злодеяниями и безудержностью страстей. Среди предшественников и современников Плутарха были Корнелий Непот, Светоний, Тацит, Аврелий Виктор. Известно, что римский принцепс Октавиан Август сам написал свою автобиографию с перечислением всех своих деяний, военных и политических. Однако предметом пристального внимания историков и писателей были не только монументальные фигуры прошлого и настоящего, но также люди выдающегося ума, философы и ученые, живописцы и ваятели, атлеты и гетеры и даже просто чудаки. Ведь недаром еще ученик Аристотеля Феофраст на исходе IV в. написал небольшую книжечку, где собрал 30 человеческих характеров, как бы положив начало бесконечному разнообразию душевного строя личности.

Плутарх (около 105—115 гг. н. э.) пишет 50 жизнеописаний, 46 из которых — парные биографии греков и римлян, заключающиеся обычно сравнительной характеристикой героев. Примечательно, что для Плутарха в равной мере велики и ценимы деятели Греции и Рима. Сам автор, несмотря на весь свой местный патриотизм, чувствует себя законным гражданином великой Римской империи и участником становления ее величия. Трудно сказать, кому из героев он отдаст предпочтение. Может быть, только в греках он подчеркивает больше суровую добродетель, так помогавшую им в дни их бывшего процветания, а в римлянах мы найдем больше красочности и даже какой-то театральной декоративности. А великолепные Алкивиад, Деметрий Полиоркет и Александр Македонский как бы олицетворяют неумность и мятежность греческого духа, который рвется из полисных уз на мировые просторы.

4. Нравственные идеи «Сравнительных жизнеописаний». Плутарх, принимаясь за жизнеописания великих людей, четко отграничивает задачи биографа от целей историка. Он пишет о том, что характер человека зачастую обнаруживается лучше в ничтожном поступке, шутке и слове, чем в битвах и славных деяниях («Алек-

сандр», гл. 1), которые рисуют историки. Плутарху важно принять великого человека «в своем доме, как дорогого гостя», узнать, «кто он и что» («Эмилий Павел», гл. 1), т. е. познакомиться с ним в частной жизни. Только тогда, изучив, как делает художник, признаки, отразившие душу человека, можно составить каждое жизнеописание, предоставив ученым-историкам воспеть великие дела и битвы. Прошлое для Плутарха — зеркало, глядя в которое, он пытается изменить к лучшему свою жизнь и устроить ее по примеру доблестных предков: «прекрасное влечет к себе самым действием своим и тотчас вселяет в нас стремление действовать» («Перикл», гл. 2). Хотя «чудеса и трагедии — раздолье для поэтов и мифографов», но «сказочный вымысел» надо подчинить разуму («Тесей», гл. 1), ибо «искусство изначально сопряжено с разумом» («Деметрий», гл. 1), а разум и образование — «единственная твердая основа всех внешних благ» («Гай Марий», гл. 46).

Плутарх предпочитает хранить в душе память о самых лучших и знаменитых людях, отбрасывая дурное и низкое, так как внимание к низким предметам свидетельствует о пренебрежении к добродетели («Перикл», гл. 2). Писатель, как и художник, не должен выделять недостатки в ущерб прекрасному, т. е. Плутарх призывает сознательную идеализацию героя, раз уж человеческая природа «не создает характеров безукоризненно прекрасных и добродетельных» («Кимон», гл. 2). По мнению Плутарха, ум и душа человека должны созерцать не только прекрасное, но и полезное, так как это влечет человека к добру. Отсюда проистекает также стремление к соревнованию, желание «подрывать» добродетели («Перикл», гл. 1). Большая роль отводится автором «Жизнеописаний» наукам и воспитанию, которые совершенствуют природу человека и «приучают ее к разумной умеренности» («Гай Марий», гл. 1). Однако воспитание требует умения, правдивые, разумные слова без «мягкости и сочувствия» только обостряют боль («Фокион», гл. 2), поэтому и в частной жизни и в государственной надо управлять не насильственно, но «смягчая необходимость разумным убеждением» (там же, гл. 3).

Человек разумный и умеренный не может быть честолюбив и стремиться к славе, так как «чрезмерное честолюбие на государственном поприще просто губительно» («Агид», гл. 2), так же как и «необузданное себялюбие» («Арат», гл. 1). Совершенно в духе эллинистических традиций жизнь человека воспринимается как борьба с судьбой, которая нередко приносит «злую хулу и клеветнические обвинения» достойным людям («Фокион», гл. 1).

Что же тогда остается человеку, поставленному в столь тяжкие условия? Остается один путь — к «нравственному совершенству» («Демосфен», гл. 1) и поискам «истинного счастья», которое зависит от «характера и расположения духа», т. е. находится внутри нас самих.

Таким образом, в «Жизнеописаниях» Плутарха перед нами вырисовывается вся нравственная философия автора в действии,

воплощенная в живой истории человеческой личности и ее взаимоотношений с миром и судьбой.

5. Особенности жанра и стиля. Посмотрим, какое художественное воплощение нашли этические взгляды Плутарха, каково своеобразие жанра и стиля «Сравнительных жизнеописаний».

Почти все биографии Плутарха строятся приблизительно по одной схеме: повествуется о происхождении героя, его роде, семье, юных годах, воспитании, его деятельности и смерти. Таким образом, перед нами проходит вся жизнь человека, рисуемая в морально-психологическом аспекте, с выделением некоторых сторон, важных для авторского замысла.

Очень часто моральные размышления предваряют биографию героя и сосредоточиваются в первых главах. Иной раз биография замыкается обстоятельным заключением с обращением к другу («Демосфен», гл. 31), а иной раз конец неожиданно обрывается («Александр», гл. 56), как бы символизируя этим случайную и безвременную гибель блестящей, славной жизни. Некоторые биографии до предела насыщены запимательными анекдотами и афоризмами. Стоит только вспомнить остроумные ответы гимнософистов Александру Македонскому («Александр», гл. 64), предсмертные слова Демосфена (гл. 29), воина Каликрата в битве при Платеях («Не смерть меня печалит, но горько умереть, не переведавшись с врагами», «Аристид», гл. 17) или Красса (гл. 30), а также беседу Брута с призраком перед решающим сражением («Цезарь», гл. 69), слова Цезаря о погибшем Цицероне («Цицерон», гл. 49) или слова о честности полководца, обращенные Аристидом к Фемистоклу («Аристид», 24).

Плутарх стремится выделить наиболее яркие черты в характере не только человека, но даже целого народа. Так, он подчеркивает умение Алкивиада приспособиться к любым обстоятельствам («Алкивиад», гл. 23), благородство юного Деметрия, своей находчивостью спасшего Митридата («Деметрий», гл. 4), страстное соперничество греков после победы при Платеях, когда они были готовы перебить друг друга из-за трофеев, а затем великодушно отдали их гражданам Платей («Аристид», гл. 20), стихийное буйство римской толпы, хоронящей Цезаря («Брут», гл. 20).

Плутарх — мастер психологических деталей, запоминающихся и часто даже символических. Он ценит внутреннюю красоту человека, несчастного, замученного и утерявшего всю свою внешнюю прелесть («Антоний», гл. 27 и 28 о Клеопатре). Вся история любви Клеопатры и Антония полна этих удивительно тонких наблюдений (например, гл. 67, 78, 80, 81). А как символично сожжение убитого Помпея на костре из трухлявых лодок или жест Цезаря, взявшего кольцо от гонца с головой Помпея, но отвернувшегося от него («Помпей», гл. 80). Или такие подробности:

Цезарь плывет, не выпуская из рук записные книжки («Цезарь», гл. 50); он сам разжал пальцы, видя, что Брут убивает его (гл. 17), а Цицерон сам вытягивает шею под удар мечом, и ему,

великому писателю, отрубают не только голову, но и руку («Цицерон», гл. 48).

Плутарх — не только острый наблюдатель, он умеет набросать мощными мазками широкое трагическое полотно. Таковы, например, смерть Антония в усыпальнице Клеопатры («Антоний», гл. 76—77), горе царицы (там же, гл. 82—83), ее самоубийство в роскошных одеяниях владычицы Египта (там же, гл. 85) или гибель Цезаря (его убийцы в остервенении стали наносить удары друг другу; «Цезарь», гл. 66) и Демосфена, с достоинством принявшего яд («Демосфен», гл. 29).

Плутарх не забывает уверить читателей, что трагические события подготовлены богами, потому так много у него предзнаменований (например, Антоний предполагает о своей гибели, так как бог Дионис со своей свитой покинули его; «Антоний», гл. 75), пророческих гаданий («Цезарь», гл. 63), чудесных знамений («Цезарь», гл. 69 — явление кометы) и действий («Александр», гл. 27: вороны ведут войска греков).

Весь трагизм человеческой жизни рисуется Плутархом как результат превратностей и вместе с тем закономерностей судьбы. Так, Великого Помпея погребают два человека — его старый солдат и раб, отпущенный на свободу («Помпей», гл. 80). Иной раз даже говорится о том, что человека, идущего к гибели, направляет не разум, а демон (там же, гл. 76). Судьба смеется над человеком, и великие гибнут от руки ничтожества (смерть Помпея зависит от евнуха, учителя риторики и наемного солдата; там же, гл. 77), от того, кого они сами когда-то спасали (Цицерона убивает трибун, которого он когда-то защищал; «Цицерон», гл. 48); мертвого Красса парфяне везут в обозе вместе с блудницами и гетерами, и, как бы пародируя триумфальное шествие римского полководца, впереди этого обоза едет обряженный под Красса пленный солдат («Красс», гл. 32): Антоний, похваляясь, выставил голову и руки убитого Цицерона, но римляне увидели в этом злодеянии «образ души Антония» («Цицерон», гл. 49). Вот почему для Плутарха смерть человека, направляемая судьбой, совершенно естественна, как закономерно и возмездие судьбы, воздающей за злое дело («Красс», гл. 33, «Помпей», гл. 80, «Антоний», гл. 81, «Цицерон», гл. 49, «Демосфен», гл. 31, где прямо говорится о мстящей за Демосфена Справедливости).

Плутарху присуще не только умение понять и изобразить жизнь в аспекте героической суровой и мрачной патетики, он умеет придать своим полотнам сияние и блеск роскошной декоративности: таково, например, плавание Клеопатры по Кидну среди упоения любви, изысканности чувств и избытка счастья («Антоний», гл. 26) или великолепие триумфа римского полководца («Эмилий Павел», гл. 32—34).

Однако Плутарх не только пользуется приемами декоративной живописи. Он понимает (как и многие писатели эллинистическо-римского мира, например Полибий, Лукриан) самую жизнь челове-

ка как некое театральное представление, когда по велению Судьбы или Случая разыгрываются кровавые драмы и веселые комедии. Так, он подчеркивает, что убийство Цезаря произошло рядом со статуей Помпея, некогда убитого из-за соперничества с Цезарем («Цезарь», гл. 66). Его Красс гибнет беспомощно и даже почти случайно, по иронии судьбы становясь участником подлинного театрального представления: голову Красса бросают на сцену во время постановки «Вакханок» Еврипида, и она воспринимается всеми как голова растерзанного вакханками царевича Пенфея («Красс», гл. 33). Демосфен у Плутарха даже видит перед смертью сон, в котором он состязается со своим преследователем Архием в трагической игре. Как многозначительно передает Плутарх подсознательное чувство человека, проигравшего дело жизни: «И хотя он (Демосфен) играет прекрасно и весь театр на его стороне, из-за бедности и скудости постановки победа достается противнику» («Демосфен», гл. 29). «Судьба и история», по словам автора, переносят действие «с комической сцены на трагическую» («Деметрий», гл. 28), а завершение одной биографии и переход к другой Плутарх сопровождает таким замечанием: «Итак, македонская драма сыграна, пора ставить на сцену римскую» (там же, гл. 53).

Вся эта театральность и грандиозность немислимы у Плутарха без чувства не только греческого, но и римского патриотизма. Замечательны в этом отношении сцены перед битвой с персами при Платеях, когда афиняне подбадривают друг друга («Аристид», гл. 16), когда спартанцы идут бесстрашно в бой, а сам Аристид вынужден напасть на греков — союзников Мардопия (там же, гл. 18); величава патетика битвы Помпея и Цезаря при Фарсале («Помпей», гл. 70). Здесь чувствуется страстная привязанность Плутарха к родной Греции, но также и гордость гражданина великой Римской империи.

Таким образом, в «Сравнительных жизнеописаниях» повествование ведет умный и умелый рассказчик, не докучающий читателю моралист, а добрый и снисходительный наставник, который не обременяет своего слушателя глубокой ученостью, а стремится захватить его выразительностью и занимательностью, острым словом, вовремя рассказанным анекдотом, психологическими деталями, красочностью и декоративностью изложения. Стоит прибавить, что стиль Плутарха отличается благородной сдержанностью. Автор не впадает в строгий атикцизм и, как бы ориентируясь на живое разнообразие языковой стихии, вместе с тем не погружается в нее безоглядно. В этом отношении примечателен небольшой набросок Плутарха «Сравнение Аристофана и Менандра», где ясно чувствуется симпатия писателя к стилю Менандра. Слова, обращенные к этому излюбленному эллинистическому комедиографу, можно отнести и к самому Плутарху: «Какую бы страсть, какой бы характер стиль ни выражал и к каким бы разнообразным лицам ни применялся, он остается всегда единым и сохраняет свою однородность, несмотря на то, что пользуется самыми обычными и ходячи-

ми словами, теми словами, что на языке у всех», и стиль этот, будучи однородным, «подходит тем не менее к любому характеру, к любому настроению, к любому возрасту».

6. **Плутарх и Новая Европа.** Крепкие республиканские привязанности, идеал независимой и свободной личности, твердые и благородные моральные устои обеспечили Плутарху особо почетное место в истории литературы Европы и в ее политических движениях. Плутарха чтили французские борцы с королевской тиранией и русские декабристы. «Жизнеописание» Плутарха были переведены в 1765 г. (С. Глебов) с французского, а в 1810, 1814—1821 гг. с греческого (С. Дестунис). Недаром декабрист И. Д. Якушкин писал, что среди настольных книг его друзей был и Плутарх¹. Польский революционер Лукасинский цитировал Плутарха наизусть, а Н. Крюков признавал, что чтение жизнеописания Гракхов привело его к мысли определить законом необходимое количество земельных владений. Основатель Общества соединенных славян подпоручик Борисов 2-й обязан был Плутарху тем, что тот с юных лет возбудил в нем «любовь к вольности и народодержавию»².

Так Плутарх, больше всего любивший мирную и скромную жизнь в родной Херонее, вне политической борьбы и страстей, стал с течением веков гражданином мира и глашатаем самых радикальных идей, любимцем и воспитателем революционеров.

XXII. ЛУКИАН ИЗ САМОСАТЫ

1. **Общий обзор деятельности Лукиана.** Лукиан родился в городе Самосате, т. е. был по происхождению сирийцем. Годы его жизни невозможно установить с точностью, но приблизительно это были годы 125—180 н. э. Биография его почти неизвестна, а то немногое, что известно, черпается из смутных указаний в его же собственных произведениях. Он не пошел по пути своего отца-ремесленника и своего дяди-скульптора, но стал стремиться к получению гуманитарного образования. Переселившись в Грецию, он прекрасно изучил греческий язык и стал странствующим ритором, читая собственные произведения перед широкой публикой в разных городах империи. Одно время он жил в Афинах и был преподавателем риторики, а в пожилом возрасте занял высокооплачиваемую должность судейского чиновника в Египте, на которую был назначен самим императором.

До нас дошло с именем Лукиана 84 произведения, которые можно с некоторой уверенностью разделить на три периода. Однако полную точность этой периодизации установить нельзя, ввиду того что датировка большинства произведений весьма приблизительная,

¹ И. Д. Якушкин. Записки, изд. 2, 1905, стр. 19.

² В. И. Семевский. Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909, стр. 220, 227—228.

так что распределение трактатов по периодам может быть различным. Из трактатов приведем только главнейшие.

Первый период литературного творчества Лукиана можно назвать риторическим. Продолжался он, вероятно, до конца 60-х годов. Скоро, однако, он стал испытывать разочарование в своей риторике (это разочарование, насколько можно судить по его собственному заявлению, он пережил уже в 40-летнем возрасте) и переходит к философским темам, хотя профессиональным философом он не был.

В течение этого второго философского периода своей деятельности — вероятно, до конца 80-х годов — Лукиан занимался множеством разных тем, из которых в первую очередь необходимо отметить его многочисленные сатирические произведения против мифологии, доставившие ему мировую славу, а также ряд трактатов против философов, суеверия и фантастики.

Третий период его деятельности характеризуется частичным возвратом к риторике, интересом к эпикурейской философии и явно выраженными чертами разочарования.

Заняв большой пост судейского чиновника, Лукиан не чуждался лести тогдашним властителям, несмотря на то что сам жесточайшим образом разоблачал унижения философов перед богатыми людьми. Недостаток положительных убеждений всегда приводил Лукиана к большой ограниченности его критики, и это особенно стало заметно в последний период творчества. Едва ли, однако, это можно считать виной самого Лукиана. В лице Лукиана приходила к самоотрицанию вообще вся античность; не только он, но и все рабовладельческое общество, к которому он принадлежал, постепенно лишалось всяких перспектив, поскольку старые идеалы были давно утрачены, а привыкать к новым (а таково было возникшее всего за каких-либо 100 лет до Лукиана христианство) было нелегко, для этого нужно было не только больше времени, но и большой социальный переворот.

- 2. Первый риторический период.** С развитием римского абсолютизма риторика должна была потерять то огромное общественно-политическое значение, которое ей принадлежало в период республики в Греции и в Риме. Тем не менее античная тяга к красивому слову никогда не покидала ни греков, ни римлян. Но в период империи эта риторика отрывалась от жизни, ограничивалась формалистическими упражнениями и преследовала цели исключительно художественные, завлекательные для всех любителей словесности. Начав с риторики, Лукиан и создает длинный ряд речей фиктивного содержания, подобно тому как вообще в те времена в риторских школах писали сочинения на заданную тему ради упражнения в стиле и ради создания декламационного эффекта у читателей и слушателей. Такова, например, речь Лукиана под названием «Лишенный наследства», где доказываются права на наследство для вымышленного лица, потерявшего эти права по семейным обстоятельствам. Такова речь «Тираноубийца», где Лукиан казуисти-

чески доказывает, что после убийства сына тирана и после самоубийства по этому поводу самого тирана убийца сына тирана должен считаться убийцей самого тирана.

Часто указывается, что даже и в этот риторический период Лукиан не оставался только ритором, но кое-где уже начинал проявлять себя и как философ, пользующийся диалогической формой. В «Учителе красноречия» (гл. 8) различается высокая риторика и риторика вульгарная, невежественная. В речи «Похвала мухе» находим сатиру на риторические похвальные речи, потому что здесь такой предмет, как муха, восхваляется самым серьезным образом, с приведением цитат из классической литературы, подробно расписываются у мухи голова, глаза, лапки, брюшко, крылья.

3. Переход от софистики к философии. У Лукиана, далее, имеется группа произведений второй половины 50-х годов, которые еще не содержат прямых философских суждений, но которые уже нельзя назвать чисто риторическими, т. е. преследующими только красивую форму изложения.

Здесь относятся: а) критически-эстетическая группа «Зевксис», «Гармонид», «Геродст», «О доме» и б) комические диалоги — «Прометей, или Кавказ» «Разговоры богов», «Разговоры гетер», «Морские разговоры».

В «Зевксисе» мы находим описание картин известного живописца Зевксиса. Тут похвала по существу, поскольку ее предметом является на этот раз то, что имеет эстетическую ценность, и притом для самого же Лукиана. В трактате о доме восхваляется какое-то красивое здание; похвала ведется в форме диалога. Диалог был в Греции исконной формой философского рассуждения: Здесь — прямое переходное звено от риторики похвальных речей к философскому диалогу.

В комических диалогах широко развернулся талант Лукиана как сатирика и комика.

«Прометей, или Кавказ» является блестящей защитительной речью Прометея, направленной против Зевса. Как известно, Прометей, по воле Зевса, был прикован к скале на Кавказе. По форме это вполне риторическое произведение, способное еще и теперь производить эффектное впечатление своей аргументацией и композицией. По существу же это произведение весьма далеко от пустой и бессодержательной риторики, поскольку в нем мы находим уже начало глубокой критики мифологических воззрений древних и виртуозное ниспровержение одного из самых значительных мифов классической древности. Другое произведение Лукиана этой же группы и тоже с мировой известностью — это «Разговоры богов». Здесь находим весьма краткие разговоры богов, в которых они выступают в самом неприглядном обывательском виде, в роли каких-то очень глупых мещан с их ничтожными страстишками, любовными похождениями, всякими низменными потребностями, корыстолюбием и чрезвычайно ограниченным умственным горизонтом. Лукиан не выдумывает никаких новых мифологических ситуаций,

но использует только то, что известно из традиции. То, что некогда имело значительный интерес и выражало глубокие чувства греческого народа, после перенесения в бытовую обстановку получало комическую, вполне пародийную направленность. «Разговоры гетер» рисуют пошлый и ограниченный мир мелких любовных приключений, а в «Морских разговорах» опять пародийная мифологическая тематика. Диалог всех этих произведений сведен со своего высокого пьедестала классической литературной формы философских рассуждений.

4. **Философский период.** Для удобства обзора многочисленных произведений этого периода их можно разбить на несколько групп.

а) **Менипповская группа:**

«Разговоры в царстве мертвых», «Дважды обвиненный», «Зевс трагический», «Зевс уличаемый», «Собрание богов», «Менипп» «Икарменипп», «Сновидение, или Петух», «Тимон», «Харон», «Переправа, или Тиран».

Менипп был весьма популярный философ III в. до н. э., принадлежавший к школе киников; киники требовали полного опрощения, отрицания всякой цивилизации и свободы от всех благ, за которыми обычно гоняются люди. Лукиан, несомненно, в течение некоторого времени сочувствовал этой кинической философии. Так, в «Разговорах в царстве мертвых» изображены умершие, страдающие от потери богатства, и только Менипп и другие киники остаются здесь веселыми и беззаботными, причем проповедуется простота жизни.

Из этой группы произведений Лукиана особенно острым характером отличается «Зевс трагический», где боги тоже изображены в пошлом и ничтожном виде, а некий эпикуреец забывает своими аргументами стойка с его учением о богах и насаждаемой ими целесообразности мировой истории. «Трагедия» Зевса заключается здесь в том, что в случае победы атеистов боги не будут получать положенных для них жертв и потому должны будут погибнуть. Но победа эпикурейца, оказывается, ничего не значит, так как на земле имеется еще достаточно глупцов, которые продолжают верить в Зевса и прочих богов.

б) **Сатира на лжефилософов** содержится в произведениях Лукиана:

«Корабль, или Желания», «Киник», «Продажа жизней», «Учитель красноречия» (последние два произведения, возможно, относятся еще к концу риторического периода).

Лукиана интересовало несоответствие жизни философов тем идеалам, которые они проповедовали. В этом отношении находим много материала в произведении «Пир», где философы разных школ изображены прихлебателями и льстецами у богатых людей, проводят жизнь в кутежах и похождениях, а также во взаимных ссорах и драках. Некоторые ученые полагали, что в этой критике философов Лукиан оставался приверженцем кинизма с его протес-

том против излишеств цивилизации и защитой малоимущих слоев населения.

Однако стоит прочесть хотя бы его «Рыбаков» или «Смерть Перегрин», чтобы убедиться, что для Лукиана в конце концов также и киники являются проходимцами, обжорами и морочащими народ шарлатанами.

в) Сатира на суеверие, лженауку и фантастику содержится в трактатах:

«Любитель лжи», «О смерти Перегрин» (после 167 г.), «О жертвах», «О приношениях», «О скорби», «Лукий, или Осел», «Как писать историю» (165 г.). Специально против узколобых риторов и школьных грамматиков — «Лексифан», «Парасит», «Лжец».

Особенного внимания заслуживает небольшой трактат «О смерти Перегрин». Обычно этот трактат рассматривается как документ из истории раннего христианства, потому что изображенный здесь герой Перегрин одно время состоял в христианской общине, увлекал ее своим учением и поведением и пользовался ее защитой. Это совершенно правильно. Среди ранних христианских общин, несомненно, могли быть такие, которые состояли из легковверных простачков и поддавались всякого рода влияниям, не имевшим ничего общего с доктриной самого христианства. Но о христианах здесь содержится всего несколько фраз: христианская община отлучила от себя Перегрин и тем самым, с точки зрения самого Лукиана, доказала свою полную чуждость этому Перегрину. Несомненно, больше дает сам этот лукиановский образ Перегрин, который еще и теперь способен потрясать воображение читателя.

Перегрин начал свою жизнь с распутства и отцеубийства. Одержимый честолюбием, он обходил города в виде какого-то пророка — чудотворца и проповедника небывалых учений. Он был жаден до денег и страдал обжорством, хотя в то же самое время стремился быть и аскетом, проповедуя самые высокие идеалы. Это — киник со всеми присущими этим философам чертами, включая крайнее опроченство и вражду к философам. Лукиан пытается изобразить его элементарным шарлатаном, использующим людское суеверие в корыстных целях, главным образом ради умножения своей славы. Издевательство Лукиана над изображенным у него Перегрином весьма злобное, порой весьма тонкое и говорит о ненависти писателя к своему герою. Тем не менее то, что Лукиан фактически рассказал о своем Перегрине, рисуя этого последнего шарлатаном, далеко выходит за пределы обычного жульничества. Перегрин — это самая невероятная смесь порочности, честолюбия и славолубия, аскетизма, веры во всякого рода сказочные чудеса, в свою божественность или, по крайней мере, особую небесную предназначенность, желания властвовать над людьми и быть их спасителем, отчаянного авантюризма и безбоязненного отношения к смерти и силы духа. Это смесь невероятного актерства, самопревознесения, но и самоотверженности. В конце концов, чтобы еще

больше прославиться, он хочет кончить свою жизнь самоожжением, но как-то не верится постоянным утверждениям Лукиана, что Перегрин делает это только для славы. Незадолго перед самоожжением он вещает о том, что его золотая жизнь должна кончиться золотым венцом. Своей смертью он хочет показать, что такое настоящая философия, и хочет научить презирать смерть. В торжественной обстановке устраивается для Перегриня костер. С бледным лицом и в иступленном виде перед костром в присутствии возбужденной толпы он обращается к своим умершим отцу и матери с просьбой его принять, причем его охватывает дрожь, а толпа гудит и кричит, требуя от него то немедленного самоожжения, то прекращения этой казни.

Сожжение происходит ночью при лунном свете, после того как верные ученики Перегриня — киники в торжественной обстановке зажигают снесенные дрова и Перегрин бесстрашно бросается в огонь. Говорят, что потом его видели в белом одеянии с венком священной маслины, радостно гуляющим в храме Зевса в Олимпийском портике. Заметим, что свое самоожжение Перегрин устроил не в каком другом месте и не в какое другое время, как именно на Олимпийских играх.

Эта потрясающая картина индивидуальной и социальной истерии, с большим талантом нарисованная у Лукиана, распенивается самим писателем весьма плоско и рационалистически. Всю эту чудовищную патологию духа Лукиан понимает только как стремление Перегриня к славе. О Лукиане и его религиозном скептицизме Энгельс писал: «Одним из наших лучших источников о первых христианах является Лукиан из Самосаты, тот Вольтер классической древности, который одинаково скептически относился ко всем видам религиозных суеверий и у которого поэтому не было ни религиозно-языческих, ни политических оснований относиться к христианам иначе, чем к любому другому религиозному объединению. Напротив, он их всех осыпает насмешками за их суеверие, — почитателей Юпитера не меньше, чем почитателей Христа; с его плоско-рационалистической точки зрения и тот и другой вид суеверий одинаково нелепы»¹.

Вышеприведенное суждение Энгельса необходимо объединять также и с литературной характеристикой Перегриня. Другие произведения этой группы, особенно «Любитель лжи», «О сирийской богине», и «Лукий, или Осел», талантливейшим образом разоблачая тогдашнее суеверие, тоже далеко выходят за рамки простой идеологической критики. Трактат «Как писать историю» разоблачает другую сторону невежества, а именно антинаучные методы историографии, которые не считаются с фактами и заменяют их риторически-поэтической фантазией, в противоположность здоровому подходу к ним писателей периода классики Фукидида и Ксенофонта.

¹ К Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 469.

г) Критически-эстетическая группа произведений Лукиана этого периода содержит трактаты:

«Изображения», «Об изображениях», «О пляске», «Две любви» — по отношению больше к истории эстетики или вообще культуры, чем специально к литературе.

д) Из моралистической группы произведений того же периода назовем «Гермотим» (165 или 177 г.), «Нигрин» (161 или 178 г.), «Жизнеописание Демонакта» (177—180 гг.). В «Гермотиме» весьма поверхностно критикуются стоики, эпикурейцы, платоники, причем киники тоже не составляют для Лукиана никакого исключения. Зато в «Нигрине» заметно редчайшее у Лукиана уважение к философии, и притом к платоновской философии, проповедником которой как раз изображен здесь Нигрин. Правда, и здесь Лукиана интересовала по преимуществу критическая сторона проповеди Нигрина, громившего тогдашние римские нравы не хуже великих римских сатириков.

5. Поздний период. Третий период деятельности Лукиана характеризуется частичным возвратом к риторике и, несомненно, чертами упадка и творческой слабости.

В этот период все же находим у Лукиана немало и прежних, весьма острых художественных мотивов и приемов. Его трактат «Александр, или Лжепророк» с прежней силой разоблачает суеверие, его трактат «О состоящих на жалованье» по-прежнему громит философов, ведущих паразитический образ жизни и играющих роль шутов у богатых людей. Но «Правдивая история» относится к жанру, которым Лукиан никогда специально не занимался, а именно к жанру фантастического рассказа. Писатель и здесь не просто пишет фантастический рассказ, но карикатуру на тех писателей и географов, которые не стеснялись расписывать местности, не знакомые им и никому другому. Здесь изображается, как автор рассказа со своими спутниками выплывает в Атлантический океан, кого он там встречает, как он попадает на небо (например, на луну), как он оказывается в утробе кита, как он попадает на остров блаженных и т. д.

Новостью является частичный возврат Лукиана к риторике. Но риторика эта поражает своей бессодержательностью и мелкотой тематики. Таковы небольшие трактаты «Дионис» и «Геракл», где уже отсутствует прежняя лукиановская острота и сила сатирического изображения. Пустой схоластикой занимается он и в трактате «Об ошибке, совершенной при поклоне». В трех произведениях — «Сатурналии», «Кроносолон», «Переписка с Кроносом» — рисуется образ Кроноса в виде старого и дряблого эпикурейца, который отбросил всякие дела и проводит жизнь в гастрономических удовольствиях. По-видимому, сам Лукиан сознавал свое падение, потому что ему пришлось написать «Оправдательное письмо», где он уже не осуждает, а оправдывает состоящих на жалованье и где защищает даже самого императора, получающего жалованье от

своего собственного государства. В трактате «О назвавшем меня Прометеем красноречия» Лукиан высказывает опасение, как бы ему не оказаться Прометеем в духе Гесиода, прикрывающим свой «комический смех» «философической важностью».

6. **Идеология Лукиана.** Лукиан подвергает осмеянию все области тогдашней жизни и мысли. Поэтому всегда был соблазн трактовать Лукиана как беспринципного насмешника, лишая его решительно всяких положительных убеждений и высказываний. Другая крайность заключалась в том, что Лукиану навязывали глубокую философию, принципиальное отношение к социальным вопросам и защиту прав неимущего населения, включая даже рабов. Эти две крайние точки зрения невозможно провести сколько-нибудь последовательно, если всерьез считаться с литературным наследием Лукиана.

Писатель сам много содействовал огромной путанице взглядов на него последующих поколений, потому что он не любил системы, слишком увлекался красным словом и бесстрашно высказывал самые противоречивые взгляды.

а) Почему нельзя свести творчество Лукиана только на одно беспринципное зубоскальство? Лукиан в своем «Нигрине» вполне по-ювеналовски критикует порядки, царящие в Римской империи, убийства, доносы, бедность и убожество жизни. Разве такая критика не есть нечто положительное? Лукиан подвергает беспощадному осмеянию все суеверия своего времени, а этих суеверий в тот век было бесконечное множество. Далее, все то отрицательное в жизни тогдашних философов, что действительно имело место и на что с таким талантом обрушивался Лукиан, разве не свидетельствует о том, что он не только для красного словца, но и вполне искренне бичевал подобных философов и глубоко понимал их паразитическую сущность. Едва ли можно сомневаться также и в его полной искренности, когда он вообще разносит всякого рода лженауку, фантастику и глупость, прикрываемые ученостью и цивилизацией. Здесь меньше всего беспринципности, так как Лукиан прекрасно знал, против чего он восстает, и вполне отдавал себе отчет в силе своего словесного оружия.

Однако мы сделали бы большую ошибку, если бы стали думать, что в своих положительных убеждениях Лукиан всегда ясен и последователен, всегда имеет в виду самое существенное, никогда не увлекается внешнериторическими и поэтическими приемами, всегда отчетлив и систематичен.

б) Если коснуться социально-политических взглядов Лукиана, то первое, что бросается в глаза, — это, конечно, безусловное осуждение богачей и несомненное сочувствие бедняцкому населению. Это мы видели уже и выше, например в трактате «Нигрин» (гл. 13 и сл., 22—25).

Однако едва ли у Лукиана это вышло за пределы его эмоций и простого, непосредственного протеста и едва ли дошло до какой-нибудь продуманной концепции. В трактате «Парасит,

или о том, что жизнь на чужой счет есть искусство» очень остроумно доказывается мысль, что (гл. 57) «жизнь паразита лучше жизни ораторов и философов». Это — остроумная риторика, не оставляющая никаких сомнений в подлинных взглядах Лукиана. С точки зрения Лукиана, жизнь философа-паразита безусловно заслуживает всяческого порицания, и об этом мы не раз читаем в его произведениях: «Как писать историю» (гл. 39—41) — о продажности историков; «Пир, или Лапифы» (гл. 9—10) — о спорах философов на пиру у богача, чтобы сесть поближе к последнему; «Тимон» (гл. 32) — о развращенности богатства и о благотворности бедности; «О состоящих на жалованье» (гл. 3) — о значении лести. Весьма яркое осуждение богачей мы находим в «Мениппе, или Путешествии в подземное царство», где (гл. 20) умершие выносят постановление: телам богачей вечно мучиться в аду, а их душам вселиться на поверхности земли в ослов и быть погоняемыми в течение 250 тысяч лет и в конце концов умереть. Некоторым характером слабой утопии отличается в этом отношении и «Переписка с Кроносом». В первом письме (гл. 20—23) бедняки рисуют свое жалкое состояние; но во втором письме от Кроноса к беднякам (гл. 26—30), рисуются разные тяжелые моменты в жизни самих богачей, хотя в третьем письме (гл. 31—35) Кронос убеждает богачей смилостивиться и жить с бедняками общей жизнью. Тем не менее в четвертом письме (гл. 36—39) богачи доказывают Кроносу, что беднякам нельзя давать немного, потому что они требуют всего; если им дать все, то придется богачам стать бедными, и неравенство все равно останется в силе. Богачи согласны жить общей жизнью с бедняками только на время Сатурналий, т. е. в дни, посвященные празднеству Кроноса. Такое решение проблемы богатства и бедности у Лукиана никак нельзя считать четким и продуманным до конца. Благоденствие бедных только во время Сатурналий не есть решение проблемы, а только слабая утопия.

Суждения Лукиана о рабах еще более запутанны. Несомненно, он сочувствовал беднякам, также он понимал и невыносимое положение рабов. Тем не менее его суждения о рабах отличаются не меньшим сарказмом, чем суждения о богатых и свободных. В трактате «Как писать историю» (гл. 20) Лукиан говорит о «разбогатевшем рабе, получившем наследство от своего господина и не умеющем ни накинуть плащ, ни порядочно есть». В «Тимоне» (гл. 22) говорится о неимоверной развращенности рабов; в «Учителе краспоречия» рисуется «дерзость», «невежество» и «бесстыдство» одного раба, отличавшегося противоречивым развратом; в трактате «О состоящих на жалованье» рабы ябедничают (гл. 28) и самый вид раба позорный (гл. 28). Но у Лукиана есть целый трактат «Беглые рабы», который необходимо считать прямым памфлетом против рабов; признавая их тяжелое и невыносимое положение, Лукиан все же рисует их прожорливыми, развратными, невежественными, бесстыдными, лстивыми, дерзкими и гру-

быми, невероятными сквернословиями, лицемерами (особенно гл. 12—14).

Что касается специально политических взглядов, то и тут Лукиан не проявил той подлинной принципиальности, которой можно было бы ожидать от такого глубокого сатирика.

Он не только сторонник императорской власти, но ему принадлежит прямое прославление ее и чиновничьей империи, с оправданием всех почестей, славословия и преклонения, творимых населением императору (гл. 13).

Мало того, среди сочинений Лукиана имеется замечательный трактат о женской красоте, построенный на весьма изысканной и изощренной эстетике. Известно, что этот трактат под названием «Изображения» написан для Пантеи, возлюбленной римского императора Луция Вера.

В итоге необходимо сказать, что Лукиан весьма остро чувствовал неправду современной ему жизни, глубоко переживал несправедливость социального неравенства и своей ниспровергающей сатирой много способствовал искоренению социального зла, но он был ограничен взглядами рабовладельческой империи, а так как не был мыслителем-систематиком, то допускал и всякого рода противоречия в своих взглядах.

в) Разрушительное действие религиозно-мифологических взглядов Лукиана общеизвестно. Марк говорил: «Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым»¹.

Скажем несколько слов об этих воззрениях Лукиана.

Здесь надо различать стародавнюю греческую мифологию и те суеверия, которые были Лукиану современны. Стародавняя греческая мифология уже не играла для него никакой жизненной роли и является, попросту говоря, только художественным и академическим упражнением. Это не есть мифология Аристофана, который действительно боролся с еще живыми мифами и затрачивал на это свой огромный литературный талант.

Совсем другое впечатление производят сатиры Лукиана на современное ему суеверие. Он настроен весьма запальчиво, и это для него вовсе не формалистическое упражнение в художественной стилистике. Но Лукиан в современных ему верованиях никак не может различить старого и нового, отстающего и прогрессивного.

В «Перегрине» Лукиана все спутано вместе: и язычество, и христианство, и киническая философия, и комедия, и трагедия. Это свидетельствует о литературном таланте Лукиана, сумевшего увидеть подобную сложность жизни, но это не говорит о четком понимании им религиозно-мифологических явлений его времени.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 418.

Лукиан не всегда является комиком и сатириком в религиозно-мифологической области. Его трактат «О сирийской богине» не содержит в себе ничего комического и сатирического, но, наоборот, здесь находим объективное рассмотрение разных преданий и мифов с чисто исторической точки зрения или описания храмов, обрядов и обычаев без малейшего намека на какую-нибудь иронию.

Географ вроде Страбона (I в. до н. э.) или путешественник-коллекционер вроде Павсания (II в. н. э.) поступали так же. Ровно никакой сатиры или смеха нет в письме Лукиана «Долговечные», которое он направляет своему другу ради утешения и назидания и в котором перечисляет долговечных мифических героев.

В трактате «Об астрологии» дается спокойное и объективное рассуждение и даже высказывается мысль в защиту астрологии (гл. 29): «Если быстрое движение коня вздымает камешки и соломинки, то как же движение звезд никак не влияет на человека?» В трактате «О пляске» в положительной форме приводятся многочисленные мифы, играющие роль либретто при танцах. В «Гальционе» тоже миф о зимородке далек от всякого шаржа и комизма, не говоря уже о сатире. Правда, последние пять упомянутых трактатов вызвали сомнение в отношении своей подлинности. Но во всяком случае все эти трактаты всегда содержатся в собраниях сочинений Лукиана. Критицизм Лукиана в отношении мифологии не нужно преувеличивать.

г) В области философских воззрений у Лукиана тоже достаточно путаницы.

Сочувствие Лукиана к платоникам в «Нигрине» совсем не относится к учению самого Платона и платоников, а только к их критике разнородных язв римского общества. Вообще Лукиан не различает философской теории и образа жизни самих философов.

Кажется, больше других имеют для него значение киники и эпикурейцы, как это и следовало бы ожидать ввиду их материализма. О киниках имеется у Лукиана несколько положительных намеков. Но киники, отвергая всю цивилизацию целиком, занимали весьма реакционную позицию. Сам Лукиан независимо от этого часто отзывался о них весьма зло. В «Правдивой истории» (гл. 18) Диоген на острове блаженных женится на гулящей женщине Лаисе и ведет весьма легкомысленный образ жизни. Лукиан пишет в «Беглых рабах» (гл. 16):

Хотя они ни малейшего рвения не проявляют в подражании лучшим чертам собачьей природы — бдительности, привязанности к дому и к хозяину, способности помнить добро, — зато собачий лай, прожорливость, ластивое виляние перед подачкой и прыжки вокруг накрытого стола — все это они усвоили в точности, не пожалев трудов¹ (Баранов).

В «Продаже жизней» (гл. 10) киник Диоген, между прочим, говорит:

¹ Здесь имеется в виду название школы — «киники» и греческое слово *супон* (*суписос*) — собака (собачий).

Надо быть грубым и дерзким и ругать одинаковым образом и царей и частных людей, потому что тогда они будут смотреть на тебя с уважением и считать тебя мужественным. Твой голос пусть будет грубым, как у варвара, а речь невзвучной и безыскусственной, как у собаки. Надо иметь сосредоточенное выражение и походку, соответствующую такому лицу, и вообще быть диким и во всем похожим на зверя. Стыд же, чувство приличия и умеренности должны отсутствовать; способность краснеть навсегда сотри со своего лица.

Это звучит у Лукиана скорее как издевательство над кинизмом, чем как прямая проповедь его идеалов. Саркастически осмеянный у Лукиана Перегрин рассматривается им как киник и умирает в киническом окружении.

Удостаиваются похвал у Лукиана еще эпикурейцы. В «Алекса́ндре, или Лжепророке» обманщик Александр больше всего боится эпикурейцев, которые (гл. 25) «вскрыли весь его пустой обман и всю театральную постановку». Эпикур объявляется здесь «единственным человеком», «исследовавшим природу вещей» и «знавшим о ней истину», «неприступный Эпикур был его [Алекса́дра] злейшим врагом», так как он «все его ухищрения подвергал смеху и вышучиванию». В «Зевсе трагическом» эпикуреец побивает своими аргументами стойка относительно деятельности богов. Материалисты вообще пользуются симпатией у Лукиана, У Алекса́ндра (гл. 17, перевод Сергеевского)

Все было так хитро устроено что требовался какой-нибудь Демокрит, или сам Эпикур, или Метродор, или какой-нибудь другой философ, имевший твердый как сталь разум, чтобы не поверить всему этому и сообразить в чем дело.

В сочинении «О жертвоприношениях» проповедуется материалистическое понимание смерти, при этом выдвигается мнение, что плачущих и скорбящих о смерти должен высмеять Гераклит и оплакать Демокрит (гл. 15). При всем том, однако, это несколько не помешало Лукиану изобразить в «Пире» (гл. 33, 39, 43) кабацкую драку всех философов между собой, не исключая платоников и эпикурейцев, а в «Гермотиме» даже выставляется нигилистический тезис против всех философов (гл. 6):

Если когда-нибудь в будущем, или по дороге, я встречу вопреки моему желанию с философом, я буду сворачивать в сторону и сторониться его, как обходят бешеных собак (Б а р а н о в).

Таким образом, идеологии Лукиана при всех своих несомненных прогрессивных тенденциях отличается неопределенностью.

7. **Жанры Лукиана.** Художественные приемы Лукиана заслуживают не меньшего изучения, чем его идеология.

Перечислим литературные жанры Лукиана, пользуясь по прираществу уже приведенными материалами:

а) Ора́торская речь, фиктивно-судебная («Лишенный наследства») или похвальная («Похвала мухе»), представляющая собой обычно школьный образ тогдашней декламации.

б) Ко́мический диалог («Разговоры богов»), переходя-

щий иной раз в мимический диалог («Пир») или даже в сцену или сценку драматического характера («Беглые рабы»).

в) Описание («О сирийской богине»).

г) Рассуждение («Как писать историю»).

д) Мемуарный рассказ («Жизнь Демонакта»).

е) Фантастический рассказ («Правдивая история»).

ж) Эпистолярный жанр, в котором Лукиан писал весьма часто, особенно в последний период своего творчества («Переписка с Кроносом»).

з) Пародийно-трагедийный жанр («Трагоподагра», «Быстроногий» — две юмористические трагедии, где выступает хор подагриков и основной идеей является борьба с подагрой).

Все эти жанры постоянно у Лукиана переплетались так, что, например, «Как писать историю» является не только рассуждением, но и письмом, «Долговечные» — и описание и письмо, «О жертвоприношениях» — и диалог и рассуждение, «О смерти Перегринна» — описание, рассуждение, диалог и драма и т. д.

8. **Художественный стиль.** Стиль Лукиана исследован мало. Ограничимся здесь только самым общим его анализом.

а) Комизм с полным равнодушием к осмеянному предмету («Разговоры богов»). Лукиан поражает здесь своим легким порханием, часто даже легкомыслием, быстротой и неожиданностью суждений, находчивостью и остроумием. Когда комизм у Лукиана перестает быть поверхностным и достигает известной глубины, можно говорить о юморе. Если произвести внимательный литературный анализ, то нетрудно будет найти в этом комизме и юморе Лукиана легко и быстро проскальзывающие методы платоновского диалога, средней и новой комедии и менипповой сатиры.

б) Острая сатира, объединяемая с весьма интенсивным стремлением ниспровергнуть или хотя бы свизить и уколоть изображаемое («Зевс трагический»). Эта сатира иной раз достигает у Лукиана степени убийственного сарказма, стремящегося целиком ниспровергнуть изображаемый предмет («О смерти Перегринна»).

в) Бурлеск, т. е. стремление представить возвышенное как низменное. Комизм, юмор, сатиру и сарказм надо отличать от бурлеска, потому что он, преподнося возвышенное в низменном виде, все же продолжает считать возвышенное именно возвышенным.

г) Сложный психологический портрет с элементами глубокой патологии, доходящей до истерии. Талантливейшие и сложнейшие образцы этого стиля — Александр и Перегрин в сочинениях, носящих их имена. Александр очень красив, любитель косметики, неимоверно развратен, глубоко образован, шарлатан, мистик и глубокий психолог, умеющий обвораживать людей, истерически чувствующий свою божественную миссию, если не прямо божественность, восторженный, хотя одновременно и фальшивый актер. В том же стиле и еще больше того обрисован Перегрин.

д) Резко отрицательное изображение жизни с нигилистической тенденцией («Продажа жизней», «Гермотим»), когда Лукиан не только клеймит позором тогдашние язвы жизни, но еще как бы и похвалится своей полной незаинтересованностью ни в чем положительном.

е) Общий стиль классической прозы наблюдается постоянно у Лукиана, который был, по-видимому, знатоком литературы периода классики, так как все его произведения буквально набиты бесчисленными цитатами из всех греческих писателей, начиная с Гомера. Элементом классики необходимо считать также и частое наличие у него изображения произведений искусства, т. е. того, чем славился уже Гомер и что в эпоху эллинизма только усилилось («О пляске», «Изображения»).

ж) Пестрота и дешевая забавность стиля, т. е. то, что как раз противоречит художественным методам классики. Лукиан на каждом шагу уснащает свое изложение разными смешными деталями, прибаутками, поговорками, анекдотами (причем часто все это не имеет никакого отношения к делу), стремлением к детализации и всякой мелкой художественности, натуралистической передаче, доходящей иной раз до непристойности. Он часто бывает чересчур болтлив, хвалится своей незаинтересованностью ни в чем, скользит по поверхности, делает двусмысленные намеки. Все это удивительным образом объединяется у него с любовью к классике и образует хаотическую пестроту стиля.

з) Иногда прогрессивная тенденция невольно сквозит в художественном изображении («Нигрин»), и самый факт ниспровержения жизни вызывает у читателя представление о ее возможных положительных формах.

9. **Общее заключение о Лукиане.** Убийственный и ниспровергающий смех Лукиана создал ему мировую славу. В глубине беспощадной сатиры и острейшего сарказма и неспособности часто разобраться в положительных и отрицательных сторонах тогдашнего общества, несомненно, у Лукиана залегает интенсивное страдание по поводу общественных язв и великое стремление, хотя еще бессильное, преобразовать жизнь на началах разума и человечности. В «Нигрине» (гл. 16) читаем:

В Риме все улицы и площади полны тем, что таким людям дороже всего. Здесь можно получить наслаждения через «все ворота» — глазами и ушами, носом и ртом. Наслаждение течет вечным грязным потоком и размывает все улицы, в нем несутся прелюбодеяние, сребролюбие, клятвопреступление и все роды наслаждений; с души, омываемой со всех сторон этими потоками, стираются стыд, добродетель и справедливость, а освобожденное ими место наполняется илом, на котором распускаются пышным цветом многочисленные грубые страсти (М е л и к о в а Т о л с т а я).

Такие строки свидетельствуют о том, что у Лукиана было глубокое чувство социального зла и стремление, хотя и бессильное, его уничтожить.

XXIII. ГРЕЧЕСКИЙ РОМАН

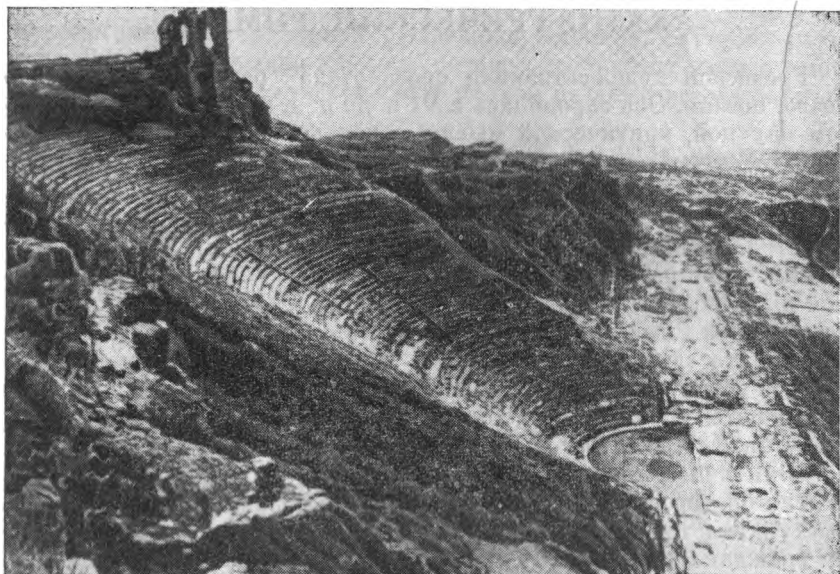
Греческая художественная проза стала развиваться гораздо позже поэзии. Она зародилась в VI в. до н. э. и связана была с ростом научной, критической мысли, с начавшимся отрывом литературы от ее «материнского лона» — мифологии. Первыми прозаическими жанрами были басни и небольшие рассказы.

Во II в. до н. э. особым успехом пользовался сборник рассказов Аристида Милетского, известный под названием «Милесиака» («Милетские рассказы»), переведенный на латинский язык Сизеной в I в. до н. э. О популярности этого сборника не только в Греции, но и в Риме упоминает Плутарх в биографии Красса. Он передает, что «Милетские рассказы» были действительно найдены в обозе Рустия и дали повод поносить и осмеивать римлян за то, что они и воюя не могут воздержаться от подобных деяний и книг» (Плутарх, «Марк Красс», гл. 32).

В античном мире, как в Греции, так и в Риме, большую роль играло ораторское искусство, так как его гражданам приходилось выступать в народных собраниях, на судах. Ораторскому искусству граждане обучались в специальных риторических школах. В процессе обучения необходимо было научиться хорошо рассказывать о разных событиях, причем не только о событиях, связанных с судебной практикой, но и вообще об интересных происшествиях, — для этой цели практиковались специальные риторические упражнения. В одной из риторик I в. до н. э. неизвестного автора, дошедшей до нас под названием «Auctor ad Herennium», излагаются принципы подобных упражнений-рассказов. «Этот род рассказа... должен заключать в себе: веселый тон повествования, несходные характеры, серьезность, легкомыслие, надежду, страх, подозрение, тоску, притворство, сострадание, разное изображение событий, перемену судьбы, нежданное бедствие, внезапную радость, приятный исход событий» (I, 8, 13). У талантливых раторов такие рассказы с вымышленными героями приближались к жанрам художественной повествовательной прозы, недаром они назывались *dramaticon diegema* («драматическое повествование»), причем эпитет «драматическое» подчеркивал наличие в таком повествовании конфликта, с типичными для драмы перипетиями и узнаванием.

1. **Ранние романы.** В конце II или в начале I в. до н. э. оформился основной жанр греческой прозы — роман. Самый термин «роман» появился гораздо позже, уже в средние века. Термином *la conte roman* называлось повествование с любовным сюжетом, написанное на романском языке, а не на латинском. Впоследствии это словосочетание *la conte roman* сократилось, и осталось лишь название *roman*, которое по существу является прилагательным, но уже стало употребляться в качестве существительного.

Греки же называли свои романы «повествованиями», сказами (*logoi*), а то и просто книгами (*bibloi*).



Пергам. Эллинистический театр. III—II вв. до н. э.

Греческий роман создавался в период упадка античного мира. В нем изображаются не подвиги мифологических героев, а жизнь обычных людей, часто из низов общества, с их радостями и горем.

Роман использовал традиции и технику ранее сложившихся жанров — рассказа, эротической элегии, этнографических описаний. Несомненно, были использованы формы и техника риторики. Но все же роман — не сплав этих литературных жанров, а качественно новый жанр, появившийся на определенной ступени развития античного мира. Пока мифология была основой греческой литературы, пока не было пристального интереса к жизни отдельного человека, к его психологии, роман не мог создаваться. Лишь идеология, порвавшая с мифологией, которая в центре внимания поставила человека, могла способствовать созданию романа.

Создаваясь в условиях упадка античного общества, в условиях усиления религиозных исканий, греческий роман отразил в себе черты своего времени. Его герои чувствуют себя игрушками судьбы или какого-то верховного существа, они большею частью пассивны, они страдают и считают страдания уделом человеческой жизни. Главные герои романа добродетельны, целомудренны, верны в любви, они гуманны в своих отношениях с людьми.

Ранние греческие романы не дошли до нас. От них сохранились лишь небольшие папирусные отрывки, например отрывки из романа о царице Хионе, об ассирийском царевиче Нине. Отрывки относятся к концу I в. до н. э. или к самому началу I в. н. э.

До нас целиком дошли следующие романы: «Херей и Каллироя» Харитона (I—II вв. н. э.), «Дафнис и Хлоя» Лонга (II—III вв.), «Эфиопика» Гелиодора (III в.), «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия (II—III вв.), «Эфесские рассказы» Ксенофонта Эфесского (II в.).

В сюжетах большинства античных романов можно наблюдать некоторую общность. Так, все его герои-любовники — необычайно красивые и красавицы, любовь в их сердцах вспыхивает внезапно, но молодые люди разлучены, то они попадают в руки разбойничьих шаек, то тираны их разлучают, то семейные обстоятельства мешают им устроить свою судьбу. Но в разлуке герои верны своей любви, они терпят страдания, порой даже физические мучения, но не изменяют избранникам своего сердца. В конце концов влюбленные находят друг друга и соединяются в брачном союзе.

В греческих романах изображаются иногда исторические лица; например, в романе Харитона «Херей и Каллироя» одним из героев является сиракузский стратег Гермократ, который во время Пелопоннеской войны одержал в 413 г. блестящую победу над афинским военным флотом. Но в греческих романах нет реалистического изображения исторической обстановки, исторических лиц. Нет в них и верного изображения топографии городов, стран. В романах нередко герои попадают на Восток, в Египет, Вавилонию, Эфиопию, но мы не найдем изображения природы этих стран, и социальная обстановка государств намечена в самых общих чертах: так, отмечается деспотизм восточных властителей, большая роль жрецов в общественной жизни восточных народов, изображается роскошь жизни властителей Востока.

2. Лонг. Несколько особняком стоит греческий роман Лонга «Дафнис и Хлоя». Он очень близок к пасторали в стиле Феокрита. Основные его герои — пастух и пастушка. Оба не знают своих родителей, они подкидыши. Дафниса воспитал раб, пастух Ламон, а Хлою — пастух, свободный поселянин, бедняк Дриас. Автор с любовью изображает этих простых людей, которые трудятся на лоне природы, которые честны, правдивы, во всем помогают друг другу. Дафнис и Хлоя во время сбора винограда помогали и селянам: Дафнис таскал корзины с виноградом, давил виноградные гроздья и вино по бочкам разливал, Хлоя и виноград срезала, и готовила пищу для тех, кто работал в эту страдную пору.

В романе все симпатии автора на стороне людей сельского труда. Он противопоставляет добрых, честных, скромных деревенских тружеников городским богатым бездельникам. В романе изображается, как несколько богатых знатных юношей из города Метимны поехали на своем небольшом судне кататься по морю и причалили к берегу около той деревни, где жили Дафнис и Хлоя. Богатая молодежь развлекалась на лоне природы, а судно их за неимением веревки было привязано за край кормы зеленой тонкой лозой. Козы Дафниса, перепуганные лаем собак, которых привезли с собой молодые горожане, с горных лугов прибежали на пес-

чанный берег моря и, не найдя тут травы, съели зеленую лозу, которой было привязано судно, и волны унесли его в открытое море.

Метимнейцы сочли виновником этого неприятного для них происшествия пастуха Дафниса, как хозяина злосчастных коз. Они избили его и потащили с собой. Но на защиту ни в чем невинного Дафниса выступили все селяне и отбили юношу у горожан. Метимнейцы с презрением бросали упреки пастухам и селянам в том, что по вине Дафниса у них погиб корабль, на котором было столько дров, что можно было бы купить все поля этой деревни. В защиту своей невинности Дафнис произносит речь, полную достоинства, речь, которая, несомненно, является выражением симпатий самого автора, его сочувствия бедному сельскому населению. «Пасу я коз хорошо, — сказал Дафнис, — никогда и никто из соседних крестьян не жаловался, что хоть одна моя коза его сад потравила иль ростки винограда попортила. А вот эти — действительно горе-охотники, и собаки у них плохо обучены: всюду носясь бешено, лая яростно, с гор и полей они, словно волки, к морю всех коз согнали. Говорят, что мои козы лозу сожрали: конечно, ведь на голом песке они не нашли ни травы, ни земляничных кустов, ни тмина. А корабль погубили ветер и море: это бури вина, а не коз моих. Говорят, что были на нем дорогие одежды и деньги. Но кто ж, имея хоть каплю разума, поверит, что корабль с дорогим таким грузом был привязан лозою вместо каната?» (II, 16)¹. Но городские юноши не вняли словам Дафниса; тогда взбешенные поселяне набросились на них, палками избили и обратили в бегство. Молодые повесы обратились за помощью к своим горожанам, они представили дело так, будто корабль у них селяне отняли и все добро разграбили. Граждане Метимны поверили им, послали войско в деревню, во главе с военачальником. Лонг, явно осуждая богатых граждан, говорит в своем романе: «Военачальник сделал набег на прибрежные поля митиленцев. И много скота, много зерна и вина он награбил, так как только недавно кончился сбор винограда: немало забрал и людей, которые там над всем этим трудились. Воины погнали стада и Хлою с собой увели, подхлестывая, словно козу или овцу, хворостиной» (II, 20). Несмотря на такие меткие наблюдения, автор романа изображает приукрашенную действительность. Хлою спасает бог Пан, который нагнал страх на войско при помощи разных чудесных явлений: овцы Хлои стали выть по-волчьи, якоря со дна моря не поднимались, весла ломались, раздавался откуда-то страшный звук свирели. Тогда военачальник под воздействием бога Пана отпускает Хлою вместе со всем ее стадом. Граждане Метимны под влиянием рассказов пленных пастухов и поселян разобрались в случившемся, вернули награбленное добро и заключили с митиленцами союз.

В романе Лонга затронуты и противоречия между рабами и рабовладельцами. Показано бесправное положение рабов и безграничная власть хозяев над ними. Так, приемный отец Дафниса, раб

¹ Роман цитируется в переводе С. П. Кондратьева.

Ламон, на предложение Дриаса, приемного отца Хлои, свободного, но бедного землевладельца, соединить узами брака их детей, с горечью говорит: «Но раб я и ни над чем не хозяин; нужно, чтобы мой господин узнал об этом и дал согласие свое. Были у нас из города люди и говорят, что к этому сроку хозяин собирается сам к нам прибыть» (III, 31). Дафнис и его приемный отец старались работать как можно лучше, чтобы угодить хозяину. Дафнис выгонял стадо коз на утренней заре, а домой пригонял поздно вечером. Он выбирал пастбища получше, чтобы козы больше давали молока, он им даже шерсть расчесывал. Отец Дафниса был садовником, и он с рвением работал в хозяйском саду, особенно ухаживал за цветами, любителем которых был его господин. Волновалась перед приездом хозяина и Хлоя. Она не была рабыней, но ее милый Дафнис — раб. «Как-то он встретился с господином? Она беспокоилась также о браке — не напрасно ли они с Дафнисом мечтают о нем?» (IV, 6). Бесправное положение раба Лонг особенно хорошо показал, изображая горе Дафниса и его родителей, когда они увидели, что кто-то ночью потоптал цветник, уничтожил, вырвал прекрасные цветы. Это сделал Лампис, соперник Дафниса, чтобы вызвать гнев хозяина и его отказ Дафнису в согласии на брак с Хлоей. Автор с большим сочувствием изображает ужасное горе бедных рабов. «Рыдали они, боясь гнева хозяина. Да попади сюда и чужой человек, и он бы заплакал с ними вместе» (IV, 8).

Но и этот конфликт благополучно кончается, так как сын хозяина, пожалев рабов, взял вину на себя и сказал приехавшему отцу, что цветник вытоптан его конями, сорвавшимися с привязи.

Главные герои романа Дафнис и Хлоя изображены несколько сентиментально; они очень наивны в своих поступках, по-детски простодушны в любовных отношениях, но они и все герои-пастухи и крестьяне нам симпатичны своим трудолюбием, искренностью и любовью к природе, деревенской жизни. Даже найдя своих богатых и знатных родителей, Дафнис и Хлоя не остались в городе, а до старости прожили в деревне среди простых трудолюбивых людей.

Хорош язык романа Лонга; чувствуется рука большого мастера. Фразы короткие, простые; порой это ритмичная проза, а иногда даже и рифмованная. Предложения в романе четко распадаются на отдельные музыкальные словосочетания, сложносочиненные предложения состоят из ряда коротких ритмичных предложений, например: «Чудесное было имяне: зверь в горах, ложа на холмах, стада на лугах и море, на берег набега, плескалось на мягком песке» (I, 1). Или: «Замерзла вода, деревья поникли, словно надломленные, под снегом скрылась земля, и видна была только возле ключей и ручьев. Уже никто не гнал своих стад на пастбища, никто не показывал носа за дверь, но, разведя огонь, лишь только запоют петухи, одни лен прясть начинали, козью шерсть другие сучили, иные птичьи силки мастерили» (III, 3).

Эта ритмичная проза хорошо передает настроение героев и окружающую их обстановку.

Недаром Гёте приходил в восторг от романа Лонга: «Все это произведение говорит о высочайшем искусстве и культуре... Надо было написать целую книгу, чтобы полностью оценить по достоинству все преимущества его. Его полезно читать каждый год, чтобы учиться у него и каждый раз заново чувствовать его красоту» (Эккерман, «Разговоры с Гёте», записи от 9 и 20 марта 1831 г.).

3. «Эфиопика». Наиболее типичным для жанра античного романа является роман Гелиодора «Эфиопика». Сюжет его сложный, с массой побочных сюжетов, с массой героев. Но в общих чертах он все же повторяет обычную схему сюжетов многих античных романов. Герой романа красавец Феаген приехал из Фессалии в Дельфы, где во время торжественной ритуальной процессии он встречает приемную дочь дельфийского жреца Хариклию. С первого взгляда в сердцах юных людей вспыхивает страстная любовь. Жрец Харикл хотел бы выдать приемную дочку за своего племянника, но девушка и слышать об этом не хочет. Она вместе с Феагеном и мудрым старцем Каласиридом, другом влюбленных, тайно от Харикла отплывает на корабле, но в пути любовники встречают ряд препятствий. Прежде всего, они попадают в руки пиратов. Атаман шайки Фиамид, пораженный красотой Хариклии, хочет жениться на ней. Девушка притворяется, что согласна на брак, Феагена же она выдает за своего брата. Пиратам скоро пришлось вступить в бой с их врагами, и Фиамид на время боя прячет Хариклию в подземелье. Когда Фиамид в конце боя понял, что его пиратское войско будет побеждено, он спустился в подземелье и решил убить Хариклию, чтобы она никому не досталась. В темноте подземелья он наталкивается на женщину и, принимая за Хариклию, убивает ее, но это была не Хариклия, а другая пленница, гречанка Фисба. После боя Феаген в свою очередь спускается в подземелье, в темноте наталкивается на труп Фисбы и приходит в ужас, думая, что это труп Хариклии. Юноша безумно рыдает, его вопли услышала Хариклия, находившаяся в глубине подземелья, она бросается к Феагену, и любовники переживают минуты незабываемой радости. После этого Феаген и Хариклия снова разлучены: Феаген попадает в руки египетского военачальника, который отправляет его в дар сатрапу Ороондату в Мемфис. Там в юношу влюбляется царица Арсака. Верная своей любви Хариклия, скитаясь, находит своего милого, терпит из-за него страшные мучения, на которые бросает ее ревнивая царица. Муж Арсаки, мемфисский царь, узнав о преступной страсти своей жены, приказывает освободить Феагена и Хариклию; они уходят из Мемфиса, но снова попадают в плен, на этот раз к царю Эфиопии Гидаспу, который решил принести молодых людей в жертву богам. Но в самую последнюю минуту выясняется, что Хариклия — дочь Гидаспа.

Роман заканчивается счастливым браком Хариклии и Феагена.

Гелиодор изобразил в «Эфиопике» и Грецию, и восточные страны, но не стремился к верному воспроизведению социальной жизни греков и восточных народов. Все же некоторые черты этой жизни

нашли свое отражение в романе: роскошь правящих классов восточных государств, деспотизм его правителей. В романе часто изображаются пиратские шайки, и это не было выдумкой автора; действительно, в первые века н. э. немало бедняков села и люмпен-пролетариев города становились разбойниками, чтобы не погибнуть от голода. Но автора романа «Эфиопика» больше интересует внутренняя жизнь героев. Он раскрывает их глубокое чувство любви и целомудрия, способность переносить ради любви самые тяжелые страдания. Изображение этих страданий во имя любви составляет едва ли не основную часть романа. Автор как бы хочет сказать читателям, что удел человека — страдание, что он существо слабое, что он игрушка в руках слепой судьбы или какого-то неведомого божества. Так, Гелиодор говорит о Феагене и Хариклии: «Судьба, распорядившаяся ими, теперь предоставила им кратковременный отдых и эфемерную радость, но тотчас же присоединила и горести, привела их, словно добровольных пленников, в руки врагов» (VII, 12, Егунов).

Изображая в своем романе несчастную жизнь Кнемона, одного из спутников Феагена и Хариклии, Гелиодор снова говорит о непрочности человеческого счастья: «Подшутило над Кнемоном какое-то божество, вообще привыкшее подчас надсмехаться и играть судьбой людей. Оно не позволяло ему без горя вкусить счастья и к тому, что вскоре должно было доставить ему наслаждение, уже примешивало страдание» (V, 4). Автор, рисуя бедствия героев, часто призывает их безропотно переносить удары судьбы, а не бороться с ней. Такое настроение резко отличает греческих романистов от поэтов эпоса и трагедии.

У Гомера Ахилл, зная, что судьба пошлет ему смерть, если он пойдет сражаться под Троею, все же героически борется вместе со всем ахейским войском. В трагедии Эсхила «Семеро против Фив» Этеокл знает, что если он вступит в поединок с братом, то будет убит, но он все же бросается в бой и говорит: «Как пес хвостом, перед роком не хочу вилять» (691). Греческие же романисты, отражая настроения своего времени, растерянность и пессимизм общества, не зовут к борьбе, а, наоборот, считают, что человек призван страдать и должен покорно переносить эти страдания.

Особенно прямо выражает эту мораль старик Каласирид, изображенный Гелиодором как воплощение добродетели: «Что это, Хариклия! Отчего ты так много и чрезмерно горюешь, отчего ты так безрассудно поддаешься событиям? Раньше ты всегда с таким благородством и рассудительностью переносила удары судьбы. Прекратишь ли ты это чрезмерное безрассудство? Как ты не понимаешь, что ты — человеческое существо, а следовательно, судьба твоя непостоянна и подвергается жестоким ударам со всех сторон» (VI, 9).

Композиция романа Гелиодора сложная. В ней иногда сюжет раскрывается в ретроспективном порядке: вначале изображаются какие-либо события, герои, и читатель не понимает еще, что тут

за герои, каковы их отношения. Это вызывает интерес читателей. Потом, уже через несколько глав, автор дает изображение обстоятельств, поясняющих то, что было изображено гораздо раньше.

Язык романа Гелиодора, как и других романов, исключая роман Лонга, риторичен. В нем много цветистых оборотов, риторически-патетических монологов, рифмованных концов предложений.

Вот, например, как Хариклия оплакивает смерть Каласирида: «Руководитель на чужбине, посох в скитании, вождь в пути на родину, родителей узнавание, в несчастьях утешение, трудностей облегчение и разрешение, якорь всего нашего положения — Каласирид погиб» (VII, 14). Риторичен и плач Феагена, когда он склоняется в темном подземелье над трупом, считая, что это труп Хариклии: «Не светятся очи, всех красотой ослеплявшие, очи, которых, я это хорошо знаю, убийца не видел. Увы, как тебя назвать? Невестою? Но жениха ты не знала. Замужнею? Но брака не испытала. Увы, ты безмолвна, и этими пророческими и боговдохновенными устами владеет молчание. О страдании нестерпимое!» (II, 4).

Риторичность стиля свойственна и другим греческим романам. Так, Ахилл Татий в своем романе «Левкиппа и Клитопонт» на каждом шагу играет контрастами, симметрично построенными фразами, метафорами. Вот песня, которую поет Левкиппа: «Если бы Зевс пожелал поставить над цветами царя, то роза царствовала бы над ними. Она — земли украшение, краса растений, жемчужина цветов, луча румянец. Эротом веет, Афродите лелеет, в благовонные лепестки одевается, в трепещущие листья наряжается, листья Зефиру улыбаются» (II, 1, Богаевский).

Греческие романы были очень популярны в Византии, особенно влияние их чувствуется на романах Евматия Макремволита «Исмин и Исминия», Федора Продрома «Роданфа и Досикл», Никиты Евгениане «Дросилла и Харикл».

Греческие романы увлекали читателей западноевропейского общества, о чем свидетельствуют многочисленные переводы на новые языки.

На русский язык греческие романы неоднократно переводились в XVIII в., но не с подлинника, а с латинских, французских и немецких переводов. Лишь в XX в. эти романы переведены с греческого текста.



Ч А С Т Ь В Т О Р А Я



РИМ



I. ВВЕДЕНИЕ

1. **О**собенности греческой и римской литературы. а) Основной общей особенностью обеих литератур является то, что они вырастают на почве двух первых общественно-экономических формаций человеческой истории и поэтому весьма *близки к земным потребностям* человека и лишены того нематериального, исключительно духовного, или, как говорят, спиритуалистического характера, которым отличается литература средневековья, а в значительной мере также и литература нового времени.

Для обеих античных литератур последней и окончательной реальностью является объективный космос, одушевленный, но обязательно материальный и чувственно воспринимаемый. Если Энгельс говорит, что греки по своей природе были «стихийными материалистами», то то же самое в значительной мере можно сказать и о римлянах.

Все их демоны, боги являются порождениями земли, и им свойственны любые пороки, слабости и даже злодеяния, что и самым обыкновенным людям. Этот земной характер отличает обе античные литературы, какие бы различия мы в них ни находили.

б) Другой общей их особенностью является то, что они *проходили одинаковые периоды социального развития*. В Риме была своя общинно-родовая формация, создавшая обширную устную словесность. Общинно-родовая формация переходила в рабовладельческую, а рабовладельческая, так же как в Греции, была сначала республиканской, а потом в результате больших завоеваний стала военно-монархической, императорской. И рабовладение было здесь сначала мелким, простым и непосредственным, а потом стало крупным и весьма сложным, для чего понадобился огромный административный аппарат империи.

Но обе эти особенности, общие двум литературам, получают свой конкретный вид только при учете различия той и другой литературы.

2. **Три специфические особенности римской литературы.** а) Первой отличительной чертой римской литературы в сравнении с греческой является то, что это литература гораздо более поздняя и потому гораздо более зрелая. Первые памятники римской литературы относятся к III в. до н. э., в то время как первые письменные памятники греческой литературы засвидетельствованы в VIII в. до н. э.

Следовательно, римская литература выступает на мировой арене по крайней мере на 400—500 лет позже греческой. Рим мог воспользоваться уже готовыми результатами векового развития греческой литературы, усвоить их достаточно быстро и основательно и создавать на этой основе уже свою собственную, гораздо более зрелую и развитую литературу. С самого начала развития римской литературы чувствуется сильное греческое влияние.

«Рабство — там, где оно является господствующей формой производства, — превращает труд в рабскую деятельность, т. е. в занятие, бесчестящее свободных людей. Тем самым закрывается выход из подобного способа производства, между тем как, с другой стороны, для более развитого производства рабство является помехой, устранение которой становится настоятельной необходимостью. Всякое основанное на рабстве производство и всякое основывающееся на нем общество гибнут от этого противоречия. Разрешение его совершается в большинстве случаев путем насильственного порабощения гибнущего общества другим, более сильным (Греция была покорена Македонией, а позже Римом). До тех пор пока эти последние, в свою очередь, имеют своей основой рабский труд, происходит лишь перемещение центра, и весь процесс повторяется на более высокой ступени...»¹.

б) Второй особенностью римской литературы является то, что она возникает и расцветает в тот период истории античности, который для Греции был уже временем упадка. Это был период эллинизма, поэтому и говорят об общем эллинистически-римском периоде литературы и истории.

Эллинизм характеризуется крупным рабовладением, это создавало в области идеологии, с одной стороны, черты универсализма, а с другой — черты крайнего индивидуализма, с очень большой дифференциацией духовных способностей человека. Итак, римская литература есть по преимуществу литература эллинистическая.

в) Из этих особенностей литературы — более позднего ее происхождения и ее эллинистической природы — выступает еще третья особенность.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 643.

Римская литература *воспроизводила эллинизм чрезвычайно интенсивно, в крупных и широких масштабах и в гораздо более драматических, горячих и острых формах*. Так, например, комедии Плавта и Теренция, хотя формально и являются подражанием новоаттической комедии, например Менандру, но их натурализм и трезвая оценка жизни, их использование окружающего быта и драматизм их содержания являются особенностью именно римской литературы.

Точно так же, например, «Энеида» Вергилия, формально являясь подражанием Гомеру или Аполлонию Родосскому, по существу своему несравнима с ними своим драматизмом и трагизмом, своей остротой и нервностью, своим напряженным универсализмом и страстным индивидуализмом. Нигде в античной литературе не было такого трезвого анализа действительности, как в римском натурализме или у римских сатириков, хотя и натурализм и сатира свойственны и греческой литературе; но обе эти особенности римской литературы — натурализм и сатирическое изображение жизни — настолько здесь велики, что натуралистическая сатира вполне может считаться специфически римским литературным жанром.

Наконец, хотя талантливых и глубоких историков в Греции было достаточно, только в Риме могли появиться такие историки, как Тацит, с таким острым и пронизательным анализом исторической жизни, с такой беспощадной критикой императорской эпохи и с таким свободно-демократическим настроением. Колоссальные размеры Римской республики и империи, небывалый размах и драматизм социально-политической жизни Рима, бесчисленные войны, тончайшая организация военного дела, продуманная дипломатия и юриспруденция, т. е. все то, чего требовали огромные размеры Римской республики и империи в сравнении с миниатюрной и разъединенной классической Грецией, — все это наложило неизгладимый отпечаток на римскую литературу и все это явилось ее национальной спецификой.

Особенно интенсивно представлен в римской литературе эллинистический универсализм, а также эллинистический индивидуализм.

Лукреций создает грандиозные картины возникновения всего мироздания и вообще весь проникнут пафосом универсализма. Но ни у кого, как у Лукреция, не выступает так отчетливо интуиция маленькой человеческой индивидуальности, часто ничтожной и жалостной, которая стонет, плачет и в конце концов гибнет под напором неотвратимых сил природы и общества. Герои «Энеиды» Вергилия — сильные, мощные, отважные герои, но сколько свойственно им всякого рода слабостей, колебаний, неуверенности и боязни за свое существование.

Гораций воодушевлен сознанием необозримых пространств Римской империи, небывалой властью императора, которого боится всякий житель самой отдаленной страны, вообще смелостью и отва-

гой человека, которому теперь уже не страшны никакие моря и океаны. Мы читаем у Горация (I, 3, 9 — 24, Ш а т е р н и к о в):

Знать из дуба иль меди грудь
Тот имел, что дерзнул первым свой хрупкий чел
Вверить грозным волнам: ему
Страх внушить не могли Африки злой порыв
В дни борьбы с Акилоном, всход
Льющих ливни Гиад, ярости полный Нот —
Бурных Адрия вод судья:
Хочет — волны взметет, хочет — уложит вновь.
Поступь смерти страшна ль была
Для того, кто без слез чудищ морских видал,
Гребни вздувшихся грозно волн.
Скал ужасных гряды Акрокеравния?
Пользы нет, что премудрый бог
Свет на части рассек, их разобцил водой,
Раз безбожных людей ладьи
Смеют всё ж проплывать вод заповедных ширь.

Однако тот же Гораций прославился на весь мир своими изящными стихотворениями, в которых он вместо грандиозных войн, мировой политики и общественной деятельности призывает к мирной и дружеской пирушке, к самой обыкновенной и простой, а часто и игривой и кокетливой любви, с той аргументацией, что мы все равно скоро все погибнем.

Знает Гораций и того управляющего человеком гения, который вместе с ним рождается, сопровождает каждое мгновение его жизни и (что самое удивительное) вместе с ним и умирает («Послания» Горация, II, 2, 187—189). Значит, до какой же степени, по Горацию, отдельный человек и мал, и слаб, и ничтожен, что даже его гений так же смертен, как и он.

Трагедии Сенеки удивляют психологизмом, даже физиологизмом характеров и сцен, натурализмом, часто доходящим до изображения нервов и истерии. Но вот что читаем о мощи человека в трагедии Сенеки «Медея» (429—444):

Теперь уступило нам море и всем
Подчинилось законам: не нужен теперь
Нам Арго — постройка Палладиных рук, —
Погоняемый веслами славных царей:
Пучина доступна любому челну.
Исчезли границы, на новой Земле
Построили стены свои города.
Ничего не оставил на прежних местах
Кочующий мир.
Из Аракса холодного индус пьет,
И черпают персы Эльбу и Рейн.
Промчатся года и чрез много веков
Океан разрешит оковы вещей;
И огромная явится взорам земля,
И новый Тифис откроет моря,
И Фула не будет пределом земли.

(Перевод С о л о в ь е в а.)

Даже у Овидия, который прославился изяществом своих образов, а также декламационной певучестью и пластикой своего стиля,

мы находим такие монументальные картины, как полет по воздуху Дедала и Икара на своих искусственных крыльях или безумное дерзание Фаэтона, который захотел управлять колесницей самого солнца и ценой собственной гибели пролететь все мировое пространство.

Петроний (I в. н. э.) дает небывалое по своей остроте разоблачение морального распада в римском обществе, разоблачение авантюризма, нигилизма и разврата.

Апулей (II в. н. э.) создавал такие сильные и страстные характеры и сцены, которые можно сравнить только с шекспировскими.

Таким образом, римская литература — это в основном расширенный, углубленный или, вообще говоря, интенсифицированный эллинизм, т. е. органическое соединение универсализма и индивидуализма, когда грандиозность, возвышенность, чувство достоинства, риторика и динамика изображения соединились с беспощадной трезвостью оценок, практически деловым и прозаическим подходом к жизни, страстностью чувств и натурализмом. Все это делало римлян людьми гораздо более трезвыми и деловыми, чем были греки, и все это лишало их литературную практику греческой фантастичности, склонности к философии, углублению в бесконечные проблемы духа. Однако это не было у них каким-то падением античной культуры. Наоборот, фантастическая мифология, углубление в изощренную поэтическую практику и упоение философско-теоретической мыслью — все это было для них уже пройденным этапом, и их оригинальность заключалась именно в постоянном стремлении создавать грандиозные формы в литературе и жизни, для которых эллинизм был только слабым началом.

Кроме того, когда говорят о римском прагматизме, то весьма недооценивают римской страстности и римского пафоса строительства жизни. Все это делало римскую литературу не только весьма оригинальной, но и более зрелой.

Последние века античного мира являются глубоким и органическим смешением исконно греческих и исконно римских элементов, где римская духовная культура действовала несколько не меньше, чем культура греческая.

3. Периодизация римской литературы. Так же как и греческую литературу, римскую литературу необходимо делить на периоды — доклассический, классический и послеклассический.

а) Доклассический период уходит в глубь веков и характеризуется сначала, как и в Греции, устной народной словесностью, а также началом письменности. До половины III в. до н. э. этот период называется обычно италийским. В течение его Рим, первоначально маленькая городская община, распространил свою власть на всю Италию.

С середины III в. возникает письменная литература. Она развивается в эпоху экспансии Рима в страны Средиземноморья (включительно по первую половину II в.) и начавшихся гражданских войн (вторая половина II в. — 80-е годы I в. до н. э.).

б) Классический период римской литературы — это время кризиса и конца республики (с 80-х годов до 30 года I в. до н. э.) и эпоха принципата Августа (до 14 года I в. н. э.).

в) Но уже в начале I столетия н. э. вполне отчетливо намечаются черты упадка классического периода. Этот процесс деградации литературы продолжается до падения Западной Римской империи в 476 г. н. э. Это время можно назвать послеклассическим периодом римской литературы. Здесь следует различать литературу расцвета империи (I в. н. э.) и литературу кризиса, падения империи (II — V вв. н. э.).

II. АРХАИЧЕСКАЯ ПОРА ДОКЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

1. Фольклор. Фольклорный период отличался в Риме теми же чертами, что и во всех других странах. Здесь, по-видимому, были представлены все обычные жанры устного народного творчества. К сожалению, у нас нет почти никаких материалов, которые бы дошли из этой древности; и мы принуждены здесь ограничиваться либо ничтожнейшими и малопонятными цитатами из позднейшей римской литературы, либо даже не цитатами, а только глухими упоминаниями о них.

Здесь, несомненно, была трудовая песня, связанная, например, с прядильным и ткацким делом, со сбором винограда, с лодочной греблей.

В Древнем Риме, несомненно, бывали также заговоры и заклинания; имеются сведения, далее, о бытовых песнях: свадебных, застольных или погребальных (последние имели в Риме специальное название «нени»), а также о религиозных гимнах, связанных с практикой жизни. К последним надо отнести гимн Арвальских братьев, т. е. особого рода жрецов земледелия и салиев-скакунов, жрецов бога войны Марса.

Особенным распространением пользовались так называемые фесценнины, песни шуточного, пародийного, а иной раз и непристойного характера, которые, по-видимому, обладали большой социальной значимостью, так как ими пользовались не только во время пиров или отдыха от работ, но и для осмеяния и даже во время триумфальных шествий по адресу того самого полководца-победителя, в честь которого и совершалось триумфальное шествие. Имеются все основания думать, что эти фесценнины далеко не всегда обладали невинным и шутейным характером, но часто доходили до выражения социально-политического протеста.

Как и во всяком фольклоре, здесь мы находим также зачатки народной драмы и даже не только зачатки. Были в ходу так назы-

ваемые сатуры (слово неясного происхождения), нечто вроде наших импровизированных сенок.

Историк Тит Ливий (VII, 2, 4) сообщает, что в 364 г. до н. э. для умиловления богов во время эпидемии были приглашены актеры, танцоры из Этрурии, которые создали с помощью римских молодых людей здесь уже нечто вроде настоящего театра, с мимическими плясками под аккомпанемент флейты. Наконец, в области драмы большим распространением пользовались в Риме ателланы, особого рода фарс, пришедший из кампанского города Ателлы. Он тоже отличался пародийным и сатирическим характером, часто нападал на общественные порядки и частных лиц и держался в Риме очень долго. Существенной особенностью этого фарса являлось выступление в нем четырех сатирически подаваемых типов: Макк (дурак и обжора), Букк (дурак и хвостун), Папп (старик в пародийном изображении) и Доссен (псевдоученый, шарлатан и горбун). Ателлана всегда отличалась деревенским грубым и непристойным характером не без наличия политической сатиры. В первой половине I в. до н. э. из народного импровизационного театра сатира превратилась в литературное произведение.

Кроме всей этой художественной словесности, с давних пор была представлена проза, считавшаяся привилегией знати и получавшая фиксацию сначала в виде надписей на памятниках и колоннах, а впоследствии составляющая целые книги. Эти прозаические произведения отчасти тоже обладали стихотворным размером и потому приближались к поэзии. Можно отметить: книги главных жрецов и прочих жрецов, имевшие вначале форму летописи, куда кратко заносились выдающиеся события данного времени (вроде начала и конца войны, затмения солнца и т. д.); юридические памятники, тоже вначале в виде надписей, как, например, плохо сохранившиеся законы XII таблиц — (451—450 гг. до н. э.) — знаменитый памятник первого публичного законодательства; разного рода пророчества и предсказания как о судьбе всего римского народа, так и о частных событиях и лицах; государственные договоры (например, между царем Сервием Туллием и латинцами) или торговые договоры (например, между Римом и Карфагеном, V или, вернее, IV в. до н. э.); памятники частного характера (похоронные речи или надписи в домах покойников); стихотворные надписи в связи с триумфами полководцев или надписи надгробные. Все это дошло до нас в разрушенном виде и в ничтожном количестве.

Наконец, древняя римская словесность была богата разнородными пословицами и поговорками.

Более или менее определенные стихотворные размеры пришли в Рим только из Греции.

Что же касается чисто римского стихотворного размера, т. е. сатурнийского стиха, то ввиду разнообразия его типов



Возвращение сына. *Сцена из комедии. II в. до н. э.*

установить общий характер этого стиха очень трудно. Нужно предполагать, что он делился на две части и что в каждой части было по три или четыре ударения.

2. **Аппий Клавдий Слепой.** Это был государственный деятель конца IV—начала III вв. до н. э.; он может считаться первым известным нам римским писателем. Он реформировал орфографию, составил сборник поэтических сентенций, был автором юридических трактатов и написал одну военно-политическую речь (против эпирского царя Пирра), которая имела хождение еще в I в. н. э. (произнесение ее относят к 280 г.).

3. **Общая характеристика литературы.** Весь этот период отличается тем, что здесь еще нет никакого греческого влияния, которое в дальнейшем было настолько велико, что литература Рима уже оказывается без него немислимой.

Начатки письменности в этом периоде отличаются краткостью, деловитостью, отсутствием всякой фантастики.

Но не следует думать, что в римской литературе все определялось греческим влиянием, что сама римская литература не обладала ровно никакой оригинальностью.

Если греческое влияние с известного момента возымело здесь огромное значение, то это только потому, что сам Рим достаточно созрел в социально-политическом отношении.

III. ЗРЕЛАЯ ПОРА ДОКЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

(середина III — до первой половины II в. до н. э.)

1. Социально-историческая обстановка. К началу III в. до н. э. Рим представлял собой типичный для античности полис, государство-город. Во второй половине III в. римляне подчинили себе всю среднюю часть Италии, а затем территорию Южной Италии и остров Сицилию. Эта территория называлась Великой Грецией и была богатой греческой колонией.

Экспансия Рима обогащала привилегированную часть его общества. Усилилось влияние денежно-ростовщических групп так называемого сословия всадников. Обогатилась и верхушка непривилегированных — плебса. Она добилась права занимать высшие государственные должности и образовала вместе с патрициями римскую знать — нобилитет.

Победоносные войны доставляли Риму толпы рабов, и рабский труд постепенно вытесняет труд мелких свободных собственников — крестьян и ремесленников.

Завоевание Великой Греции дало возможность римлянам непосредственно соприкоснуться с высокой греческой культурой. Продолжавшаяся торговая и военная экспансия в районе Средиземного моря столкнула Рим прежде всего с торговой аристократической республикой на севере Африки Карфагеном, господином всего Средиземного моря. 1-я Пуническая (карфагенская) война (264—241 гг.) доставила римлянам Сицилию; далее они заняли Корсику, Сардинию и даже часть Иллирии в Греции; 2-я Пуническая война (218—201 гг.) отдала римлянам Испанию и весь карфагенский флот. 3-я Пуническая война (149—146 гг.) привела к сожжению самого Карфагена Сципионом Эмилианом. Тут же были присоединены к Риму Македония (148 гг.) и Греция (146 гг.), и таким образом к середине II в. Рим стал владыкой всего Средиземного моря.

Одним из самых важных социальных результатов всех упомянутых выше завоеваний и связанного с этим появления разбогатевшей интеллигенции является эллинизация Рима, в корне преобразовавшая всю духовную жизнь страны и народа. Вместо старых аскетических идеалов бережливости, труда, защиты родины и жизни в пределах небольшой городской общины теперь развивается стремление к роскоши, утонченной культуре и легко добываемым богатствам.

Греки, приходившие в Рим, приносили с собой все плоды своей вековой культуры в суровую и строгую страну завоевателей и политиков. Несомненно, некоторое влияние Греции было в Риме и раньше. Достаточно указать на то, что самый алфавит римский и римские меры и веса были заимствованы из Греции наравне с кое-какими обычаями (вроде возлежания за столом). Однако это влия-

ние, вероятно, было поверхностным и, главное, совершенно не отразилось на литературе.

Другое дело — влияние Греции после 1-й Пунической войны. Один из первых римских писателей, грек Ливий Андроник, в 240 г., т. е. сейчас же после войны, ставит в Риме драму на латинском языке. Эта драма, как и все другие произведения этой эпохи, писалась в подражание греческим образцам, а первые прозаики, будучи римлянами (Фабий Пиктор), даже писали по-гречески.

Особенно прославились своей приверженностью ко всему греческому Сципионы — род, прославленный на войне с Карфагеном. Эта страсть к эллинизму, конечно, не оставалась в Риме и без оппозиции. Особенной суровостью и консерватизмом в этом отношении отличался Марк Порций Катон (Старший), который добился в 173 г. изгнания греческих эпикурейцев Алкея и Филиска, в 161 г. — высылки из Рима греческих философов и риторов и в 155 г. — высылки афинского посольства, члены которого, философы Карнеад, Диоген, Критолай, пропагандировали в Риме свои учения. Все это было бесполезно, да и сам Катон принужден был в конце концов изучить греческий язык и пользоваться для своих сочинений греческими источниками, несмотря на свой староримский закал, ненависть к новшествам, к порче нравов и эллинизму. В эпоху войн, в суровые времена сплошных походов, опасностей, поражений и побед на темных улицах Рима появились греческие боги со своими светлыми, беззаботными лицами, эти небесные любители красоты и искусства, появились изящные греческие Музы, «своей беспечнейшей улыбкой просветляя будничные тревоги дня».

2. Первые шаги римской поэзии под влиянием греческой. а) Ливий Андроник (ок. 280—207), грек из Тарента, прибывший в Рим в 272 г., после взятия его родного города.

Для учебных целей он переложил сатурнийским стихом «Одиссею». После 1-й Пунической войны, в 240 г., Ливий поставил на праздничных играх одну трагедию и одну комедию, переделки с греческого, имевшие огромный успех. Кроме того, сохранились названия его трагедий: «Ахилл», «Аякс-биченосец», «Троянский конь», «Эгисф», «Гермиона», «Андромеда», «Даная», «Ино», «Терей». Известно, что в 204 г. Ливий Андроник сочинил по поручению властей гимн в целях предотвращения одного дурного предзнаменования. Он исполнялся хором девушек в 27 человек.

б) Гней Невий (ок. 270—201) был свободнорожденным уроженцем Кампании; его поэтическая деятельность протекала в Риме уже после 1-й Пунической войны. Его трагедии были тоже близким воспроизведением греческих подлинников. Сохранились такие заглавия: «Троянский конь», «Даная», «Гесиона», «Выступающий Гектор», «Андромаха», «Ифигения», «Ликург». Невий впервые вводит римскую национальную драму, претекстату (претекста — римский сенаторский костюм с пурпуровой каймой). Имеется известие о драмах «Ромуле» и «Кластидии» (победа консула Клавдия Марцелла над галлами при Кластидии

в 222 г.). Гораздо более Невий был популярен в комедии, в которой он допускал «контаминацию» (объединение и переработку двух греческих пьес в одну) и внесение черт из римской жизни (сохранились названия 33 пьес). Известна, например, «Тарентичка» с ярким образом гетеры. Будучи либерально настроенным, он пытался подражать древнеаттической комедии и напал на современников, но этот плебейский задор встретил отпор со стороны правительства и привел к изгнанию его из Рима.

Прославилось и его эпическое произведение «Пуническая война», где рассказ шел еще об отбытии Энея из пылающей Трои, посещении им Дидоны в Африке, о внуке Энея Ромуле — основателе Рима и пр. Изложение, очевидно, было весьма сухое.

в) Квинт Энний (239—169 гг.), уроженец Калабрии, был привезен в 204 г. М. Порцием Катонам в Рим и в дальнейшем получил римское гражданство и небольшой надел.

Трагедии Энния были свободной переделкой греческих образцов, главным образом Еврипида («Александр», «Андромада», «Эрефий», «Гекуба», «Ифигения», «Медея» и др.) и отчасти Эсхила. О том, что здесь была талантливая и психологически углубленная трагедия, можно судить по замечательным фрагментам — из «Александра» с пророчеством Кассандры или изображения отчаяния Андромахи («Андромаха-пленница»). Комедия едва ли в полной мере давалась Эннию. Упоминается только два названия. Из области национальной драмы имеется известие о его претекстате «Похищение сабинянок».

Особенно Энний прославился своим эпосом «Анналы» («Летопись»), где изображалась история Рима от начала до современности и притом в дактилических гекзаметрах, не сухо, как у Невия, но с постоянным позанствованием у Гомера образов, разного рода выражений, эпитетов и прочих поэтических приемов. Во вступлении он рисует явившееся ему видение Гомера, передавшего ему, Эннию, свою душу для эпоса, чтобы он был вторым Гомером. Вещий сон Илииды, матери Ромула и Рема, гадание о будущем царя и другие фрагменты «Анналов» Энния свидетельствуют уже о высокой поэтической технике, об умелом использовании греческой поэзии и о чисто римской специфике. До «Энеиды» Вергилия эта «Летопись» действительно была самой популярной поэмой на национально-исторические темы. Эпической поэмой был еще «Сципион», написанный в честь Сципиона Африканского, победителя во 2-й Пунической войне. «Сатуры» представляли собой оригинальное явление в римской литературе. Это — собрание разного рода занятых рассказов, басен и историй, заимствованных с греческого. Сатирического характера в нашем смысле слова они не имели. Известно популярно-философское стихотворное сочинение «Эпихарм» и переводы: «Священной записи» Евгемера, «Гедифагетика» — кулинарного и гастрономического сочинения Архестрата из Гелы (IV в.) и др. Эпиграммы Энния в элегических дистихах явились тоже новостью в римской литературе.

IV. ПЛАВТ

1. Биография и обзор творчества. Тит Макций Плавт — виднейший римский комедиограф. Он родился в Умбрии (середина III в. — 184 г. до н. э.). О его жизни нет точных достоверных сведений. Авл Геллий, римский писатель II в. н. э., в своем произведении «Аттические ночи» писал, что Плавт сначала работал в театре, потом занялся торговлей, но «потерял на торговле все деньги, скопленные им во время работы в театре, вернулся бедняком в Рим и в поисках средств к существованию папаялся к мукомолу ворочать мельничные жернова». Может быть, эти сведения и не совсем верны, но что Плавт вращался в гуще народных масс, знал их жизнь, чувствуется во всех его комедиях.

Творчество Плавта носит плебейский характер, оно тесно связано с традициями народного итальянского театра, с его исконными, излюбленными жанрами — ателланой, фесцепиннами, мимами. Недаром Гораций в «Посланиях» сравнивал некоторые персонажи Плавта с одной из масок ателланы, с Доссеном.

Возможно, что и само имя Плавта — Макций — было связано с названием одного из гротескных персонажей ателланы — Макк (Massus), роль которого, может быть, и исполнял комедиограф, играя в низовом итальянском театре.

Плавту приписывали около 130 комедий, но в I в. до н. э. известный римский ученый и знаток литературы Варрон выделил из этого количества 21 комедию, считая их подлинно плавтовскими, и эти комедии дошли до нас. Наиболее популярны из них «Клад» (или «Горшок»), «Куркулион» (или «Проделки паразита»), «Мепехмы» (или «Близнецы»), «Хвастливый воин», «Псевдол» (или «Раб-обманщик»), «Пленники» и «Амфитрион».

Точно датировать комедии Плавта невозможно, потому что для этого нет данных. Так, например, из указанных выше комедий лишь комедия «Псевдол» (или «Раб-обманщик») имеет точную дату постановки. Из дидакалий (сведений о постановках) известно, что эта комедия была поставлена в 191 г. на Мегалесийских играх, проводимых в связи с освящением храма Фригийской Матери богов.

Плавт прекрасно знал греческую литературу, греческую драматургию, и он использовал сюжеты новоаттической бытовой комедии, так как в условиях своего времени, когда во главе государства стоял аристократический сенат, поэт не мог давать сюжеты из итальянской жизни, сатирически изображать непосредственно своих современников. Плавт использовал сюжеты новоаттической комедии Дифила, Демофила, Филемона и Менандра, но не сюжеты Аристофана, потому что комедии этого маститого, талантливейшего греческого поэта были слишком политически остры, и проблемы, поставленные в них, не были актуальны для Рима III — II вв. до н. э. Сюжеты же бытовой новоаттической комедии Плавт с успе-

хом использовал и, раскрывая их, умел разрешать вопросы, интересующие его современников.

Герои комедий Плавта — греки, действие их разворачивается в греческих городах или на побережье Малой Азии, но все же зрители чувствовали в этих комедиях биевие римской жизни, чувствовали созвучность поставленных в них проблем с запросами их жизни. Недаром Н. А. Добролюбов писал, что, несмотря на греческую обстановку, римские «зрители узнают самих себя и свои нравы»¹.

Романизация греческих сюжетов сказывается в том, что Плавт часто вносит в свои комедии черты римского уклада жизни, римской культуры, римского суда, римского самоуправления. Так, он много говорит о преторах, эдилах, а это должностные лица римского управления, а не греческого. Говорит о сенате, куриях, — это тоже явления государственного строя Рима, а не Греции.

Он изображает патронат и клиентелу, а это характерные явления социальной жизни Рима, когда он стал превращаться в великую средиземноморскую державу. В комедии «Менехмы» один из Менехмов жалуется на моду богатых римлян окружать себя клиентами:

Преглупый обычай и очень досадный
Завелся у нас: кто чуть-чуть поанатнее,
Чуть кто повиднее, имеет обычай
Клиентов себе заводить и побольше.
Не спросит сперва, кто хорош и кто плох,
Да выгоды ищут скорее, чем честности, в этих клиентах...
К тяжбам склонны, хищны эти коварные люди.
Обман и ростовщичество —
Нажива для них, вечно в ябедах ум их.
(571—587, А р т ю ш к о в.)

В комедии «Клад» главный ее герой Эвклион обвиняет раба-повара в нарушении старого римского закона XII таблиц, запрещавшего носить холодное оружие в публичных местах.

В комедии «Шкатулка» божество помощи говорит, обращаясь к зрителям с такими словами, которые явно отражают обстановку Пунических войн:

Прощайте же
И побеждайте истинною доблестью,
Как до сих пор. Храните всех союзников,
Как старых, так и новых. Государства мощь
Усиливайте мудрым управлением.
Соперников сражайте и со славою
Приобретайте лавры; побежденные
Пунийцы пнесут пусть наказание (199—204).

Романизация греческих сюжетов сказывается и во внесении Плавтом названий римских городов, имен римских богов, в изображении римских национальных обычаев. Но творческая самостоя-

¹ Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений, т. 1, стр. 316.



Римско-эллинистическая
комедия.

Краснофигурная ваза.

II в. до н. э.

тельность Плавта сказывалась в основном не в этих разброшенных в комедиях чертах римской жизни, а в том, что он брал из греческих комедий сюжеты, созвучные с римской жизнью, и разрешал в них проблемы, актуальные для своего общества. В эпилоге комедии «Вакхиды» говорится, что «этого бы мы на сцене не изображали, если бы не случилось видеть в жизни» (1208—1210).

Плавт большею частью изображает в своих комедиях молодых купцов, часто ведущих торговлю в заморских краях, показывает конфликты детей со своими отцами, мешающими их личной жизни, конфликты со сводниками, из рук которых надо вырвать любимых девушек, с ростовщиками, у которых приходится занимать деньги. В комедиях всюду чувствуется страстная ненависть Плавта к ростовщикам, близкая к той народной ненависти, которая, по словам Маркса, была «особенно сильной в античном мире»¹.

Такой же гнев выражает Плавт и по отношению к сводникам, — он ставит их на одну доску с ростовщиками, менялами. Особенно резко говорит об этом один из любимых героев Плавта, паразит Куркулион, в комедии «Проделки паразита»:

У них [сводников] — один язык, и только,
Чтоб клятвы нарушать свои: чужих вы продаете,
Чужим распоряжаетесь, чужим даете волю.
За вас никто порукою, вы никому порука.
По-моему, среди людей вся сводничья порода
Точь-в-точь, что мухи, комары, клопы и вши, и блохи.
Досада, тягость, зло для всех, а пользы ни малейшей,
Кто честен, тот на площади не станет с вами рядом,
А если стал, его вният, марают, порицают...
Сюда я отношу и вас [ростовщиков, менял], и вы вполне равны им.
Те хоть впотьмах скрываются, а вы на площадь вышли;
Вы мучите процентами, они развратом губят,
Закснoв много из-за вас утверждено народом,
А вы все их ломаете: везде найдете щелку.
Закон что кипятoк для вас — тогда, когда остынет (485—510).

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 25, ч. II, стр. 146.

А раб Псевдол в комедии «Раб-обманщик», помогающий своему молодому хозяину вырвать из рук ненавистного сводника любимую девушку, с гневом восклицает:

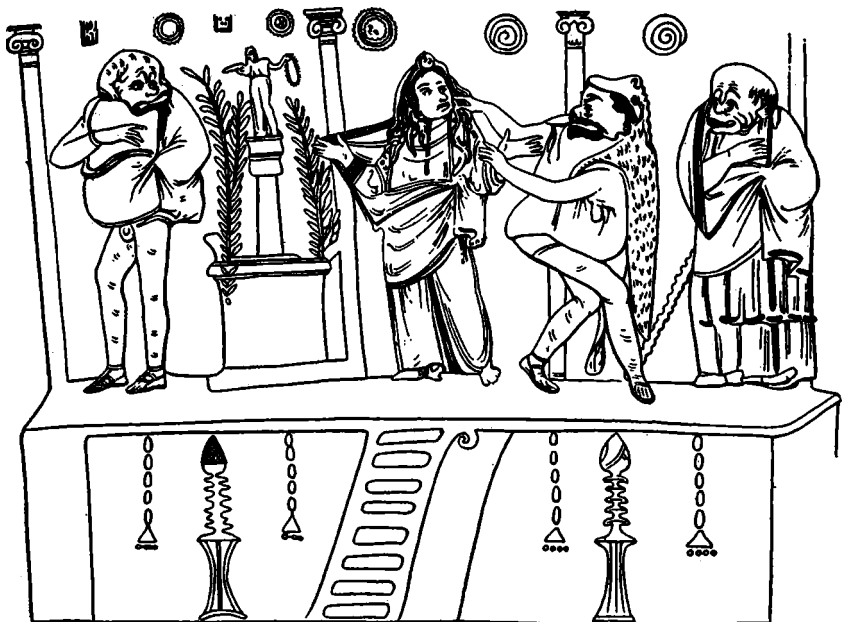
Где вы, юноши во цвете лет и сил, влюбленные
В женщины сводника? Чего бы вместе не собраться вам
И от этой язвы весь наш не освободить народ? (201—204).

Самые яркие образы в комедиях Плавта — это умные, ловкие, необыкновенно энергичные рабы. Они помогают своим молодым хозяевам устроить их личную жизнь. Они неистощимы в остроумии, от них так и пышет весельем, они на каждом шагу сыплют шутками. Вообще в комедиях Плавта царит дух веселья, оптимизма, жажды жизни, желания действовать, расчищать себе дорогу к счастью. Такое настроение было выражением общего тона социальной обстановки Рима времени Плавта.

Римская республика в конце III и в начале II в. до н. э. переживала небывалый экономический и политический подъем. Закончилась 2-я Пуническая война, которую историк Тит Ливий назвал «тягчайшим и опаснейшим испытанием в судьбах римского народа». А после сирийской войны (192—188 гг.) Рим стал полным хозяином восточного Средиземноморья. Захват территорий, победоносные войны вызывали сильнейший приток рабов и усиливали римскую торговлю. Это приводило к обогащению аристократии и верхушки плебса. В Риме бурно развивались товарно-денежные отношения, но еще не выступали со всей резкостью те социальные противоречия, которые станут характерными в I в. до н. э. и приведут к ожесточенным гражданским войнам.

Ориентируясь главным образом на плебейские массы, Плавт в своих комедиях ставил вопросы, актуальные для плебса, и разговаривал со своими зрителями на языке, близком для них. Его основные персонажи гротескны, их черты гиперболичны, в комедиях много буффонады, много комических обращений непосредственно к зрителям; язык героев поражает обилием острых шуток, игрой слов, массой просторечных выражений, веселых *qui pro quo*, когда герои не понимают один другого. Все это и придает необычайную живость комедии Плавта, вносит «италийский укус» в противовес «аттической соли» греческих комедий. Недаром римский ученый-филолог Варрон (I в. до н. э.), изучавший комедии Плавта и составивший их классификацию, вполне согласен с мнением старого грамматика Элия Стилона (конец II в.), что «сами музы пользовались бы языком Плавта, если бы захотели говорить по-латыни».

Необычайно характерна и ритмика комедий Плавта. Ведь новоаттическая комедия обычно пользовалась шестистопным ямбом и восьмистопным хореем. У Плавта же часто шестистопный разговорный ямб сменяется семистопным хореем или быстрым восьмистопным анапестом. Обычно эти ритмы исполнялись под аккомпанемент флейты. В особо лирических местах герои комедий Плавта выступают вокально, они исполняют песни — кантики, как их на-



Римско-эллинистическая комедия. II в. до н. э.

звали по-латыни. Хора в комедиях Плавта, как и в новоаттической комедии, нет.

Всем характером своих комедий, их структурой, тоном, языком театр Плавта тесно связан с традициями римского народного низового театра, детища италийских крестьян и ремесленников.

Комедии Плавта трудно датировать, так как только две из них дошли с точным указанием времени их постановки. Поэтому нет возможности и говорить о динамике творческого пути этого знаменитого римского поэта.

2. **Комедия «Хвастливый воин».** Одной из самых острых комедий Плавта является комедия «Хвастливый воин». Основной его герой — Пиргополиник, военачальник, бахвал, который хвастается своими подвигами на поле брани и победами над женскими сердцами, хотя на самом деле он трус в сражениях, а женщинам ненавистен.

Пиргополиник состоит на службе у царя Селевка, но римские зрители в его образе видели сатиру на тех римских военачальников, которые во время Пунических войн не блистали подвигами, а в мирной обстановке хвастались своими победами. Плавт и имято этому герою дал в насмешку: Пиргополиник в переводе на русский язык звучит громко — «победитель городов и башен»; и зритель понимает, что такое имя надо ставить в кавычках, как не соответствующее сущности данного героя.

Хвастовство Пиргополиника поддерживает его паразит Артрог (Хлебогрыз). Он говорит, что помнит, как Пиргополиник «леглопы сдунул дыханием, как ветер листья или же солому с крыш». Потом он добавляет:

А то еще ты в Индии
Одним ударом руку перебил слону.

Пиргополиник
Как руку?

Артрог

То есть ляжку, я хотел сказать (26—29).

Диалог продолжается и дальше в этом же духе:

Пиргополиник
Ты помнишь...

Артрог

Помню. Сотня с половиною
В Киликии, да сто в Скифолатронии,
Полсотни македонцев, тридцать в Сардах — да,
Вот что народу ты убил в единый день.

Пиргополиник
А в сумме что?

Артрог

Семь тысяч в общей сложности.

Пиргополиник
Должно быть, столько. Счет ведешь ты правильно.

Артрог

А как ты в Каппадокии? Убил бы враз
Пятьсот одним ударом: жалко, меч был туп!

Пиргополиник
То шваль была, пехота! А! Пускай живут!

Артрог

А впрочем, что я! Весь про это знает мир!
Пиргополиник! В мире ты единственный
И доблестью, и дивной красотой своей,
И в подвигах тебе не сыщешь равного!
Тебя все любят женщины — и правильно,
Ты так красив! (42—60).

На самом-то деле этот хвастун, горе-войка не свершил никаких
бравных подвигов, не победил он и ни одного женского сердца.
Раб Палестрион так и говорит о нем:

Мой господин
Хвастливый воин, скверный и бессовестный,
Обмана и разврата преисполненный.
Поверь ему — за ним так и гоняются
По доброй воле женщины, на деле ж он
Для всех куда ни сунется, посмешище (89—93).

Пиргополиник через сводню обманом увез к себе в Эфес афинскую девушку Филокомасию, сделал ее своей любовницей. Филокомасия любила юношу Плевсикла, но его не было в то время, когда Пиргополиник насильно взял девушку к себе на корабль. Верный раб этого юноши Палестрион поспешил поехать к своему господину, чтобы сообщить о похищении Филокомасии, но корабль, на котором он ехал, захватили разбойники, и бедный раб попал в плен, а потом был одним из разбойников подарен Пиргополинику. Тот привел его в свой дом, где Палестрион и встретил Филокомасию. Та подала ему знак, чтобы он молчал, а потом уже, оставшись с ним наедине, «наплакалась бедняжка на судьбу свою»:

В Афины убежать хочу, отсюда прочь, —

...Того люблю я, прежнего.

Афинского любовника, а воин мне

Противен, ненавистен, как никто другой (127—129).

Палестрион сумел все же известить своего молодого хозяина о том, в какую беду попала его любимая девушка. Юноша тайно приехал в Эфес и поселился в доме, соседнем с домом Пиргополиника, у старика Периплектомена, друга его отца. Хитрый Палестрион пробил стену в той комнате, где жила Филокомасия, устроил тайный ход и дал возможность влюбленным встречаться. Раб Скеледр, который был приставлен, чтобы охранять Филокомасию, заметил, как она встречается и целуется с каким-то юношей в соседнем доме, но его убедили в том, что это сестра Филокомасии Дикея, очень похожая на нее, которая поселилась в соседнем доме вместе со своим возлюбленным.

Периплектомен, у которого поселился Плевсикл, возлюбленный Филокомасии, подан Плавтом как положительный герой. Он умен, обходителен, энергичен, добр и готов всегда помочь людям, попавшим в беду, и несмотря на то что ему пошел уже шестой десяток, он еще полон жажды жизни, готов снова жениться, только бы найти жену хорошую, не сварливую и не мотовку. Умный раб Палестрион устраивает судьбу своего господина Плевсикла и проводит за нос хвастуна Пиргополиника. По его совету, одну из клиенток Периплектомена нарядили в богатое платье и выдали за жену этого почтенного человека. От ее имени служанка передает Пиргополинику кольцо и просит его прийти на свидание с влюбленной в него женщиной. Пиргополиник в восторге, но ему надо как-то отделаться от своей любовницы Филокомасии. Тогда ловкий Палестрион советует ему отправить женщину домой — в Афины, тем более что, дескать, в Эфес приехали ее мать и сестра. Пиргополиник с радостью выпроваживает Филокомасию, отдав ей даже все драгоценности и платья и подарив раба Палестриона. За Филокомасией приходит одетый моряком ее милый Плевсикл, как бы для того, чтобы сопровождать на корабль к матери. Пиргополиник отправляется на свидание и попадает в засаду, устроенную по замыслу Палестриона. Он схвачен рабами Периплектомена, избит до полусмерти за то, что «смел бездельник подъезжать к чужой жене».

В комедии изображен и осмеян греческий военачальник, но римские зрители, несомненно, ассоциировали этот образ со своей современностью, с теми войсками Пунических войн, которые не столько воевали, сколько плелись в обозах интендантов, а в мирной обстановке хвастались своими победами и на фронтах и в сфере любовных отношений.

Композиция этой комедии не отличается должной стройностью. Так, мотив с потайным ходом и с изображением перебежания Филокомасии из одного дома в другой не помогает развитию сюжета и даже является лишним, потому что если любовница Пиргополиника благодаря потайному ходу могла встречаться со своим милым, то, следовательно, у нее была полная возможность бежать с ним, значит, не нужна была и интрига с подставной женой Периплектомена. Это обстоятельство приводит ученых к выводу, что Плавт в комедии «Хвастливый воин» использовал сюжеты каких-то двух греческих бытовых комедий.

Но образы в ней живые: тут и ловкий, умный, энергичный раб, преданный своему молодому хозяину, тут и бахвал военачальник, подолом наказанный за свои «подвиги», тут и ловкие служанки, помогающие своим господам.

Самым интересным образом комедии, конечно, является образ Палестриона. Он неистощим в своих выдумках, он строит планы, как ему одурачить Пиргополиника, он как бы ведет сражение за реализацию этого плана. Недаром Плавт так часто пользуется в этой комедии военной лексикой. Так, Периплектомен говорит зрителям о том, как Палестрион обдумывает свой план, как бы ему лучше провести Пиргополиника:

Глядите-ка!

Как стоит! Чело нахмурил, озабочен, думает...
Щелкнул пальцами. Трудненько. Не стоитя бедному.
Головой мотает. Плохо выдумал. Но как-никак,
Не подает, что не готово. Дает, что вкусно сжарено (202—209).

...Плаи скорей выдумывай.
Собирай войска и силы. Живо! Медлить некогда.
Как-нибудь предупреди их, войско обведи кругом.
Завлеку врагов в засаду, приготовь защиту нам.
Перережь иж сообщенье, укрепи свои пути.
Чтоб снабженье и запасы до тебя и войск твоих
Безопасно доходил (220—226).

Этот монолог Периплектомена рассказывает нам о том, что у римских актеров, которые, в противоположность греческим, были без масок, большую роль играли мимика, жесты и что актерская техника в этой обстановке была достаточно разработана.

Язык персонажей выразителен. Особенно это следует сказать о речи раба Палестриона и старика Периплектомена.

3. Комедия «Клад». Проблему, актуальную для Рима, поставил Плавт и в комедии «Клад» («Aulularia»). Он изобразил в ней бедняка Евклиона, который нашел клад, но, вместо того чтобы пустить деньги в дело, в хозяйство, он зарывает их и целые дни трясется, чтобы



кто-нибудь не нашел его клада. Евклион стал скрягой. Плавт сознательно гиперболизирует эту черту своего героя. Евклион до того скуп, что, по словам раба Стробила, ему жаль, что дым из очага улетает наружу, что, бывая у цирюльника, его хозяин уносит с собой обрезочки ногтей; ему жаль своего дыхания, и поэтому он на ночь завязывает рот платком; умываясь, плачет: «Воду жаль пролить».

В противовес Евклиону изображен его сосед Мегадор. Это богатый купец, купец широкого размаха. Он ведет большую торговлю, но у него нет и тени скопидомства. Мегадор вдовец, хочет снова жениться, но он не ищет богатой невесты, с большим приданым.

Мегадору нравится дочка бедняка Евклиона Федра, и он сватается. Евклион сначала отказывается выдать Федру за этого богача: ему мерещится, что Мегадор узнал о кладе и лишь из желания получить золото сватает его дочку. Он говорит:

Что за сила в золоте!

Думаю, уж он прослышал, что я дома клад держу,
Оттого и пасть разинул, на родство упорно шел (265—267).

Между тем у Мегадора и в мыслях не было завладеть кладом, так как он не знал о нем, наоборот, у него не было никаких коры-

стных расчетов, и он даже считает, что было бы на свете лучше жить, если бы богатые мужчины всегда женились на бедных девушках, — тогда больше было бы согласия в семье, больше порядка, меньше ненужной роскоши.

Плавт очень хорошо отражает негодование Мегадора против расточительности жён-приданниц, которые только и думают о нарядах и удовольствиях. Монолог его дан в быстром темпе, он состоит или из коротких предложений, или из предложений с мас-сой однородных членов, что подчеркивает раздражение Мегадора (в русском переводе эти черты схвачены):

Суконщик, ювелир стоит и вышивщик,
Бордюришки, портные, завивальщики,
Бельевщики, рукавчики, мазильщики,
Красильщики, темпильщики, желтильщики,
Торговцы полотняные, башмачники,
Сапожных дел искусники, ботишники,
Сандалящики торчат, торчат чистильщики,
Суконщики кричат, кричат чинильщики,
Корсетчики торчат, торчат покромщики.
Ну, кажется, рассчитаны; на место их
Другим числа нет: стражей обступают дом
Шерстильщики, бахромщики, сундучники.
И им расчет. Подумаешь, отпущены:
Нахлынули красильщики-шафранщики
И дрянь всегда какая-то чего-то ждет (507—521).

Но Мегадору не пришлось жепиться на дочке Евклиона, так как его племянник Ликонид сошелся с ней, и у них ожидается ребенок. Между тем раб Ликонида, подглядев, где спрятан клад, украл его. Евклион в отчаянии. Он в ужасе бежит, кричит: «Я пропал! Я погиб!»

Плавт мастерски использует в этой сцене один из театральных приемов — обращение к зрителям. Евклион кричит, обращаясь к зрителям: «Помогите, молю. Укажите того, кто ее утащил!» Ликонид, услышав эту речь Евклиона, полную отчаяния, решил, что старик узнал о бесчестье дочери, поэтому он подбегает к нему и говорит: «Тот поступок, что твой растревожил дух, сознаюсь, я сделал». Евклион же понял слова юноши как признание в воровстве клада. В этой сцене Плавт искусно использует один из характерных для комедии приемов, которые на латинском языке выражаются коротким словосочетанием *qui pro quo* («кто про что»).

Эта сцена свидетельствует о высокой технике Плавта в подаче комического. Так, Ликонид, полный сознания своей вины, говорит, что любовь и вино повинны в том, что он взял дочь Евклиона Федру. Евклион, думая только о похищении клада, кричит: «Как же это до чужого ты посмел дотронуться?» Ликонид, имея в виду связь свою с Федрой, говорит, не называя имени: «Раз, однако, тронул, лучше пусть уж у меня останется».

Эти слова вызывают у Евклиона еще больший взрыв гнева, так как он понимает их в том смысле, что Ликонид считает законным делом, — если он уж взял клад, так пусть тот у него и останется.

Поэтому старик-скряга кричит, что стащит юношу к претору, если он не вернет то, что взял. Ликонид в полном недоумении, что надо вернуть. Тогда Евклион кричит: «А что украл». Тут только Ликонид понимает, что они с Евклионом говорят о разных вещах.

Конец пьесы не дошел до нас. Из пересказа этой комедии, сделанного каким-то римским грамматиком, видно, что золото было возвращено Евклиону и Ликонид женится на его дочери. В конце концов Евклион, как это видно из одного фрагмента, отдает свое золото молодоженам, мотивируя это тем, что с ним беспокойства много. «У меня не было покоя ни ночью, ни днем, — говорит он, — а теперь я буду спать».

Такая концовка противоречит чертам характера Евклиона, и возможно, что в новоаттической комедии, сюжет которой использовал Плавт, и не было подобного ярко выраженного типа скупца, его создал сам Плавт, а концовка оставлена им та же, что в новоаттической комедии.

Колоритен язык героев Плавта — в нем много просторечных выражений, поговорок, пословиц. Так, Евклион говорит о своей служанке Стофиле: «Глаза и на затылке есть у бестии». Он же, не веря искренности богача Мегадора, говорит, обращаясь в сторону зрителей: «Кажет хлеб одной рукой, камень у него в другой». Ругая повара Конгриона за его неуменье экономить, Евклион говорит с досадой: «Расщедришься ты в праздник нерасчетливо, придет нехватка в будни». Эта пословица аналогична с нашей: «И дурак праздник знает, да будней не помнит». Плавт нередко вносит в речи героев игру слов, что придает им комический характер, правда, порой трудно поддающийся переводу на русский язык. Так, раб Стробил, подглядев, где Евклион зарыл свой клад, надеется стащить его и говорит: «Золото сыщется — так Верности посвящу вина я меру полную и верную» (621—623). Здесь сопоставление созвучных латинских слов с разными корнями: *fidelitas* — «верность» и *fidelia* — «винный сосуд» («вина мера полная»).

4. «Псевдол». Комедия «Псевдол» была поставлена в 191 г. до н. э. на Мегалесийских играх по случаю торжественного освящения храма Фригийской Матери богов. Пьеса относится к поздним произведениям Плавта. Цицерон в своем сочинении «О старости» (гл. 14) говорит, что этой комедией, а также комедией «Грубиян» был доволен сам Плавт. И действительно, обрисовка характеров, занимательность сюжета, динамика композиции, колоритность языка — все свидетельствует о мастерстве сложившегося, зрелого комедиографа.

В центре комедии фигура ловкого, умного и необыкновенно энергичного раба Псевдола. Он помогает своему молодому хозяину Калидору вырвать из рук сводника любимую им девушку Фениклию. Отец Калидора Симон и слышать не хочет о браке своего сына с Феникией, а у юноши нет денег, чтобы выкупить у сводника подружку. Тогда раб Псевдол решил во что бы то ни стало устроить счастье своего молодого хозяина. Псевдол так уверен в своих силах,

что он сообщает о своем намерении отцу юноши, своему старому хозяину Симону. Он даже держит с ним пари на большую сумму денег, что вопреки его воле он соединит Калидора с Феникией. Тогда Симон предупреждает сводника Баллиона о намерениях ловкого раба. Псевдол отправляется к дому сводника и встречается на улице какого-то приезжего, который разыскивает дом Баллиона, чтобы передать ему письмо и деньги от своего господина, который купил у сводника Феникию. Псевдол, назвавшись рабом сводника, взял у приезжего письмо, денег не получил, но их одолжил ему друг Калидора Хария. Таким образом Феникия была вырвана из рук сводника, и старый Симон проиграл пари своему рабу.

5. **Стиль и язык комедий Плавта.** Плавт любит изображать ловких, умных, энергичных рабов, которые обычно и выручают своих далеко не умных и пассивных господ. Этот образ ловкого слуги потом красной нитью проходит в творчестве многих западноевропейских комедиографов — Шекспира, Мольера, Гольдони, Бомарше.

Образ Псевдола очень интересен. Этот герой поражает своей изворотливостью, необычайной энергией и неистощимым остроумием. В его речах немало пословиц, игры слов, шуток, порой несколько откровенных и грубоватых. Так, он говорит своему молодому хозяину, который в отчаянии плачет, потому что не может выкупить у сводника любимую девушку:

А эти слезы вряд ли ей понравятся:
Что воду в решето лить, то же самое (103—105).

(В подлиннике — «дождь собирать в решето».)

Сводник, говоря с Псевдолом, замечает: «Тебе верить — это все равно что в огород козла пустить». А Псевдол говорит ему: «Брань в худую бочку льем мы, тратим понапрасну труд».

Старик купец просит своего сына Калидора быть осторожнее. Раб Псевдол на это замечание опять отвечает пословицей, несколько перефразируя ее: «На этот счет на оба глаза спи себе».

Вообще язык всех персонажей комедий Плавта очень выразителен, сочен, близок к народному разговорному языку. В нем нередки такие грамматические формы, которые употреблялись лишь в просторечии.

В речи героев много аллитераций, столь свойственных народной поэзии, например: *fatem facere* — «искрошить в окрошку»; *varius virgis vigilias* — «прочво пролежать под розгами» («Хвастливый воин».)

Плавт для комического эффекта иногда создает новые слова; например, в комедии «Проделка парасита» Куркулион говорит, что его патрон, военачальник Феропонтигон, покорил такие страны, как Обжория (*Peredia*) и Выпивание (*Parebibesia*). Для комизма же Плавт иногда создает новые слова из соединения греческих слов с латинскими, например, имя Псевдол — от греческого слова *pseudos* — «ложь» и латинского слова *dolus* — «хитрость».

Плавт — большой мастер ритма. Он применяет в комедиях разнообразные размеры, стараясь связать их с настроением героев. Так, в комедии «Проделки паразита» он, изображая радость старухи, учуявшей запах вина, внезапно переходит с ямбического ритма на дактилический:

Старым душистым вином вдруг ударило в ноздри моп.
Страстно люблю его. Сквозь темноту оно манит меня
(96 и след.).

В комедии «Раб-обманщик» Плавт меняет ритм, когда ему надо передать пьяный лепет Псевдола:

Куда? Погодите! Да стойте же, ноги!
Когда упаду, то меня кто поднимет?
Если я упаду, это вам будет срам (1246 и след.).

Комедии были очень популярны в плебейских массах, захватывали остроумием, динамичностью, необычайной сочностью языка.

6. Плавт в позднейшей европейской литературе. В эпоху Возрождения Плавта начали изучать, ставить на сцене. Шекспир высоко ценил его комедии и в своей «Комедии ошибок» использовал сюжет плавтовской комедии «Менехмы» (или «Близнецы»), передав в ней радость жизни, веру в силы человека, — черты, столь характерные для мировоззрения гуманистов Ренессанса.

Мольер тоже высоко ценил комедии Плавта. Ему были созвучны образы героев этого плебейского поэта, умные, энергичные люди, неистощимые в своих шутках, в своей жажде жизни. Созвучны были ему и сатирические тенденции творчества Плавта. Мольер использовал сюжеты комедий «Амфитрион» и «Клад» в своих комедиях, из которых одна так и названа, как у Плавта, — «Амфитрион», а другая носит название «Скупой». Творчески используя плавтовские сюжеты, Мольер сумел передать через них обстановку своего времени — разврат придворных кругов, страсть к денежным накоплениям у французской буржуазии, которая впервые выдвигалась на исторической арене.

Лессинг, немецкий просветитель XVIII в., особенно высоко ценил комедию Плавта «Пленники». Эта пьеса стоит особняком от других комедий Плавта. В ней изображается богач Регион, у которого младший сын Тиндар был давно похищен, а старший Филополем попал в плен к врагам. Регион скупает пленников, надеясь их обменять на своего сына. К нему в руки попадают два пленника: знатный юноша Филократ и его раб Тиндар. Регион предложил рабу Тиндару отправиться на родину господина и привести в обмен его сына Филополема. Но раб, любя господина, предложил ему обменяться одеждой и под видом раба благополучно вернуться домой. Филократ так и делает, но он, как честный человек, любящий своего преданного раба, возвращается к Региону с его старшим сыном Филополем и с тем рабом, у которого был куплен Тиндар. Тут-то и выясняется, что Тиндар — младший сын Региона, похищенный еще в детстве.

Пьеса «Пленники» — скорее социально-бытовая драма, а не комедия. В ней мало комического, комичны лишь некоторые монологи паразита Эргасила, но они органически не связаны с ходом произведения. Это произведение Плавта призывает к гуманному отношению к людям, к верности своему слову.

За идейные тенденции Лессинг и ценил комедию «Пленники». В своем трактате «О слезной или трогательной комедии» он указывает, что эта пьеса «вызывает слезы у чувствительной души». Лессинг перевел комедию «Пленники» на немецкий язык, написал о ней специальную статью, в которой называет это произведение «лучшей пьесой, когда-либо появлявшейся на сцене, потому что она ближе всего подходит к разрешению действительной задачи комедии, а также обильно снабжена другими попутными красотами».

V. ТЕРЕНЦИЙ

1. **Биография.** Для знакомства римских граждан с греческой культурой много сделали трагик Пакувий (220 — около 130 г. до н. э.), комедиограф Цецилий Стаций (умер около 169 г. до н. э.) и особенно Публий Теренций (около 195—159 гг.), по прозвищу Афр, так как родом был из Африки, из Карфагена. По происхождению — раб, он еще в раннем возрасте попал в руки сенатора Теренция Лукана. Хозяин дал образование красивому, умному рабу, присвоил ему свое имя и отпустил на свободу. Эти сведения сообщает нам биография, составленная Светонием и сокращенно переданная комментатором Теренция грамматиком IV в. н. э. Донатом. Из этих же источников мы узнаем, что Теренций вращался в кругу образованных аристократов своего времени, был тесно связан с их просветительским кружком, пользовался особым расположением таких эллинофильствующих нобилей своего времени, как Сципион Младший, будущий завоеватель Карфагена, и его друг Гай Лелий. Из биографии Теренция мы знаем, что поэт поехал в Грецию и на возвратном пути оттуда погиб.

Теренций создал шесть комедий, и все они дошли до нас. Дошли и краткие указания к ним, из которых мы узнаем о времени постановки комедий и их исполнении.

Первая комедия Теренция — «Андрিয়нка» была поставлена в 166 г., вторая — «Свекровь» ставилась впервые в 165 г., но представление было сорвано, так как зрители в середине пьесы убежали смотреть кулачных бойцов и канатоходцев. Второй раз Теренций ставил комедию в 160 г., но зрители после первого акта бросились на игры гладиаторов. В том же 160 г. Теренцию все же удалось поставить комедию «Свекровь».

Третья комедия Теренция — «Самоистязатель» поставлена в 163 г., четвертая — «Евнух» — в 161 г., пятая — «Формион» — тоже в 161 г. и шестая комедия — «Братья» — в 160 г.

Теренций использовал в комедиях «Андрюшка», «Самоистязатель», «Евнух» и «Братья» сюжеты и образы комедий Менаандра, который внутренне был близок ему по идейной направленности и стилевым особенностям. В комедиях же «Свекровь» и «Формион» использованы комедии Аполлодора. Теренций ставит в своих пьесах вопросы семьи, быта, воспитания, пропагандирует идеи гуманности, уважения к женщине. Характерные конфликты в комедиях Теренция — это конфликты между отцами и детьми, между мужем и женой.

2. **Комедия «Свекровь».** В комедии «Свекровь» изображен юноша Памфил, страстно влюбленный в гетеру Вакхиду. Отец все же заставляет его жениться на дочери соседа Филумене. Через несколько месяцев после свадьбы Памфил оценил кроткий характер своей жены, полюбил ее и бросил гетеру Вакхиду. Ему пришлось в связи со смертью родственника уехать из дому. Во время его отсутствия Филумена уходит к своим родителям, так как она знает, что скоро у нее должен родиться ребенок, и ребенок не от мужа, а от неизвестного человека, который совершил над ней насилие и с руки стащил кольцо. Истинной причины ухода из дома мужа она никому не говорит, кроме своей матери, и мотивирует уход невозможностью жить со свекровью. Свекровь Филумены Сострата изображается не по традициям фольклора — злой, сварливой женщиной, наоборот, она воплощение материнской любви, воплощение хранительницы домашнего очага. Старуха делает все, что в ее силах, чтобы устроить счастье своего сына и его жены. Она идет к снохе, чтобы упросить ее вернуться к мужу, но Филумена даже не приняла свою свекровь. Тогда бедная Сострата говорит сыну, что если сноха не хочет жить с ней вместе, так она уедет в деревню, чтобы не мешать молодым жить так, как им хочется.

Памфил по возвращении домой прежде всего побегал в дом тещи, чтобы встретиться с женой. Тут он узнал от тещи о рождении ребенка и о том, что ребенок не от него. Теща умоляла Памфила скрыть эту позорную тайну от людей, вопрос же о возвращении жены предоставила ему решать самому. Памфил — по характеру добрый, хороший человек, он умеет любить, и Теренций прекрасно раскрывает его психологию в тот момент, когда юноша дал слово теще скрыть от людей позор своей жены, но взять Филумену к себе, простив ей прошлое, он не может, — мешает оскорбленное мужское самолюбие:

Обещал и слово это твердо я решил сдержать.
Взять ее назад, однако, честь не позволяет мне.
Нет, хотя любовь, привычка сильно тянут к ней меня.
Плачу, как подумаю, какая будет жизнь моя
И какое предстоит мне дальше одиночество.
С постоянством никогда ты не даешься, счастье!
Первая любовь печальный этот опыт мне дала.
С той сознательно порвал я, с этой то же сделаю (402—409).

Он нарочно лжет матери, что Филумена не хочет вернуться к мужу, потому что не может жить вместе со свекровью. Когда же мать говорит ему, что уедет в деревню, лишь бы Филумена вернулась в дом мужа, то Памфил возражает ей: «Мой сыновний долг внушает мне поставить выше мать».

Очень живо изображены во всей этой ситуации старики — отцы Памфила и Филумены.

Свекор, отец Памфила, Лахет, винит в разрыве сына со снохой прежде всего свою жену Сострату, считая, что она наверняка пилила, ругала Филумену, поэтому молодая женщина и ушла обратно в отчий дом. Кроме того, Лахет ругает и сына, обвиняя его в том, что он, наверное, все еще путается со своей прежней любовницей, — дескать, жена эту измену заметила, поэтому и не хочет с ним больше жить. Такого же мнения держится и отец Филумены Фидипп.

Старики вызвали к себе бывшую любовницу Памфила гетеру Вакхиду и просили ее не принимать Памфила, чтобы не ломать его семейное счастье. Вакхида заявила, что с Памфилом у нее все порвано с тех пор, как он женился. Тогда Лахет и Фидипп просят Вакхиду сказать об этом самой Филумене и ее матери Миррине и этим успокоить обеих женщин.

Вакхида пришла к Филумене и стала говорить, что Памфил уже давно порвал с ней связь и что, таким образом, за ним нет никакой вины перед женой.

Во время этого разговора Миррина заметила на пальце Вакхиды кольцо своей дочки Филумены и спросила, как оно попало к гетере.

Вакхида рассказала, что это кольцо подарил ей как-то пьяный Памфил, который после расспросов сознался, что он ночью совершил насилие «над девушкой какой-то и стащил в борьбе кольцо».

Таким образом раскрылось, что жертвой Памфила была сама Филумена, его жена, и что ребенок родился от него.

Теренций изображает в этой комедии гетеру Вакхиду умной, чуткой женщиной. Она не хочет мешать семейному счастью своего прежнего любовника. Она его уважает за добрый характер, помнит его былую любовь к ней и поэтому делает все, от нее зависящее, чтобы вернуть Филумену в дом мужа. Она сознает, что не всякая гетера поступила бы так:

Другие так любовницы совсем не склонны делать:
Не в наших интересах, чтоб себе во браке счастье
Любовник находил. Клянусь, до низости подобной
Я никогда не доведу себя из-за корысти (834—838).

Эта комедия — по сути дела не комедия, а бытовая драма. В ней совсем нет комических образов. Пьеса раскрывает жизненный конфликт, и в ней хорошо подан характер пылкого Памфила, ко-

торый, несмотря на юношеские увлечения, становится человеком, способным на глубокое чувство любви. Хорошо очерчены характеры стариков отцов, Лахета и Фидиппа, любящих своих детей и прощающих им увлечения молодости.

Особенно характерно замечание отца Филумены Фидиппа. Он знает, что Памфил страстно любил гетеру Вакхиду, и старик даже не осуждает юношу, когда тот после женитьбы не сразу порывает связь с Вакхидой. Фидипп считает, что чувство любви быстро не вырвешь из сердца, и поэтому он говорит о Памфиле и его связях с гетерой Вакхидой:

Если б сразу мог порвать
С ней после многолетней связи, я и человеком бы
Не считал его, не то что верным мужем дочери (555—558).

3. Комедия «Братья». В 160 г. Теренций поставил комедию «Братья». Сюжет взят из одноименной комедии Менаандра и, кроме того, использована сцена одной из комедий греческого комедиографа Дифила. В комедии «Братья» раскрывается проблема воспитания. В ней изображаются два брата, Микцион и Демей. Микцион живет в городе, это купец широкого размаха, а Демей — в деревне, он крупный землевладелец. У Демей два сына — Эсхин и Ктесифон. Эсхина взял к себе на воспитание Микцион, он его усыновил, а Ктесифон живет с отцом в деревне.

Демей воспитывает своего сына в духе старых традиций: он строг с ним, не дает денег на развлечения, невесту ему прочит по своему желанию. А Микцион в городе воспитывает своего усыновленного племянника Эсхина совсем иначе, по-новому; он с ним мягок в обращении, не запрещает ему веселиться в кругу молодежи. Микцион сам говорит о своей системе воспитания, основанной на взаимном чувстве любви и доверии между родителями и детьми:

Отцовский долг скорее приучать детей
Все делать не из страха, доброй волею.
Отец и деспот этим-то и равняются.
А кто того не может, пусть сознается,
Что вовсе не умеет управлять детьми (77—81).
Стьдом и чувством чести много легче нам
Детей сдерживать, чем страхом, полагаю я (57 и след.).

Демей бранит брата за такое мягкое воспитание и считает, что тот избалует Эсхина и юноша станет мотом, кутилой. Между тем, хотя Демей и держит своего сына Ктесифона в ежовых рукавицах, все же молодость берет свое, и юноша тайком от отца веселится с друзьями и братом Эсхином, влюбляется во флейтистку-гетеру. Он хочет освободить девушку, выкупить у сводника, которому она принадлежит, но у него нет денег. Сводник собирается увезти флейтистку на Кипр, и Ктесифон из любви к девушке готов следовать за ней. Когда об этом узнал Эсхин, он, чтобы спасти брата, выкрал гетеру у сводника.

Весть об этом дошла до Демее, и он бранит брата, считая, что все эти безобразные поступки юноши — результат мягкого воспитания. Когда же выясняется, что Эсхин силой увел от сводника гетеру не для себя, а для брата Ктесифона, что Ктесифон влюблен в гетеру, то Демее повимает, что его система воспитания не дала положительных результатов.

Между тем похищение Эсхином гетеры для брата ставит его самого в тягостное положение. Дело в том, что об этом поступке узнала любимая им девушка и решила, что возлюбленный бросил ее в связи с новым увлечением. Девушка страдает, в горе и ее семья, тем более что от Эсхина уже ожидается ребенок. Когда обо всем этом узнал Микион, то он, конечно, предлагает Эсхину немедленно оформить брак. Заканчивается комедия спеной, заимствованной Теренцием из комедии Дифила. Демее иронически предлагает брату Микиону еще больше проявить свою мягкость в отношении окружающих людей: жениться на матери своей снохи, отпустить на свободу раба Сира, который во всем помогал Эсхину, и ближайшему родственнику снохи Гегниону, бедному человеку, сдать в аренду участок земли.

Такой конец несколько нарушает ход комедии, но он был во вкусе большинства римской публики, которая еще считала, что без строгих мер в деле воспитания не обойдешься. Видимо, и Теренций полагал, что надо разумно проявлять в воспитании детей мягкость к ним, но в должную требовательность.

Комедия проникнута идеей гуманности. Автор любит людей, хочет им добра, он понимает, что человек иногда и заблуждается, но не клеймит его за это, а прощает ему ошибки жизни и призывает к их исправлению.

Недаром один из его героев, старик Хремет, в комедии «Самостоятель» говорит: «Я — человек! Не чуждо человеческое мне ничто» («*Ното sum et nihil humanum a me alienum puto*»). Это выражение Теренция стало афоризмом, дошедшим и до наших дней.

4. **Стиль и язык.** Теренций не проявил такой большой самостоятельности в обрисовке персонажей, как Плавт, хотя оба они использовали сюжеты и образы греческих комедиографов.

Недаром биограф Теренция сообщает нам отзыв Юлия Цезаря об этом эллинофильствующем писателе:

Полу-Менандр, ты считаешься также великим поэтом,
И справедливо: ты любишь беседовать чистою речью.
Если б возможно лишь было прибавить комической силы
К мягким созданьям твоим, чтобы мог ты в почете сравняться
С греками и чтоб в в этом не ниже их также считаться!
Этого только и нет у тебя, и мне больно, Теренций!

Уже Цезарь отметил в стихотворном обращении к Теренцию его «чистую речь». О прекрасном литературном языке этого комедиографа говорит и Цицерон:

Также и ты, о Теренций, который отборною речью,
Переводя на латинский язык, выражаешь Менандра,
И среди общей тиши предлагаешь в театре народу,
Все выражая изящно, везде говоря сладкогласно!

Действительно, у Теренция герои говорят изящным литературным языком. В их речи нет грубых просторечных выражений, почти нет архаизмов, но в ней нет и той сочности, которая характерна для языка плавтовских персонажей.

В отношении композиции комедии Теренция близки к комедиям Менандра, но прологи Теренций строит лучше своего учителя: он не раскрывает в них заранее содержание пьес и благодаря этому держит зрителей в напряжении в течение всего театрального представления.

У современников Теренций пользовался меньшим успехом, чем Плавт, потому что его комедии и по вопросам, поставленным в них, и по форме были менее созвучны интересам и вкусам плебейских масс.

Теренция главным образом ценили и в кругах образованных эллинофильствующих аристократов. Но позже, во времена Римской империи, комедии Теренция стали более популярны. Многие грамматиканы занялись изучением и толкованием их. До нас дошли комментарии к комедиям Теренция, составленные грамматиком Донатом (IV в. н. э.), который в процессе анализа часто сравнивает текст комедий Теренция с теми греческими комедиями, из которых римский комедиограф брал сюжеты и образы.

5. Теренций в последующей литературе. В средние века и в эпоху Возрождения Теренций был одним из самых популярных античных авторов. Язык его комедий считался образцом классического латинского литературного языка. Теренция изучали, переводили, и недаром до нас дошло так много списков комедий Теренция, и среди них древнейший список IV в. Этот список называется «Codex Vembinus», по имени обладателя его, кардинала Бембо, и хранится в настоящее время в Риме, в Ватиканской библиотеке.

Технику построения комедий Теренция, их изящный латинский язык использовали в своих церковных драмах средневековые драматурги. Так, монахиня Гросвита Гандерсгеймская (X в.) откровенно признается, что она в своих церковных драмах использовала композицию, изящный язык комедий Теренция, их драматургическую технику, но в иных целях: античный комедиограф прославляет плотскую любовь, а она славит веру в бога.

Высоко ценили Теренция в XVIII в. теоретики так называемой «слезливой комедии». Они считали его своего рода зачинателем этого жанра.

С большим одобрением относился к Теренцию виднейший представитель немецкого просвещения Лессинг. Он посвятил ему ряд статей в своей знаменитой «Гамбургской драматургии» (статьи 71, 72, 97, 98, 99, 100).

VI. КОНЕЦ ДОКЛАССИЧЕСКОГО И НАЧАЛО КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА. ВРЕМЯ КРИЗИСА И ГИБЕЛИ РЕСПУБЛИКИ

(середина II в. — до 30 г. I в. до н. э.)

1. Социальная и политическая борьба. Начиная со второй половины II в. до н. э. в римском обществе проявляются острейшие классовые противоречия.

Беспощадно эксплуатируя захватываемых в непрерывных войнах рабов, верхушка общества организовывала богатейшие обширные имения — латифундии. Вследствие этого с неслыханной силой проявилось основное противоречие рабовладельческого общества — противоречие между рабами и рабовладельцами, выразившееся в грандиозных восстаниях рабов в Сицилии, Малой Азии, наконец, в Италии под предводительством Спартака (74—71 гг. до н. э.).

Не менее острыми были и противоречия в среде самих свободных граждан — противоречие между крупными и мелкими собственниками, особенно между владельцами богатейших поместий и крестьянством. Мелкие земельные собственники разорялись, продавали свои участки и уходили в города, становясь в большинстве люмпен-пролетариями.

Богатые землевладельцы, пользуясь правом сильного, захватывали даже землю, принадлежавшую всему обществу свободных граждан, так называемый *ager publicus*.

Во второй половине II в. до н. э. в Риме образовались две политические партии — оптиматов и популяров. Оптиматы были представителями интересов сенатской знати и крупных земельных собственников. Популяры отражали интересы демократических кругов города и деревни. Под влиянием массового демократического движения, особенно крестьянства, усилилась роль народных трибунов и, наоборот, несколько ослабла роль сената. Демократическое движение, руководимое Тиберием и Гаем Гракхами, пытавшимися восстановить крестьянское землевладение, окончилось неудачей.

Когда Рим стал мировой державой, его государственная форма — аристократическая республика — потребовала уже более широкой социальной основы. Нужна была иная форма власти. Борьба за политическую власть вызвала длительные, ожесточенные гражданские войны, в которых основную роль играло войско, теперь уже большей частью наемное, а не наемное из крестьянства, как это было раньше. Такое войско было послушным орудием в руках тех или иных полководцев, жаждавших встать у кормила государства. В 82 г. власть взял в свои руки Сулла и установил кровавую диктатуру оптиматов. После падения режима Суллы создается в 60 г. первый триумвират (Помпей, Юлий Цезарь и Красс), который был выражением военной диктатуры в государстве.

2. **Литература периода гражданских войн.** Этот период обостреннойшей классовой и социальной борьбы, сопутствовавшей становлению Рима как мировой державы, нашел свое отражение в литературе, философии, красноречии. Так, историк **Полибий** считал, что есть три формы правления: монархия, аристократия и демократия, но что самой совершенной формой государственной власти является власть в Риме, где все три формы правления находятся в гармоническом сочетании.

Верным слугой верхушки римского общества был и философ **Панэтий**. Он считал, что мировое государство, а таким является, по его мнению, Рим, осуществляет целенаправленность мирового разума. Надо служить такому государству, всем жертвовать ради него. Таким образом, философия Панэтия оправдывала экспансию Рима, его внешнюю агрессивную политику.

Выразителем же передовой, материалистической философии был поэт **Лукреций** с его получившим мировую известность трудом «О природе вещей».

а) **Претекстата.** В римской литературе периода гражданских войн сказалось стремление писателей приблизиться к изображению реальной действительности, стремление отказаться от мифологических сюжетов. Драматург **Акций** (170 — ок. 85 г. до н. э.) ориентируется в своем творчестве только на греческих трагиков, но создает и трагедии с римскими историческими сюжетами (претекстаты); например, в трагедии «**Брут**» изображалось изгнание последнего римского царя **Тарквиния Гордого** и установление в Риме республики. В другой трагедии главный герой — консул **Публий Деций Мус**, пожертвовавший жизнью в битве с самнитами (312 г. до н. э.). Эти трагедии были призывом служить родине, агитацией за республиканскую форму правления.

б) **Тогата.** В бурный век острой социальной борьбы и гражданских войн особого развития достигла римская комедия и близкий к ней жанр — **ателлана**. Они отражали интересы и чаяния плебейских масс Рима. Комедия с римским сюжетом называлась **тогата**, по названию национальной одежды — **тоги**. В отличие от нее комедия с греческим сюжетом называлась **паллиата** — в связи с греческим названием плаща (**pallium**).

Паллиата создавалась под влиянием греческой комедии, а в тогате римские писатели стремились изобразить римскую жизнь, изобразить самостоятельно, без ориентации на греческих комедиографов.

В тогатах изображались крестьяне, ремесленники, их семейная жизнь, осмеивались порча нравов, крушение семейной морали. Это было требованием времени, потому что в связи с оторванностью некоторой части общества от производительного труда (люмпен-пролетариат жил за счет государства), в связи с поляризацией общества на богатей и бедноту, в связи с неустойчивым положением многих социальных групп Рима рушились нормы традиционной семейной морали.

Тогата была доходчива до плебейских масс не только по тематике, но и по своей форме: язык был прост, в нем было много поговорок, народных пословиц, шуток, того юмора, что называется обычно «римским уксусом».

Но тогата не смогла подняться до уровня настоящей политической комедии, подобной комедиям Аристофана, так как в условиях Рима, где власть была в руках сената, нобилитета, острая критика существующего социального строя была невозможна. В жанре тогаты особенно проявили себя комедиографы Титиний, Атта и Аффраний. К величайшему сожалению, ни одна из их тогат не дошла полностью, да и фрагменты их очень незначительны. Дошли лишь жалкие осколки от этих интересных римских произведений.

Годы жизни Титиния неизвестны, но во всяком случае творческая деятельность его падает главным образом на первую половину I в. до н. э. Дошли названия его 15 комедий. Названия все латинские, большей частью они говорят или о происхождении героев, или об их профессии, например «Квинт», «Вар», «Валяльщики сукон», «Юристка» и т. д. Дошедшие до нас 155 стихов Титиния относятся к разным комедиям. На основании этих фрагментов можно сказать, что Титиний осмеивал в своих произведениях падение семейных нравов, пристрастие некоторых римлян ко всему греческому, он же, несомненно, выдвигал роль труда в жизни человека.

Второй творец комедий тоги — Атта умер в 78 г.; год рождения неизвестен. До нас дошло от его творчества лишь около 25 стихов. Известны заглавия 11 комедий. Судя по свидетельству грамматика Диомеда, Атта изображал главным образом низшие слои населения, обитателей маленьких мастерских, лавчонок, посетителей харчевен.

В тогате «Теплые воды» (от нее сохранилось два стиха) Атта осмеивал разврат римских богачей на курорте в Байях.

Но наибольшую известность как автор комедий тогаты заслужил Аффраний. Его деятельность падает на вторую половину II в. до н. э. Он создал много комедий, до нас дошло 43 названия его комедий и около 430 стихов — мелких фрагментов из разных комедий. Судя по этим фрагментам, можно сказать, что Аффраний осмеивал в своих произведениях порчу нравов, расточительство. Видимо, он не останавливался и перед тем, чтобы осмеять в комедиях некоторые стороны служителей культа. Так, в комедии «Авгур» он очень язвительно говорит об одном из представителей этой духовной коллегии.

Аффраний стремился сделать стиль комедий изящным, и в этом ему немало помогло тщательное изучение творчества Менандра и Теренция. Его комедии были популярны и ставились еще, судя по свидетельству Светония, в I в. н. э.

в) Ателлана. В Риме издавна существовал вид фольклорного драматического творчества — ателлана, комедия масок. В ателланах не было определенного сюжета, он всякий раз создавался

самими актерами, но в них были постоянные характерные маски, воплощавшие комплекс определенных человеческих черт. Это — Макк, Букк, Папп и Доссен. Макк — простачок, всякий раз попадающий в глупое положение, он любит поволочиться за женщинами и хорошо поест. Букк — плут, хвостун и льстец. Папп — олицетворение старого, честолюбивого богача и Доссен — это тип ученого-шарлатана.

В конце II в. до н. э. римская народная ателлана получила литературную обработку, превратилась в определенный театральный жанр и стала ставиться после трагедий в качестве заключительной веселой пьески.

Литературную обработку ателланы провели Помпоний и Новий. Они в своих ателланах осмеяли и невежество, и суеверия, и падение нравов. В образе Паппа сатирически изобразили честолюбие богачей, стремящихся подкупать избирателей и пролезть в местные органы власти. На эту тему — ателланы «Папп — ободенный», «Искатель должности» и «Наследник искателя». Видимо, они уже критически относились к мифологическим сюжетам и образам, о чем свидетельствуют такие названия ателлан, как «Подставной Агамемнон», «Финикиянки», «Мартовские календы», «Домашний лар» и др.

Ателланы были очень популярны среди широких народных масс, но верхушка Рима косо смотрела на них, и ученые мужи, близкие к аристократическим кругам, как, например, Цицерон и Квинтилиан, презрительно относились к этому жанру плебейской литературы. Впоследствии, в эпоху империи, ателланы были запрещены, но они все же ставились, и в некоторых из них даже делались выпады против императоров; так, известно, что император Калигула сжег публично одного из актеров ателланы за его колкий выпад против императора.

Ателланы становились и в эпоху христианства, — об этом свидетельствуют учителя церкви Тертуллиан и Арнобий, возмущавшиеся безнравственным, по их мнению, содержанием этих пьес. Ателлана уже в новое время нашла свое отражение в комедии dell'arte, в которой образы Арлекина и Бригеллы соответствуют римским маскам Макка и Букка, а образы Панталоне и Доктора — маскам Паппа и Доссена.

г) Сатира. В последний век Римской республики в связи с запросами времени окончательно оформился и стал особо актуальным жанр сатиры. Когда-то этот жанр был жанром фольклора, римляне называли его «сатура».

Сатура представляла собой синтез нескольких форм искусства. В ней был текст шуточного или сатирического характера. Она сопровождалась музыкой и танцами. Отсюда, видно, и название этого вида фольклорного творчества «сатура» — смесь.

3. Луцилий. В конце II в. до н. э. сатура оформляется как литературный жанр, как сатира в нашем смысле слова. Заслуга в деле литературной обработки сатуры принадлежит поэту Луцилию

(180—102 г.). Он, правда, еще не называет свои обличительные стихи сатирами, считает их «разговорами» («sermones»), подчеркивая этим их диалогическую форму. Термин *сатира* создан уже после Луцилия, но его произведения, конечно, были сатирами. Он обличал в них честолюбие, погоню за богатством, грекоманию, различные суеверия. Иногда Луцилий смело выступал с прямым обличением видных политических деятелей. Так, из дошедших до нас фрагментов видно, что он осмеял политических противников Цициона, консула Люция Аврелия Котту, Квинта Опимия и его сына Люция, всадника Кассия.

Луцилий создал 30 книг сатир, но до нас дошли из них лишь разрозненные фрагменты.

Поэт отразил в сатирах и свое литературное credo, он подчеркивал ненужность для современного ему общества таких жанров, как поэма и трагедия с их мифологическими сюжетами, ратовал за литературу, тесно связанную с реальной жизнью.

Язык сатир Луцилия, близкий к разговорному, был доходчив до широких масс.

Основной ритм их — дактилический гекзаметр, который и стал обязательным для жанра римской сатиры.

VII. ЦИЦЕРОН

В обстановке социальной и политической борьбы конца II—начала I в. до н. э. значительное развитие получила проза: красноречие, историография, мемуарная и эпистолярная литература.

1. **Ораторское искусство.** Особенного успеха достигло ораторское искусство. Благодаря разнообразно разработанному стилю оно оказало влияние на все виды литературы, и прежде всего на прозу.

Развитию красноречия в Риме во многом способствовали блестящие образцы греческого ораторского искусства, которое со II в. до н. э. становится предметом тщательного изучения в специальных школах.

Со страстными речами выступали политические деятели, как, например, реформаторы братья Гракхи, особенно Гай Гракх, который был оратором исключительной силы. Увлекая народные массы даром слова, он в своих выступлениях пользовался и некоторыми театральными приемами.

Среди римских ораторов широко, например, был распространен такой прием, как показ рубцов от ран, полученных в борьбе за свободу.

В красноречии были известны два направления: азиатское и аттическое. Азиатский стиль отличался цветистым языком, пристрастием к афоризмам и к метрическому построению концов периода и его частей. Представителем этого направления был Гортенсий Гортал, старший современник Цицерона, консул 69 г.

Для аттицизма же был характерен сжатый, простой язык, как писали греческий оратор Лисий и историк Фукидид. Аттическому направлению в Риме следовали Юлий Цезарь, поэт Лициний Кальв, республиканец Марк Юний Брут, которому Цицерон посвятил свой трактат «Брут».

Сам же Цицерон выработал средний стиль, в котором сочетались особенности азиатского и аттического направления.

2. Биография, политическая и литературная деятельность Цицерона. Марк Туллий Цицерон, знаменитый оратор древности, олицетворяет наравне с Демосфеном высшую ступень ораторского искусства.

Цицерон жил с 106 до 43 г. до н. э. Он родился в Арпине к юго-востоку от Рима, происходил из сословия всадников. Цицерон получил блестящее образование, изучал греческих поэтов, интересовался греческой литературой. В Риме он учился красноречию у знаменитых ораторов Антония и Красса, слушал и комментировал выступавшего на форуме известного трибуна Сульпиция, изучал теорию красноречия. Оратору необходимо было знать римское право, и Цицерон учился ему у популярного для того времени юриста Сцэволы. Зная хорошо греческий язык, Цицерон познакомился с греческой философией благодаря близости с эпикурейцем Федром, стоиком Диодором и главой новоакадемической школы Филоном. У него же он научился диалектике — искусству спора и аргументации.

Хотя Цицерон не придерживался определенной философской системы, но во многих своих произведениях он излагает взгляды, близкие к стоицизму. С этой точки зрения во второй части трактата «О государстве» он рассматривает лучшего государственного деятеля, который должен обладать всеми качествами высоко нравственного человека. Только он мог бы оздоровить нравы и предотвратить гибель государства. Взгляды Цицерона на лучший государственный строй изложены в первой части этого трактата. Автор приходит к заключению, что лучший государственный строй существовал в Римской республике до реформы Гракхов, когда монархия осуществлялась в лице двух консулов, власть аристократии — в лице сената, а демократия — народного собрания.

Для лучшего государства Цицерон считает правильным установить древние законы, возродить «обычай предков» (трактат «О законах»).

Свой протест против тирании Цицерон выражает и в ряде произведений, в которых преобладают вопросы этики: таковы его трактаты «О дружбе», «Об обязанностях»; в последнем он порицает Цезаря, прямо называя его тираном. Он написал трактаты «О пределах доброго и злого», «Тускуланские беседы», «О природе богов». Цицерон не отвергает и не утверждает существования богов, вместе с тем признает необходимость государственной религии; он решительно отвергает все чудеса и гадания (трактат «О гадании»).

Вопросы философии имели для Цицерона прикладной харак-

тер и рассматривались им в зависимости от практического их значения в области этики и политики.

Считая всадников «опорой» всех сословий, Цицерон не имел определенной политической платформы. Он стремился сначала приобрести расположение народа, а затем перешел на сторону оптиматов и признавал государственной основой союз всадников с нобилитетом и сенатом.

Его политическую деятельность можно охарактеризовать словами брата его Квинта Цицерона: «Пусть у тебя будет уверенность, что сенат расценивает тебя по тому, как ты жил раньше, и смотрит на тебя как на защитника его авторитета, римские всадники и богатые люди на основании прошлой жизни твоей видят в тебе ревнителя порядка и спокойствия, большинство же, поскольку речи твои в судах и на сходках показали тебя полуляром, пусть считают, что ты будешь действовать в его интересах»¹.

Первая дошедшая до нас речь (81 г.) «В защиту Квинкция», о возвращении ему незаконно захваченного имущества, принесла Цицерону успех. В ней он придерживался азиатского стиля, в котором был известен его соперник Гортенсий. Еще большего успеха добился он своей речью «В защиту Росция Америкского». Защищая Росция, которого из корыстных целей родственники обвиняли в убийстве родного отца, Цицерон выступил против насилий сулланского режима, разоблачая темные действия фаворита Суллы, Корнелия Хризогона, с помощью которого родственники хотели овладеть имуществом убитого. Цицерон выиграл этот процесс и своей оппозицией аристократии добился популярности в народе.

Из опасения репрессий со стороны Суллы Цицерон отправился в Афины и на остров Родос, якобы ввиду необходимости более глубоко изучить философию и ораторское искусство. Там он слушал ритора Аполлония Молона, оказавшего влияние на стиль Цицерона. С этого времени Цицерон стал придерживаться «среднего» стиля красноречия, занимавшего середину между азиатским и умеренным аттическим стилем.

Блестящее образование, ораторское дарование, удачное начало адвокатской деятельности открыли Цицерону доступ к государственным должностям. Реакция против аристократии после смерти Суллы в 78 г. оказала ему в этом содействие. Первую государственную должность квестора в Западной Сицилии он занял в 76 г. Снискав своими действиями доверие сицилийцев, Цицерон выступил в защиту их интересов против наместника Сицилии пропретора Верреса, который, пользуясь бесконтрольной властью, разграбил провинцию. Речи против Верреса имели политическое значение, так как по существу Цицерон выступал против олигархии оптиматов и одержал над ними победу, несмотря на то что судьи принадлежали к сенаторскому сословию и защитником Верреса был знаменитый Гортенсий.

¹ «О домогательстве консульства».

В 66 г. Цицерон был избран претором; он произносит речь «О назначении Гнея Помпея полководцем» (или «В защиту закона Манилия»). Цицерон поддерживал законопроект Манилия о предоставлении неограниченной власти для борьбы с Митридатом Гнею Помпею, которого он неумеренно восхваляет.

Речь эта, защищая интересы денежных людей и направленная против нобилитета, имела большой успех. Но этой речью заканчиваются выступления Цицерона против сената и оптиматов.

Между тем демократическая партия усиливала свои требования радикальных реформ (кассация долгов, наделение бедноты землей). Это встретило явную оппозицию со стороны Цицерона, который в своих речах резко выступал против аграрного законопроекта, внесенного молодым трибуном Руллом, о закупке земли в Италии и заселении ее бедными гражданами.

Когда в 63 г. Цицерон был избран консулом, он восстановил сенаторов и всадников против аграрных реформ. Во второй аграрной речи Цицерон резко говорит о представителях демократии, называя их смутьянами и мятежниками, угрожая, что сделает их такими смиренными, что они сами будут удивлены. Выступая против интересов бедноты, Цицерон клеймит позором их предводителя Люция Сергия Катилину, вокруг которого группировались лица, пострадавшие от экономического кризиса и сенатского произвола. Катилина, так же как и Цицерон, выставил в 63 г. свою кандидатуру в консулы, но, несмотря на все старания левого крыла демократической группы провести Катилину в консулы, ей это не удалось вследствие противодействия оптиматов. Катилина составил заговор, целью которого было вооруженное восстание и убийство Цицерона. Планы заговорщиков стали известны Цицерону благодаря хорошо организованному шпионажу.

В своих четырех речах против Катилины Цицерон приписывает своему противнику всевозможные пороки и самые гнусные цели, такие, как желание поджечь Рим и уничтожить всех честных граждан.

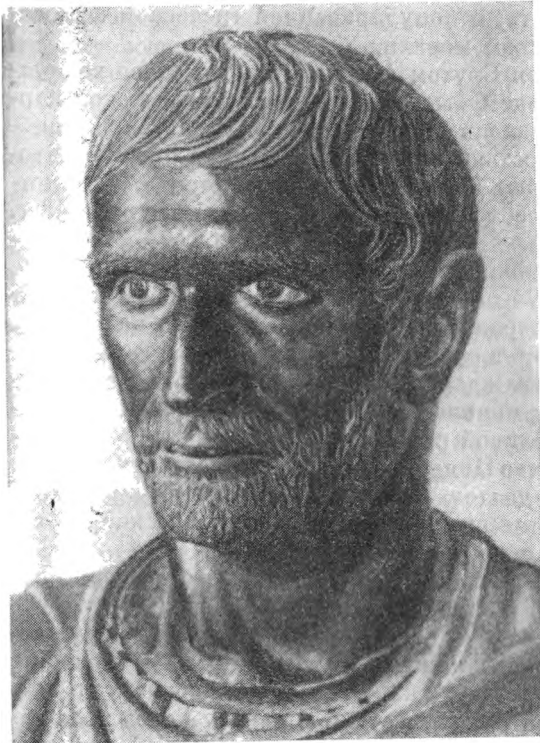
Катилина покинул Рим и с небольшим отрядом, окруженный правительственными войсками, погиб в бою вблизи Пистории в 62 г. Вожди радикального движения были арестованы и после незаконного суда над ними по приказанию Цицерона были задушены в тюрьме.

Заяскаивая перед сенатом, Цицерон в своих речах проводит лозунг союза сенаторов и всадников.

Само собой разумеется, что реакционная часть сената одобрила действия Цицерона по подавлению заговора Катилины и даровала ему титул «отца отечества».

Деятельность Катилины тенденциозно освещена римским историком Саллюстием. Между тем сам Цицерон в речи за Мурену (XXV) приводит следующее замечательное высказывание Катилины: «Только тот, кто сам несчастен, может быть верным заступником несчастных; не верьте, пострадавшие и обездоленные, обе-

Бронзовый бюст
(так называемый
«Брут»)
I в. до н. э.



щаниям преуспевающих и счастливых... наименее робкий и наиболее пострадавший — вог кто должен быть призван вождем и зпаменосцем угнетенных».

Жестокая расправа Цицерона со сторонниками Катилины вызвала неудовольствие популяров. С образованием первого триумvirата, куда входили Помпей, Цезарь и Красс, Цицерон по требованию народного трибуна Клодия вынужден был в 58 г. отправиться в изгнание.

В 57 г. Цицерон снова возвратился в Рим, но уже не имел прежнего политического влияния и занимался главным образом литературной работой.

К этому времени относятся его речи в защиту народного трибуна Сестия, в защиту Милона. В это же время Цицероном был написан известный трактат «Об ораторе». В качестве проконсула в Киликии, в Малой Азии (51—50 гг.), Цицерон приобрел популярность в войске, особенно благодаря победе над несколькими горными племенами. Солдаты провозгласили его императором (высшим военным начальником). По возвращении в Рим в конце 50 г. Цицерон примкнул к Помпею, но после его поражения при Фарсале (48 г.) он отказался от участия в борьбе и внешне помирился с Цезарем. Он занялся вопросами ораторского искусства, издал

трактаты «Оратор», «Брут», и популяризацией греческой философии в области практической морали.

После убийства Цезаря Брутом (44 г.) Цицерон снова вернулся в ряды активных деятелей, выступая на стороне сенатской партии, поддерживая Октавиана в борьбе против Антония. С большой резкостью и страстностью он написал 14 речей против Антония, которые, в подражание Демосфену, называются «Филиппиками». За них он был внесен в проскрипционный список и в 43 г. до н. э. убит.

Цицерон оставил сочинения по теории и истории красноречия, философские трактаты, 774 письма и 58 речей судебных и политических. Среди них, как выражение взглядов Цицерона на поэзию, особое место занимает речь в защиту греческого поэта Архия, присвоившего себе римское гражданство. Возвеличив Архия как поэта, Цицерон признает гармоническое сочетание природного дарования и усидчивой, терпеливой работы.

Литературное наследство Цицерона не только дает ясное представление о его жизни и деятельности, часто не всегда принципиальной и полной компромиссов¹, но и рисует исторические картины бурной эпохи гражданской войны в Риме.

3. **Язык и стиль речей Цицерона.** Для политического и особенно судебного оратора важно было не столько правдиво осветить суть дела, сколько изложить его так, чтобы судьи и публика, окружавшая судебный трибунал, поверили в его истинность. Отношение публики к речи оратора считалось как бы голосом народа и не могло не оказать давления на решение судей. Поэтому исход дела зависел почти исключительно от искусства оратора. Речи Цицерона, хотя и были построены по схеме традиционной античной риторики, дают представление и о тех приемах, которыми он достигал успеха.

Цицерон сам отмечает в своих речах «обилие мыслей и слов», в большинстве случаев проистекавшее от желания оратора отвлечь внимание судей от невыгодных фактов, сосредоточить его только на полезных для успеха дела обстоятельствах, дать им необходимое освещение. В этом отношении для судебного процесса имел важное значение рассказ, который подтверждался тенденциозной аргументацией, часто извращением свидетельских показаний. В рассказ влетали драматические эпизоды, образы, придающие речам художественную форму.

В речи против Верреса Цицерон рассказывает о казни римского гражданина Гавия, которого не имели права наказывать без суда. Его секли на площади розгами, а он, не издавая ни одного слова, только твердил: «Я римский гражданин!» Возмущаясь произволом, Цицерон восклицает: «О сладкое имя свободы! О исключительное право, связанное с нашим гражданством! О трибунская

¹ См.: Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 296 и след.

власть, которую так сильно желал римский плебс и которую наконец ему возвратили!» Эти патетические восклицания усиливали драматизм рассказа.

Таким приемом варьирования стиля Цицерон пользуется нередко. Патетический тон сменяется простым, серьезность изложения — шуткой, насмешкой.

Признавая, что «оратору следует преувеличить факт», Цицерон в своих речах считает закономерной амплификацию — прием преувеличения. Так, в речи против Катилины Цицерон утверждает, что Катилина собирался поджечь Рим с 12 сторон и, покровительствуя бандитам, уничтожить всех честных людей. Цицерон не чуждался и театральных приемов, которые вызывали у его противников обвинение в его неискренности, в ложной слезливости. Желая вызвать жалость к обвиняемому в речи в защиту Милона, он говорит сам, что «от слез не может говорить», а в другом случае (речь в защиту Флакка) он поднял на руки ребенка, сына Флакка, и со слезами просил судей пощадить отца.

Применение этих приемов в соответствии с содержанием речей создает особый ораторский стиль. Живость его речи приобретает благодаря пользованию общепонятным языком, отсутствию архаизмов и редкому употреблению греческих слов. Порой речь состоит из коротких простых предложений, порой они сменяются восклицаниями, риторическими вопросами и длинными периодами, в построении которых Цицерон следовал Демосфену. Они разделяются на части, обыкновенно имеющие метрическую форму и звучное окончание периода. Это создает впечатление ритмической прозы.

4. **Риторические произведения.** В теоретических трудах о красноречии Цицерон обобщил те принципы, правила и приемы, которым следовал в своей практической деятельности. Известны его трактаты «Об ораторе» (55 г.), «Брут» (46 г.) и «Оратор» (46 г.).

Произведение «Об ораторе» в трех книгах представляет собой диалог между двумя известными ораторами, предшественниками Цицерона — Лицинием Крассом и Марком Антонием, представителями сенатской партии. Свои взгляды Цицерон выражает устами Красса, считающего, что оратором может быть только разносторонне образованный человек. В таком ораторе Цицерон видит политического деятеля, спасителя государства в тревожное время гражданских войн.

В этом же трактате Цицерон касается построения и содержания речи, ее оформления. Видное место отводится языку, ритмичности и периодичности речи, ее произнесению, причем Цицерон ссылается на выступление актера, который мимикой, жестами добивается воздействия на душу слушателей.

В трактате «Брут», посвященном своему другу Бруту, Цицерон говорит об истории греческого и римского красноречия, останавливаясь более подробно на последнем. Содержание этого сочинения раскрывается в другом его наименовании — «О знаменитых ора-

торах». Большое значение этот трактат получил в эпоху Возрождения. Цель его — доказать превосходство римских ораторов перед греческими.

Цицерон считает, что недостаточно одной простоты греческого оратора Лисия, — эта простота должна быть дополнена возвышенностью и силой выражения Демосфена. Давая характеристику множеству ораторов, он считает себя выдающимся римским оратором.

Наконец, в трактате «Оратор» Цицерон излагает свое мнение о применении различных стилей в зависимости от содержания речи, с целью убедить слушателей, произвести впечатление изяществом и красотой речи, и, наконец, увлечь и взволновать возвышенностью. Большое внимание уделяется периодизации речи, подробно излагается теория ритма, особенно в концовках членов периода.

5. **Письма.** Дошедшие до нас письма Цицерона относятся к последним 25 годам его жизни. Хотя полностью вся переписка не сохранилась, но она дает богатый исторический материал жизни конца республики, знакомит с видными политическими деятелями этого времени, не говоря уже о том, что в этой переписке перед нами выступает личность Цицерона как политика, как оратора, как человека со всеми его слабыми сторонами — его тщеславием и растерянностью, которую он проявил в изгнании.

Письма Цицерона изучались еще в древнем Риме и положили начало эпистолографии. Им следовал Плиний Младший.

В средние века, а особенно в эпоху Возрождения, интересовались риторическими и философскими сочинениями Цицерона, по последним знакомились с греческими философскими школами. Гуманисты особенно ценили стиль Цицерона.

Блестящий стилист, умеющий выразить малейшие оттенки мысли, Цицерон явился создателем того изящного литературного языка, который считался образцом латинской прозы. В эпоху Просвещения рационалистические философские взгляды Цицерона оказали влияние на Вольтера и Монтескье, написавшего трактат «Дух законов».

Политические деятели буржуазной французской революции XVIII в. Мирабо и Робеспьер пользовались ораторскими приемами Цицерона.

VIII. ЛУКРЕЦИИ

1. **Эпоха.** Тит Лукреций Кар жил в первой половине I в. до н. э. Рим мучительно и драматически переходил от республиканского строя, перестававшего удовлетворять пужды растущих завоеваний, к империи, которая, однако, была еще не в силах разрушить старую республику и проявлялась пока только в виде взаимной борьбы крупных честолюбцев, претендовавших на единоличную власть.

Кровь непрестанно проливалась как в самом Риме, так и в его провинциях.

Многие начали призывать к тихой и мирной жизни, вдали от всяких общественных и политических потрясений. Многие разуверились в старинных религиозно-мифологических представлениях, поскольку они не обеспечивали мира на земле, а были, наоборот, по их мнению, причиной неустойчивости человеческой жизни.

Развивалось просветительство с его иллюзиями о прекращении человеческих страданий в связи с устранением прежних религиозно-философских представлений. Думалось, что материалистическое учение сможет укрепить разбушевавшуюся социально-политическую стихию и приведет Рим в мирное состояние.

Тит Лукреций Кар, «свежий, смелый поэтический властитель мира»¹, был самым крупным из тех поэтов-мыслителей, которые надеялись ликвидировать гражданскую смуту в Риме путем проповеди материализма и вообще просветительских идей. Надежды Лукреция оказались иллюзиями; но им было создано такое замечательное поэтическое произведение, которое затмило собой не только многие гениальные произведения римской литературы, но значение которого вышло далеко за пределы самого Рима и в течение многих веков, вплоть до настоящего времени, осталось неуязвимым произведением античной поэзии и философии.

2. **Общий характер поэмы Лукреция.** Лукреций написал поэму из шести книг под названием «О природе вещей» (или, может быть, просто «О природе», каковое наименование носили и многочисленные поэмы греческой натурфилософии). Поэма эта написана дактилическим гекзаметром — тоже по аналогии с греческими дидактическими поэмами. По-видимому, Лукреций не привел ее в окончательный вид, потому что много шероховатостей чувствуется в середине поэмы, и самый конец отсутствует.

Формально поэма Лукреция представляет собой, как это неоднократно признает и сам Лукреций, стихотворное изложение философии Эпикура, жившего в Греции еще на рубеже IV—III вв. до н. э. К этому можно присоединить также и зависимость Лукреция от более ранних натурфилософов Греции. По существу же использование греческих натурфилософов меркнет у Лукреция перед силой его собственного поэтического дарования.

Сам Лукреций, правда, оценивает этот свой художественный стиль довольно скромно, думая, что пользуется им только для подслащивания своей речи, чтобы проводимое им трудное философское учение оказалось доступным большому количеству читателей.

Насколько философский материализм Лукреция представляется в настоящее время наивным и слишком общим, настолько по-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 169.

этическое творчество Лукреция остается неуядаемым до сегодняшнего дня, вызывая к себе еще и теперь глубокий интерес.

3. **Содержание поэмы.** Каждая из шести книг поэмы характеризуется некоторой общей тенденцией, которую не так трудно формулировать.

Первая книга поэмы имеет вступление, посвященное Венере (1—43) — прародительнице римского народа, с просьбой о водворении мира на земле. Формальное противоречие подобного вступления с материализмом Лукреция не относится к существу дела, потому что здесь мы находим только дань традиционному обращению поэтов к божеству в начале своих произведений и потому что тотчас же после этого обращения Лукреций дает острую критику религии, изображая ее огромный вред в человеческой истории.

Основное содержание первой книги — это учение о первичных субстанциях сущего, именно об атомах и пустоте (265—634), и вытекающее отсюда учение о беспредельности материи и пространства, о бесконечности миров и, следовательно, о безграничности мира. А так как атомы нерушимы, то Лукреций выставляет еще один общий тезис: ничто не появляется из ничего, и ничто не исчезает в ничто, следовательно, воля богов, существования которых Лукреций не отрицает, никак не вмешивается в распорядок вселенной.

Вторая книга содержит ряд прежних идей. Боги никак не участвуют в мире; изображается культ Великой Матери и рисуются ее функции, но не для оправдания этого культа, а лишь как символ животворной природы (588—659). Тем не менее вторая книга является большим шагом вперед в развитии атомистического учения. Здесь изображаются свойства атомов и появления сложных тел из простых и разнородных атомов (660—699).

Особенное внимание привлекают начало и конец второй книги: вначале Лукреций рассуждает о мудрости и спокойствии человека, находящегося на берегу моря и не участвующего в морских бурях, во время которых тонут корабли; в заключение же у Лукреция знаменитое рассуждение о том, что движение в мире постепенно замедляется и что приближается «вечная смерть» мира (1105—1174).

Третья книга, как и первая, восхваляет Эпикура (1—30). В основном вся эта книга излагает доказательство материальности духа и души. Лукреций вкладывает в уста олицетворенной им природы наставление человеку о необходимости сохранять полное спокойствие духа и отгонять от себя всякие страхи и ужасы при мысли о смерти (31—829, 830—1094).

Четвертая книга посвящена тоже психологии, но с разработкой теории отдельных психических способностей. Сначала обсуждается вопрос о познании вещей при помощи тех образов, которые отделяются от вещей и воздействуют на органы чувств. Дальше рассматриваются отдельные ощущения: зрение, слух, вкус,

обоняние, а также и умственные представления (230—826). Изложение у Лукреция и здесь не везде последовательное. От отдельных чувств Лукреций переходит к теории общих функций человеческого организма, рассуждая о голоде и жажде, о ходьбе и движении, сне и сновидениях и о любовных переживаниях (1037—1287).

Пятая книга, прославляя Эпикура и отрицая участие богов в мировой истории, посвящена вопросам о происхождении и развитии мира и о его теперешнем устройстве (1037—1287); особенное внимание уделяется развитию Земли, которая, по мнению Лукреция, постепенно идет к истощению, и периодам развития органических существ вместе с развитием человеческой культуры, начиная от дикого состояния людей до времен цивилизации (772—1457).

В шестой книге Лукреций объясняет при помощи своей атомистики различные явления в области отдельных наук, метеорологии, геологии и медицины (96—1286).

Подводя итог содержанию поэмы Лукреция, необходимо сказать, что, несмотря на отдельные отклонения в сторону, содержание развивается весьма последовательно и логично, переходя от общего к частному: в первой книге — самое общее учение об атомах и пустоте; во второй — о возникновении сложных физических тел из простых атомов; в третьей — о таком же атомистическом возникновении и разрушении духа и души; в четвертой — частная психология; в пятой — история мира и человека; в шестой книге — рационалистическое объяснение отдельных областей природы и жизни.

4. **Мировоззрение Лукреция.** а) **Материализм Лукреция** — это первое, что бросается в глаза. Мир для Лукреция является объективным бытием, существующим вне человеческого сознания и независимо от него. Он не только объективен, но и вполне материален. А будучи материальным, он бескопечен во времени и пространстве, и его не создали никакие боги. Он управляется своими собственными законами и зависит только от самого себя.

б) Конкретным выражением этого материалистического учения является у Лукреция атомизм.

Тела разрушимы, но составляющие их атомы неразрушимы. Всякое возникновение и всякая гибель есть поэтому не что иное, как соединение и разделение атомов. Атом есть мельчайшая частица материи. Настолько мелкая, что она уже не поддается дальнейшему дроблению. Атомы обладают только механическими свойствами: плотностью, тем или другим размером, той или другой фигурой и присущим им от природы вечным движением. Никакими другими свойствами атомы не обладают: ни зрительными, ни слуховыми, ни обонятельными, ни вкусовыми, ни осязательными.

По природе своей атомы падают сверху вниз. Но для образования из них сложных тел Лукреций вводит в понятие атома самопроизвольное отклонение, дающее возможность одним атомам

объединяться с другими и тем образовывать сложные тела. Разнообразие форм атомов ограничено, так как иначе возникающие из них сложные тела не могли бы иметь своих постоянных качеств.

в) Проповедуемый у Лукреция атомизм ведет к научному объяснению мира и к исследованию царящих в нем законов вместо религиозно-мифологических представлений, которые расцениваются в лучшем случае как детская наивность, а в худшем случае как неразумие, ведущее не только к ошибкам и глупости, но также и к преступлениям. В этом отношении Лукреций ушел далеко вперед от Демокрита и Эпикура. В то время как у Эпикура наука допускается только в целях освобождения человека от мнимых страхов и ужасов, у Лукреция она имеет вполне самостоятельное значение как путь к установлению объективной картины мироздания. Также и критика мифологии и религии принимает у Лукреция гораздо более энергичный и боевой характер, чем у Эпикура.

Философия Лукреция отнюдь не является полным атеизмом. Лукреций только отрицает воздействие богов на мир и необходимость культа и мифа. Боги Лукреция состоят из тончайшей материи, а значит, и из соответствующих атомов. Они живут блаженной жизнью, не нуждаясь вообще ни в каких действиях и ни в каких волнениях, для них было бы унизительно создавать мир и заботиться обо всех его бесконечных мелочах. Имея в виду такую высокую трактовку бытия богов, нужно сказать, что они вовсе не являются у Лукреция случайным и внешним привеском его философии. Наоборот, это те идеалы, к которым стремится эпикуреец, мечтающий уйти от всех треволнений жизни и жить собственным самонаслаждением. Поэтому когда Лукреций называет Эпикура богом, то это вовсе не какая-нибудь фантастическая метафора или гипербола; он действительно думал, что Эпикур достиг божественной мудрости и безмятежности, полной свободы от всякого общения с окружающим.

Лукреций вовсе не отрицает мифологии в абсолютном смысле, но понимает ее аллегорически. Это избавляет его от религиозного признания, но дает ему возможность находить в ней как красоту, так и некоторого рода рациональное зерно в смысле отражения природы и общества. Такова, например, живописная и вполне аллегорическая картина четырех времен года, или миф о Фаэтоне как аллегория борьбы стихий, или миф о грешниках в Аиде как аллегория земных страданий человека (V, 737—747; 395—405; III, 978—1023).

Само собой разумеется, атомы Лукреция не имеют ничего общего с теперешней теорией атома. Тем не менее нельзя относиться к атомизму Лукреция свысока. Создав свой атомизм и впадая в неизбежные для своего времени наивности, он все же руководствовался совершенно правильной научной идеей, а именно стремлением свести сложное на простое и в запутанных, загадочных явлениях природы и общества найти твердые и нерушимые закономерности.

г) Объясняя атомистически происхождение жизни мира, Лукреций становится особенно оригинальным, когда говорит о развитии человеческого общества с первобытных времен до своей современности. И здесь тоже он поступает совершенно научно, когда отвергает популярную в античности идею золотого века и постепенного разрушения жизни, заменяя это учением о прогрессе культуры и цивилизации и учением об активной борьбе человека за свое лучшее будущее. Тем не менее, ввиду противоречий отраженной у Лукреция исторической эпохи, он отнюдь не удержался на этой позиции общечеловеческого прогресса. Яркая картина прогресса пронизана у него вздохами о блаженстве доброго старого времени, когда и земля не была еще так истощена и человек получал от нее все необходимое без всяких усилий (II, 1131—1174).

Вообще Лукрецию свойственно весьма острое ощущение гибели слабой, беспомощной и дрожащей индивидуальности, раздавливаемой гигантскими колесами мировой машины атомизма, почему и все более светлые образы отравлены у него чувством катастрофизма, и даже «из недр красоты» у него «поднимается какая-то горечь, которая душит среди самых цветов» (IV, 1133).

д) Наконец, хотя Лукреций пигде не выражает своих социально-политических взглядов в виде какой-нибудь определенной системы или доктрины, тем не менее его настроенность против всякого насилия вполне очевидна. В замечательном отрывке мы находим прошиковенную картину звериной борьбы человека за существование, картину бесконечной алчности, стремления к наживе, к богатству и славе и вообще мрачную картину человеческих пороков и преступлений, возникающих на основе социального неравенства и боязни человека перед смертью. Против знатности и власти (II, 37—54), социального насилия, против «гордых царей», против преступного искательства должностей и власти, против изнурительного труда пахарей и виноградарей, а также и рудокопов, против пресыщенных богачей, роскоши, разврата, изысканности языка влюбленных, против насильнической войны, в защиту всеобщего мира — у Лукреция мы находим самые красноречивые слова и даже целые страстные воззвания. Относительно язв современного общества у Лукреция совершенно не было никаких иллюзий.

5. Противоречивые черты в мировоззрении Лукреция. Живя в эпоху мирового социально-политического кризиса, Лукреций, однако, не смог всегда и во всем оставаться на своей прогрессивной позиции и часто допускал разного рода противоречия, которые нужно считать вполне естественными. Его мировоззрение отнюдь не является таким монолитным, каким оно может показаться с первого взгляда.

Лукреций призывает ради сохранения спокойствия духа уйти от всех общественных и политических дел, углубиться в собственное самосозерцание и тем самым предоставить действительности существовать так, как она существует.

Теоретически проповедуя прогресс, Лукреций фактически часто поддается пессимизму; и в его эпикурействе активных элементов не больше, чем уныпия и отчаяния.

Поэтому, несмотря на радикальный характер своей философии, Лукреций не мог быть идеологом какого-нибудь другого класса, кроме рабовладельческого, хотя он достаточно глубоко понимал все неизлечимые язвы своего общества.

6. **Художественный стиль поэмы.** Чтобы уловить основные черты художественного стиля Лукреция, необходимо помнить о той наполненной гражданскими войнами эллинистически-римской эпохе, в которую Лукреций создавал свою поэму.

а) Первое, что бросается в глаза в проблеме стиля Лукреция, — это ярко выраженная монументальность стиля, доходящая иной раз до грандиозности. Из всех форм античной литературы Лукреций выбрал самую монументальную, а именно форму большой поэмы, состоящей из больших книг (или песен), причем каждая книга содержит больше тысячи самых внушительных и величественных дактилических гекзаметров. Вся поэма написана в архаическом стиле, с восхвалением Эния, которому Лукреций действительно во многом подражал, стремясь придать своей поэме высокий стиль. Самая передовая философская доктрина оказалась воплощенной у Лукреция в самую архаическую форму как в области лексики и морфологии, так и в области стихосложения. Свои великие проблемы происхождения мира и человека поэт выражал в больших и величественных картинах. Это первоначальное космическое движение всех атомов с какой-то необозримой высоты в какие-то необозримые глубины, возникновение сложных тел, это рождение, юность и расцвет, а потом дряхление и смерть всего мира, превращение космоса в хаос и хаоса в космос — все это является грандиозной и величественной картиной, в которой научно-философская теория неотличима от художественного образа.

б) Второе, что следует отметить, — это необычайная динамика художественных образов. Она проявляется не только в многочисленных космических картинах, но и в виде напряженных образов человеческой и вообще всякой жизни на Земле. Так, весьма динамична грандиозная картина рождения и гибели миров и борьбы космических стихий (V, 234—508). Весьма динамичны картины природы. Динамикой и большой образностью, рассчитанной на потрясение читателя, отличается картина человеческих войн во времена после изобретения железа (V, 1308—1340).

в) Соединение грандиозности и динамики ярче всего выражается у Лукреция в образах животворной природы, которая является у поэта вечным источником всякой жизни и подлинным творцом всего существующего. Ни греческая натурфилософия, ни Платон и Аристотель, ни весь ранний эллинизм не понимали природу как творческое, созидательное начало для всего мира в целом. Под словом «природа» до Лукреция понимали боль-

шей частью те или другие свойства отдельной вещи, для нее существенные и даже несущественные. А раньше того, в период господства живой мифологии, природа и вовсе понималась как совокупность богов и демонов.

Лукреций сумел представить себе природу как творческую и зиждительную силу, как то, что приводит все вещи к их совершенству и зрелости. Природа у Лукреция сопровождается соответствующими эпитетами — «сотворительница» (I, 629, II, 1117; V, 1362 — *creatrix*), «направительница» (V, 77 — *gubernans*), «искусница» (V, 234 — *daedala regum*). Даже вопрос о сохранении и движении атомов Лукреций излагает при помощи красивых и насыщенных картин всеродеющей природы (I, 248—264).

г) Все указанные черты художественного стиля Лукреция сводятся к одному, а именно к стилю монолитной динамической монументальности. Однако дальнейшее изучение стиля Лукреция обнаруживает огромную пестроту, далекую от всякого монолита. Лукреций, как представитель эллинистически-римской литературы, выдвигает на первый план роль отдельного человеческого субъекта с большой дифференциацией его внутренних способностей, с его постоянным стремлением все пережить, все перевести на язык своих внутренних чувств и рассматривать объективный мир с этой интимнейше личной точки зрения. Это и вносит в стиль Лукреция разную трактовку монументальности и ее динамики.

Во-первых, Лукрецию хочется максимально очеловечить изображаемую им грандиозную действительность, максимально приблизить ее к интимным человеческим переживаниям и превращать ее то в предмет пламенных восторгов, то в предмет для уныния, тоски и отчаяния, а то и в предмет сатиры, сарказма и ниспровержения. Обращение к Венере продиктовано чувством большого проникновения в недра творящей природы и жаждой социально-политического успокоения. Подробно рассказанная мифология Матери-Земли тоже вызвана горячей убежденностью в существовании единой творящей природы, которая не только рождает все существа, но их кормит и охраняет, что и подчеркнуто во вступлении к этой мифологии. Трагический миф о принесении в жертву богами Ифигении ее отцом Агамемноном тоже ни тот миф, который был бы здесь предметом наивной веры, ни тот миф, который бы имел для Лукреция только художественное значение. Это боевой клич против религии и горячее, боевое нападение на ее кровавые культы (I, 84—101).

Во-вторых, Лукрецию хочется максимально очеловечить философскую отвлеченную теорию, сделав и ее также предметом если не какого-нибудь интимного переживания, то по крайней мере хотя бы предметом чувственной очевидности. Таково сравнение движения атомов с летанием пылинок в световом луче (II, 114—122).

Лукрецию хотелось показать, каким образом атомы одного и того же рода всегда обязательно различны и, будучи различными, все же стремятся друг к другу. Для этого Лукреций избрал такой

образ: корова, у которой зарезали теленка, в нестерпимой тоске бродит повсюду, чтобы найти своего погибшего детеныша (II, 352—366). Механическое соединение и разъединение бездушных атомов Лукреций понимает психологически.

В-третьих, такими же человеческими чувствами проникнуты у Лукреция и часто встречающиеся у него картины природы. Лукреций особенно любит восход солнца. Описания солнечного восхода свидетельствуют об остроте глаза у поэта и о его живописно-четкой образности. Две монументальные картины грозы, молнии и грома, облаков и туч (IV, 134—142) отличаются мощной пластикой и бурно-динамическими движениями. Лукрецию здесь мыслятся какие-то борющиеся между собой гиганты, распространение мрака из подземного мира на всю природу и небо, а небо вот-вот должно разорваться от борьбы стихий и свалиться кусками на землю. Неистовое бешенство стихий и демонический вихрь стихийной войны представляются Лукрецию, когда он изображает разлив рек и наводнение (I, 271—276).

Но все эти бури и космические катастрофы чередуются у Лукреция с картинами мирной, красивой и удовлетворенной жизни, получающей иной раз даже идиллическую окраску. Такова картина оживления природы после дождя (I, 250—261). В картинах природы у Лукреция вполне заметна линия развития от монументальных и грандиозных форм к живописности и даже к безмятежно-идиллическим настроениям. Убывание динамики художественного образа особенно заметно в тех картинах природы и общества, которые в буквальном смысле слова можно назвать буколическими.

Настоящим апофеозом буколки является изображение у Лукреция тех прежних блаженных времен, когда сама земля в изобилии доставляла человеку все необходимое для жизни, когда люди проводили жизнь на лужайках, окруженные цветами и птичьим пением, когда с венками на головах они предавались беззаботной игре, пляскам, поэзии и смеху (IV, 1361—1404). Даже и дикое состояние первобытных людей представляется Лукрецию достаточно идиллическим. С любовью рисует он (в своем рассуждении об эхо) всю дикую, но, несомненно, для него симпатичную экзотику жизни сатиров, фавнов и нимф на лоне природы и игру Пана на своей знаменитой свирели (IV, 577—589).

Созерцательная пассивность доходит у Лукреция до полного уныния и отчаяния. Художественный образ такого человеческого уныния и отчаяния мы находим в том знаменитом месте поэмы, где сама природа, олицетворенная в виде мудрейшего живого существа, дает наставления страждущему человеку и доказывает несостоятельность всех его сетований и недовольства жизнью. Возникающий при этом художественный образ человека представляет собой полную противоположность всякой монументальности и динамике. Это — жалкое, глупое, самонадеянное существо, жизнь которого полна ошибок, пороков и преступлений и которому надле-

жит быть уничтоженным целиком, раз и навсегда в бездне космических становлений (III, 931—964).

д) Пройдя все промежуточные звенья на пути развертывания своего художественного стиля от монументальности до ничтожной малости и от динамики до бессилия, Лукреций кончает всю свою поэму такой художественной картиной, в которой монументальность слилась с ничтожеством, а динамика — с бесконечной пассивностью. Это — изображение чумы в Афинах в начале Пелопоннесской войны. Как всегда, у Лукреция это только пример для подтверждения атомизма, который здесь привлекается для объяснения болезней.

Правда, последние стихи поэмы не сохранились, но имеется основание думать, что изображение афинской чумы все же является последним крупным эпизодом поэмы (VI, 1138—1286).

Вот эта картина:

У людей поднимается огромная температура, наливаются глаза кровью, гортань изрыгает черную кровь, затекает шершавый язык. От человека исходит смердящий запах падали. Безысходная тоска соединяется с мучительными стонами. Мышцы охватываются судорогой, тело покрывается язвами, распалются внутренности человека нестерпимым огнем. Иные бросались в воду, чтобы охладить распаленное тело. Многие пизвергались вниз головой в колодцы. Люди бессильно корчились на своих ложах, а врачи, видя перед собой дико блуждающие взоры больных, что-то бормотали про себя и сами немели от страха. А люди, у которых уже путались мысли, хмурили свои брови, имея дикое и свирепое выражение лица, в шагах у них раздавался несмолкаемый шум, прерывалось дыхание, и тело покрывалось потом. С хриплым кашлем брызгала соленая слюна шафранового цвета. У несчастных тряслись руки и ноги, а после жара их охватывало холодом. С наступлением смерти разезался рот, заострялся нос, растягивалась кожа на лбу, выпадали глаза и виски, твердели и холодели губы. Люди мучались по восьми или девяти дней, а если кто и выживал, то язвы по всему телу и черный понос всё равно приводили больного к роковому концу. Болела голова, из ноздрей текла гнилая кровь, люди лишались рук, ног и других частей тела, а иной раз и зрения. Люди валялись на улицах, издавая такой смрад, что к ним не решались приближаться даже хищные звери и птицы. Родные покидали друг друга, спасаясь от болезней, но и это ни к чему не приводило. Умерших хоронили кое-как или вовсе не хоронили. Прекратились все работы на полях и в самом городе. Все было завалено трупами, не исключая и храмов, и часто один труп лежал на другом. Весь город был набит стекавшимися отовсюду людями; и все они погибали от грязи, смрада и скученности жилья. Везде пылали похоронные костры, из-за которых обреченные люди дрались, желая сжигать своих, а не чужих.

В этом бурном и мрачном финале атомизма Лукреция совместились художественные методы монументальности и методы изображения человеческой жизни во всем ее ничтожестве, бессилии и тупике.

Римская монументальность (или универсализм) сказалась здесь в том, что чума трактуется как закономерный результат космического движения и сцепления атомов. Чистый же римский индивидуализм доведен здесь до той крайности, которая уже в полном смысле слова может быть названа натурализмом.

Так как все это возведено к величайшим мировым законам, то это еще и трагизм, героями которого являются, однако, бессильные и беспомощные, жалкие и каждую минуту дрожащие за свое существование люди. Здесь — крайнее развитие художественного стиля Лукреция, дальше которого он не пошел и которое среди всей его стилевой пестроты является наиболее сложным.

7. **Замечания о языке Лукреция.** Обычно язык Лукреция трактуется как архаический. Действительно, он пересыпан архаизмами, особенно в области морфологии. Однако необходимо сказать, что Лукреций отнюдь не пренебрегает также и неологизмами, стремится к использованию народных слов и выражений, часто пользуется языком повседневной разговорной речи, пускает в ход пословицы и поговорки, пыгается выработать свою научную терминологию, хотя отнюдь не гонится за ее разработанностью (для одного понятия «атом» у него можно найти свыше полсотни разного рода терминов и описательных выражений), отнюдь не пренебрегает языком традиционного эпического стиля и даже риторики. И наконец, Лукреций допускает массу таких слов и выражений, которые свойственны только ему одному. Возвышенный и торжественный язык, доходящий до риторических похвальных речей, чередуется у Лукреция с образами и выражениями, полными сатиры и сарказма, крайнего натурализма, и с гораздо более спокойными описаниями, характеристиками, рассуждениями и доказательствами. К этому надо прибавить разнообразие использованных у Лукреция жанров и быстрый переход от одного способа выражения к другому.

В области языка здесь перед нами огромная пестрота и цветистость, соответствующие всякому послеклассическому стилю. Иначе и не могло быть в этот хаотический период перехода в Риме от мировой республики к мировой империи.

IX. КАТУЛЛ

1. **Неотертики.** В эпоху кризиса республики, в эпоху гражданских войн, к середине I в. до н. э. все сильнее ощущалась обреченность республиканских принципов, все деспотичнее проявляли себя военные диктаторы, особенно Юлий Цезарь. В связи с этим некоторые идейные сторонники республики уходили от прямой политической борьбы, замыкались в сфере личных интересов, искали утешения в искусстве, оторванном от живой жизни. В этих социальных группах и создавалось своеобразное литературное направление. Поэтов этого направления Цицерон называл «новыми» (по-гречески «неотертики» — *neoterói*).

Эти поэты чувствовали созвучность своих идейных принципов с принципами александрийской поэзии, поэтому они и ориентировались на нее. Они культивировали, как и эллинистические поэты, принципы искусства для искусства, изображение тончайших ин-

тимных переживаний человека, тщательную обработку литературной формы, языка, метрики. Неотерики много сделали для развития латинского литературного языка, они ввели много новых стихотворных ритмов. Они пропагандировали такие лирические жанры, как эпиллии¹ с мифологическим сюжетом, элегии и эпиграммы.

Наиболее видными представителями этой школы были Валерий Катон (её глава), Лициний Кальв и Гай Валерий Катулл. В основном дошли до нас лишь стихи Катулла, самого талантливого из неотериков, но не самого характерного для этого направления, потому что, к чести этого поэта, надо сказать, он был менее других оторван от жизни, а, наоборот, в некоторых своих стихах резко выступал против тех или иных социальных явлений своего времени.

2. Катулл. Гай Валерий Катулл (87 г. — около 54 г. до н. э.) был родом из Северной Италии; он родился в Вероне, в семье довольно состоятельного землевладельца. Чтобы составить себе карьеру, чтобы обрести свой жизненный путь, юноша Катулл, как и многие молодые люди провинций, отправился в Рим. Но политической карьеры Катулл себе не создал, зато в области литературы он скоро стал известным поэтом, играя важную роль в кружке неотериков. Он писал «ученые» эпиллии с мифологическими сюжетами, например «Коса Береники», который был, в сущности говоря, стилизованным переводом эпиллия александрийского поэта Каллимаха. К эпиллиям же Катулла надо отнести его произведения «Аттис» и «Свадьба Пелея и Фетиды».

В эпиллии «Коса Береники» изображается египетская царица Береника, жена Птолемея Эвергета. Царь отправляется в поход, в Ассирию, Береника ждет его, она молится, отрезает свои волосы и приносит их в дар богам. Боги вознесли эти волосы на небо и превратили их в созвездие, которое и было скоро обнаружено придворным астрономом.

В эпиллии «Свадьба Пелея и Фетиды» раскрывается сюжет о любви богини Фетиды к одному из аргонавтов — Пелею, и попутно в связи с описанием свадебного покрывала введен рассказ о страданиях Ариадны, которой изменил Тезей и бессердечно ее покинул.

В эпиллии «Аттис» чувствуется восточный колорит. В нем изображен культ малоазийской богини Кибелы, или Кивевы, жрецы которой должны были оскотлять себя. Герой этого эпиллия Аттис в оргиастическом неистовстве оскотляет себя, но потом раскаивается в этом. Тогда богиня Кивева посылает своего льва, он свирепым ревом приводит Аттиса в ужас, и юноша становится покорным служителем грозной богини.

Возможно, этот эпиллий был создан под влиянием впечатлений Катулла от поездки в Малую Азию, где он пробыл несколько лет в свите претора Меммия, римского наместника в Вифинии.

¹ Эпиллий — небольшая поэма, жанр, созданный александрийскими поэтами.

Под влиянием александрийской поэзии Катуллом написано два эпиграмматических, т. е. свадебных песни, одна из них посвящена бракосочетанию знатного юноши Манлия Торквата.

Но не эпиграммы создали славу Катулла, а его лирические стихотворения и эпиграммы. Лирические стихотворения Катулла, главным образом связаны с его несчастной любовью к знаменитой красавице Рима, Клодии. Она была сестрой народного трибуна Клодия Пульхра и женой сенатора Метелла Целера. Клодию и ее брата клеймит Цицерон в речи, произнесенной в защиту Цэлия. Оратор за разврат называет ее «всеобщей подружкой».

Катулл посвящает Клодии много стихотворений, сначала радостных, а потом скорбных и порой гневных, потому что Клодия изменила поэту. Катулл в своих стихах именуется любимую женщину Лесбией, сближая ее этим именем с поэтессой Лесбоса Сапфо. Любовные стихи Катулла искренни, они трогательны по своему содержанию, хороши по своей форме. Поэт в восторге от красоты любимой женщины, он упоен ее любовью. Особенно хорошо его страсть выражена в стихотворении «Жить и любить давай, о Лесбия...». Катулл говорит:

Сто раз целуй меня, и тысячу, и снова
Еще до тысячи, опять до ста, другую сотню...
Когда же много их придется насчитать,
Смешаем счет тогда, чтоб мы его не знали,
Чтоб злые нам с тобой завидовать не стали,
Узнав, как много раз тебя я целовал.

(Ф е т.)

Катулла дорого все, что окружает Лесбию. Он воспевает любимого ею воробья, потом он пишет стихотворение в связи со смертью этой птички.

Когда же Лесбия-Клодия начала изменять Катулла, поэт глубоко страдает: он то упрекает ее, что она не оценила его любви, в которой была не только страсть, но и уважение, то клеймит ее за то, что она отдается другим. Поэт в восторге, когда Лесбия снова с ним; хотя он говорит, что страсть еще пылает в нем, но уважения к любимой уже нет. Катулл бранит себя за малодушие, за то, что он не может вырвать из сердца любовь к изменяющей ему женщине.

В одном из стихотворений он говорит себе: «Бедняк Катулл, не будь ты более шутком, коль видишь, что прошло, считай оно пропало». Он с болью пишет свое знаменитое двустопное, в котором с предельной краткостью выражена трагедия его любви:

И ненавижу, и люблю. Зачем же? Пожалуй, спросишь.
И не пойму, но, в себе чувствуя это, страдаю.

Путем мучительных терзаний, а может быть, и в связи с длительной разлукой с Лесбией (Катулл три года был в Малой Азии) поэт сумел побороть свою страсть; об этом говорит его стихотворе-

ние «К Фурию и Аврелию». Оно заканчивается словами, обращенными к Лесбии:

Прежней любви ей моей не дожидаться,
Той, что убита ее же недугом,
Словно цветок на скраине поля,
Срезанный плугом.

У Катулл много стихотворений, обращенных к друзьям: Липцию Кальву, Цецилию, Септимию и другим. Все они полны искренности, тепла, в них немало милого юмора, веселых шуток. Катулл умел любить, умел дружить, но он умел и ненавидеть.

Поэт видел, что основы Римской республики потрясены, что в государстве власть переходит в руки военных диктаторов, к которым Катулл относится с ненавистью. С резкими эпиграммами выступает он против Юлия Цезаря и его ближайших сторонников. Он клеймит диктатора за то, что тот вместе со своими приспешниками грабит провинции, тратит народное богатство на свои прихоти, не считается с честью и правилами римских граждан. Из ближайших сторонников Цезаря с особой злостью Катулл клеймит Мамурру, начальника военного строительства. Он пишет в эпиграмме 67:

В чудной дружбе два подлых негодяя,
Кот Мамурра и с ним похабник Цезарь!

Далее Катулл бичует разврат того и другого и снова заканчивает эпиграмму фразой: «В чудной дружбе два подлых негодяя!»

В эпиграмме 29 Катулл клеймит Цезаря, Помпея и Мамурру. Он возмущен тем, что под покровительством диктатора Мамурра тратит на себя несметные богатства. Он с возмущением заканчивает эту эпиграмму словами:

Зачем с негодным нянчиться? Что может он
Еще, как не мотать и не похабничать?
Неужели же для того вы, победители,
Вы, тесть и зять¹, разбили землю вдребезги?

Катулл видел, что сила на стороне Цезаря, что к нему переходят виднейшие деятели, которые раньше выступали за республику, что основные посты занимают сторонники диктатора. К тому же туберкулез подтачивает силы поэта, и он приходит к скорбной мысли о ненужности своей жизни. Он пишет (ст. 52):

Увы, Катулл что ж умирать ты мешкаешь,
Водянка — Нонний в кресло сел курульное,
Ватиний — лжец, бесчестит фаски² консула.
Увы, Катулл, что ж умирать ты мешкаешь?

В области гражданской лирики Катулл являлся прямым продолжателем язвительных ямбов Архилоха и сатир Луцилия, но он пошел дальше своих учителей в отношении поэтического мастер-

¹ Помпей был женат на дочери Цезаря.

² Связка прутьев с топором в середине (fascis), которую носили перед консулом как символ его власти.

ства. Его эпиграммы лапидарны¹ по стилю, структура и язык их просты, в них много простонародных слов и даже грубо-ругательных выражений.

Катулл любит употреблять уменьшительные слова, что было характерно и для фольклорной поэзии. В любовных стихотворениях уменьшительными существительными и прилагательными выражаются нежные чувства поэта. Так, в брачном гимне он говорит о «прекрасных ножках» новобрачной, о ее нежных ручках, «о цветущем ротике», он называет ее «девчоночкой».

Уменьшительные существительные употребляет Катулл и в эпиграммах, но тут они служат для выражения насмешки или презрения. Так, поэт смеется над своими приятелями, которые прожились в провинции вместе с их патроном претором Пизоном. Он в эпиграмме 29 говорит, что «доходилки» у них малы, что их «сумчонки» пусты. Да и про себя Катулл пишет, что его кошелечек полон лишь пауков. В эпиграмме 57 Катулл, издеваясь над Цезарем и Мамуррой, употребляет уменьшительные существительные, чтобы подчеркнуть свое презрение. (Цезарь и Мамурра валяются в одной «постелишке», оба — соперники по части «девчонок».)

Катулл был новатором и большим мастером в области ритма. Он пишет свои стихи и одиннадцатисложником, и элегическим дистихом, и ямбическим триметром, и холиямбами, и сапфическим размером. Катулл оформил в римской поэзии эпиграмму как жанр.

Х. ОБЩИЙ ОБЗОР КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРИОДА ПРИНЦИПАТА

1. **Принципат.** В течение целого столетия история Рима была заполнена сплошной гражданской смутой. Случилось то, что гораздо раньше и в меньших размерах происходило в Греции. Когда-то маленький полис, непрерывно росший и в области производительных сил и тех потребностей, которые при этом тоже возрастали, уже давно перешел к завоеваниям, к добыванию огромного количества рабов, к передаче необходимого для страны производства рабским массам и тем самым к разорению мелкого свободного производителя, к обезземелению крестьянства, к возникновению люмпен-пролетарата, к обогащению общественной верхушки и к необходимости сдерживать недовольные слои населения при помощи военной силы и единовластия. Принципат (*princeps* — первый) был естественной формой власти и означал уже переход от республики к империи. Обезземеленное, безработное свободное население шло теперь в армию какого-либо вождя. Аристократия и финансово-административное сословие всадников пошло теперь на службу

¹ Лапидарный — скупой, сжатый слог.

принцепсу и превратилось в его чиновный аппарат, а всякая оппозиция со стороны республиканских остатков, как аристократических, так и демократических, подавлялась огнем и железом.

Так возникла Римская империя — принципат, который на первых порах возглавил Октавиан Август, сумевший к 30 г. до н. э. побороть всех своих противников, менее удачных военных вождей. В короткое время Август захватил все главнейшие руководящие посты прежнего республиканского государства, оставляя, таким образом, видимость республики, на самом же деле становясь единоличным владыкой.

2. **Писатели эпохи принципата.** С водворением единоличной власти Августа прекратилась вековая гражданская смута в Риме, и вместе с тем затихли и те бурные политические страсти, которыми отличалась литература периода кризиса республики. Однако это «умиротворение» отнюдь не было абсолютным, и оппозиция против Августа все же продолжала существовать, как не замолкла она и против возраставшего в Риме цезаризма.

Весьма внушительным в римской литературе периода ее классики было то официальное направление, в центре которого был кружок Гая Цильния Мецената, куда входили Варий Руф, Вергилий и другие поэты. Самым крупным поэтом здесь был Вергилий, завоевавший своими произведениями мировую известность. Среди тех, кто старался забыть свое республиканское прошлое, были талантливейшие восхвалители нового режима. Здесь «блестит» имя знаменитого Горация, который, впрочем, тоже входил в кружок Мецената, но отличался добродушным свободомыслием, безопасным для политики Августа.

Следует отметить другой литературный кружок — Корвина Массалы, куда входили Овидий, Тибулл, Проперций и др. Овидию, как и Вергилию, тоже предстояла мировая слава в веках.

Этот краткий список главнейших писателей эпохи Августа должен быть дополнен еще двумя именами. Огромной славой пользовался историк Тит Ливий, тоже примыкавший к официальному направлению своим изложением героической истории римского народа в том возвышенном духе, в котором хотел ее реставрировать Август. Азиний Поллион, наоборот, примыкал к легальной оппозиции и славился как оратор, драматург и историк.

XI. ВЕРГИЛИЙ

1. **Жизнь и произведения.** Публий Вергилий Марон родился в 70 г. до н. э. в Северной Италии, в деревне Анды, около Мантуи. Образование получил в Кремоне и в Риме. Однако уже в 42 г. он вернулся домой, так как не был расположен к городской жизни, а любил простую жизнь в глухой провинции. В 41—40 гг. его имение было конфисковано цезарианцами, которым после битвы при Филиппах была предоставлена возможность вознаграждать себя



Гемма Августа. I в. н. э.

земельными наделами в Италии. Будучи изгнан из своего родного поместья, он при содействии Мецената получил имение в Кампании и дом в Риме. Его отношение к империи Августа глубокое и искреннее, и он от души воспеваает своего покровителя в первой эклоге из сборника «Буколики». Этим «Буколикам» предшествуют ранние стихотворения, вошедшие в сборник «Catalepta» («Бездедушки»), в котором находим разнородные миниатюры эпикурейского, идиллического, литературно-критического и эпистолярно-бытового характера. В ранней молодости Вергилий действительно был близок не только к неостерикам, но и к эпикурейским философам Сирону и Филомеду. Авторство как всего сборника, так и отдельных его стихотворений часто Вергилию не приписывалось.

Мировую славу составили Вергилию другие, уже безусловно принадлежащие ему произведения: «Буколики» («Пастушеские стихотворения») и «Эклоги» («Избранные стихотворения»), а затем «Георгики» («Земледельческие стихотворения») и особенно «Энеида». «Буколики» писались в 42—39 гг., «Георгики» — в 37—30 гг. и «Энеида» — в 29—19 гг. Умер Вергилий в 19 г. до н. э. после путешествия по Греции, куда он поехал для собирания материалов.

Источники рисуют Вергилия скромным, лишенным всякого честолюбия человеком, душевно преданным сельской жизни и вполне искренним горячим сторонником империи Августа. Император Август, прекративший смуту в Риме и мечтавший о возрождении исконной простой римской добродетели и, кроме того, не терпевший никаких политических группировок, которые могли бы быть для него опасными, имел в лице Вергилия как раз такого подходящего человека, любившего прежде всего сельское хозяйство и поэтическое творчество и далеко стоявшего от всякой политической борьбы.

Его скромность настолько была популярна, что в дальнейшем его имя стали писать не «Вергилий», а «Виргилий», производя его от латинского слова *virgo*, что значит «девушка» (эта этимология, конечно, результат вымысла).

2. «Буколики», или «Эклоги». а) Как показывает само название сборника, это пастушеская поэзия. Сборник содержит 10 эклог, которые можно классифицировать следующим образом. Прежде всего, мы имеем эклоги собственно буколические, а затем эклоги аллегорически-буколические. Первые изображают поэтические состязания пастухов двустихиями (III), четверостишиями (VII) и целыми песнями (VIII). Аллегорически-буколические эклоги (I, IV, IX, X) вноскаательно выражают важные общественно-политические явления и философские идеи: мирная и счастливая жизнь благодетельствованного «юным богом» Титира (I), космогония в устах пьяного Силена (IX), «пророчество» о рождении младенца для спасения мира (IV).

б) Художественный стиль. Несмотря на большую зависимость от Феокрита, стихи которого Вергилий иной раз причудливо комбинирует, он создает свой собственный стиль. То, что пастухи Вергилия переживают любовное томление и занимаются поэзией или музыкой, весьма похоже на Феокрита. Но само отношение Вергилия к изображенным у него пастухам совсем иное. Пастухи Феокрита мало индивидуализированы, все говорят по-городскому, и Феокрит рисует их скорее спусходительно и даже критически или, во всяком случае, иронически. Пастухи Вергилия представлены как самые настоящие пастухи, никакой иронии в отношении их характеров и занятий у Вергилия незаметно; хотя его пастухи тоже говорят высокопоэтическим языком и говорят учено, все же чувствуется, что для Вергилия это настоящий реализм, что именно таких людей он реально видел и сам разделял их чувства и надежды.

Таким образом, с точки зрения сюжета эклоги Вергилия являются изображением пастушеской жизни, с точки же зрения идейного смысла — это пропаганда идеологии мелкого землевладения или идеализация сельских работ и простой деревенской поэзии. Из сочетания такого рода сюжета с таким идейным содержанием рождается и художественный стиль эклог, который тоже представлен достаточно разнообразно.



в) Отметим прежде всего стиль в собственном смысле букволически й, который можно наблюдать почти в каждой эклоге, но особенно в эклогах II, III, V, VII, VIII. В эклоге II — любовное томление в окружении густого леса, фиалок, маков, нарциссов, анисового цвета, корицы, лавра, вакциний, айвы, каштанов, мирта, мальвы, лилий. Поют цикады, ящерицы прячутся от зноя в траву. Много овец и козлят, и нет недостатка в парном молоке. Мелькают образы затихшего и зеркально-неподвижного моря, знойного дня и заходящего солнца. В эклоге III фигурируют буквые кубки, на которых вырезаны лозы, плющ, человеческие лица. В эклоге V — песня о смерти мифического пастуха Дафниса среди нежных цветов и улыбчивой природы, среди благодарных и восторженных его почитателей. Ни в одной из указанных эклог, включая VII и VIII, нет ни одного намека ни на политику, ни на философию. Здесь просто изображены пастухи с их любовными чувствами, с их поэтическими соотязаниями, в окружении нежной, обильной и цветущей природы.

г) Однако нарисованный Вергилием безмятежный идиллический покой вдали от литературных споров и городской жизни все же отличается разными литературно-общественными тенденциями. Так, в начале эклоги VI мы находим посвящение проконсулу цизальпинской Галлии Альфену Вару, оказавшему содействие Вергилию в период аграрных смут. Этого Вара, говорит поэт, воспевают и вся природа. Эклога X посвящена другу поэта, элегическому лирику и гражданскому деятелю Корнелию Галлу. Здесь изображается неудовлетворенная любовь этого Галла, грустящего тоже сре-

ди нежной, пахучей и цветущей природы. Эта любовь интересует Сильвана, Пана и даже самого Аполлона. Галл упоминается еще и в эклоге VI вместе с Гесиодом. В эклоге III сочувственно вспоминаются Азиний Поллион и его литературное творчество и несочувственно — два бездарных поэта, Бавий и Мевий. Азинию Поллиону посвящена и эклога IV.

д) Среди идиллических настроений Вергилия появляются и мифологические мотивы. В эклоге IX подвыпивший Силен, которого сдерживают цветочные узы Сатиров, поет в пещере о возникновении мира из традиционных античных элементов — земли, воды, воздуха и огня, о появлении твердой земли, лесов, зверей в лесах, солнца и дождей.

Эклоги вообще пересыпаны разными мифическими образами — наяд, нимф, муз, Галатеи, Вакха, Орфея, Юпитера, Аполлона и др.

Особого упоминания заслуживает мифологическая утопия, развиваемая в эклоге IV. Здесь Вергилий говорит, что он хочет повествовать о более важных делах. Именно он изображает рождение некоего чудесного младенца, который принесет с собой мир на всю землю: земля будет сама доставлять все необходимое для человека, прекратятся все войны, не только среди людей, но и взаимное пожирание среди зверей, погибнут все ядовитые змеи и ядовитые растения, и вообще возродится новый золотой век на Земле. Эта эклога вызвала очень много споров, так как всем хотелось установить, о каком младенце идет речь у Вергилия. Делались разные предположения о разных известных людях, появившихся на свет в момент создания «Буколик». С развитием христианства, когда устанавливались его предвозвестники в языческом мире, появилась мысль и о том, что Вергилий здесь пророчествует о рождении Христа. На рубеже старой и новой эры в античном мире вообще ходило много разных сказаний и пророчеств о наступлении золотого века; это вполне понятно в связи с общим кризисом рабовладельческой формации и вытекающими отсюда надеждами на новое устройство мира. Вергилий, живя в атмосфере подобного рода разочарований и надежд, внес свои идиллические настроения также и в изображение этого ожидаемого земногорая.

е) Наконец, «Буколики» не чужды и политического элемента, который, правда, во всем произведении проскальзывает только два раза, да и то в плане чисто личной и бытовой заинтересованности автора. Именно в эклоге I пастух Титир, получивший свою усадьбу обратно после конфискации, с благоговением вспоминает того «бога», который устроил ему это возвращение и вернул к спокойной жизни. Другой же изображенный здесь пастух, Мелибей, с тяжелым настроением должен покинуть свой участок, отобранный у него солдатами. Здесь, конечно, имеется в виду протекция, оказанная Вергилию Августом. Отобрание имения у поэта имеется в виду и в эклоге IX. В «Буколиках» несомненна идеология мелкого или среднего землевладельца, далекого от всякой политики и с трудом переносящего ее опасности и тревоги.

ж) Отметим большой прогресс стихотворной техники «Буколик». Вергилий уже в этом раннем произведении вполне является классиком римской поэзии. Более подробный анализ произведения обнаруживает обильную терминологию в области ботаники и зоологии, ясную синтаксическую структуру, некоторую изысканность и риторичность, однако всегда изящную мягкость и задушевность изображения природы, простоту и реалистическую настроенность автора при обрисовке своих персонажей, отсутствие длинот, краткость характеристик и неподдельную искренность и теплоту художественных образов. Всем этим Вергилий резко отличается от той александрийской учености, которая свойственна произведениям подобного рода в эпоху эллинизма.

з) Четыре основных источника «Буколик» Вергилием переработаны до полной неузнаваемости. Из первого источника — Феокрита — взято идиллическое настроение. Второй источник — неотирики дали Вергилию чувство изящной малой формы. Третий источник — эпикурейство. Но у Вергилия нет и намека на какую-нибудь антирелигиозность, у него исключается вообще всякое просветительство. Наконец, учено-дидактическая поэзия эллинизма, обильно представленная у Вергилия, совершенно лишена той сухости и формализма, которыми она отличалась в Греции. Все эти четыре греческих источника, кроме того, проникнуты у Вергилия римскими настроениями, связаны с идеологией мелкого или среднего землевладения и отличаются задушевной идеализацией простой сельской жизни.

3. «Георгики». «Георгики» значит «Земледельческие стихотворения». Не удивительно, что после пастушеской поэзии Вергилий обратился к поэзии сельского хозяйства. Это опять-таки вполне соответствовало как его собственным задушевному симпатиям, так и политике Августа, пытавшегося восстановить и оздоровить мелкое и среднее хозяйство деревни, разоренное после стольких десятилетий гражданской войны.

С большой теплотой, искренностью и задушевностью поэт рисует нам разнообразные картины сельского хозяйства. Эта дидактическая поэма состоит из четырех книг, по несколько сот стихов каждая, из которых первая посвящена земледелию, вторая — садоводству, третья — скотоводству и четвертая — пчеловодству.

а) Сюжет «Георгик» прост и ясен.

В I книге, после обращения к Меценату и Октавиану и призывания сельских богов Цереры, Либера (Вакха), фавнов, дриад, Нептуна, Пана, Минервы, Сильвана, Вергилий говорит о вспахивании и удобрении земли и вообще о необходимых предпосылках урожая, о земледельческих орудиях, о семенах, о временах года в связи с полевыми работами, об осенней погоде и о погоде вообще. В конце I книги он говорит о смерти Цезаря и воздает хвалу Августу (466—514).

В II книге, посвященной садоводству, излагается вопрос о размножении деревьев, а также об их разновидностях в связи с харак-

тером почвы. Особенно подробно говорится об уходе за виноградом. Сюда примыкают и наставления, обращенные к Меценату, восхваление Италии, описание весны и картина счастливой жизни земледельца (458—540).

В III книге после длинного вступления, посвященного богам, Октавиану, Меценату и самому себе, автор касается вопросов разведения крупного рогатого скота и лошадей и говорит об уходе за этими животными, а в дальнейшем — о мелком рогатом скоте (об овцах и козах) и о болезнях среди скота. В книге также имеется два вставных эпизода — о бое быков и о жизни пастухов на юге и на севере.

В IV книге после обычного обращения к Меценату и размышлений о собственном творчестве находим рассуждение о пчеловодстве: о жизни пчел и их разведении, об их свойствах и об их болезнях. К этим рассуждениям о пчеловодстве примыкают мифы об Аристею, а также об Орфее и Эвридике (315—558). В конце подводится итог всем «Георгикам».

б) Идейный смысл поэмы «Георгики» настолько прост, что совершенно не требует никакого комментария. Это — все та же идеология мелкого и уютного сельского хозяйства, которое поэт любит со всей искренностью. Частые упоминания Октавиана Августа могли бы даже и отсутствовать, — до такой степени понятно, что эта идеология Вергилия была вполне в духе социально-политических мероприятий Августа, переселявшего городской люмпен-пролетариат в деревню для работы на земле. Вергилий одухотворял эту политику и от души стремился к восстановлению разоренной вековыми войнами Италии. Он высказывается против непрекращающихся войн (490—514), идеализируя сельскую жизнь.

в) Художественный стиль «Георгик» отличается совмещением самых прозаических, практических и даже научных советов по сельскому хозяйству с очень благодушным тоном, который превращает все труды по сельскому хозяйству в нечто красивое и приятное. При описании плодородности земли Вергилий рассказывает о том, что производят разные земли. Давая советы о посадке разных растений в разной последовательности, он снабжает названия этих растений поэтическими эпитетами. А если земледельца и ожидают какие-нибудь трудности, то это устроил сам же Юпитер для блага земледельца. Работающие на земле, вдали от городской суеты и излишней роскоши жизни, вдали от войн и политики, сами не понимают своего счастья. Блаженны те люди, которым земля дает все, что им надо, которые имеют дело с козами, свиньями, коровами, собирают землянику, соревнуются в метании дровиков, собирают виноград, наблюдают полное молоко вымя коров, отдыхающих на траве, и попивают собственное вино. Как мило, когда хозяин зимним вечерком щиплет лучину и распевает песенки, а хозяйка занимается тканьем, или когда оба они варят виноградный сок и листовой снимают пену с кипящей жидкости. Эту добродушную, но в то же время и вдохновенную идеализацию и прямо-таки

поэтизацию сельской жизни находим, например, в книге II; Вергилий перечисляет многочисленные сорта винограда и поэтически их воспекает.

Вергилий любит богатую, цветущую и производящую природу Италии. Изобильные маслины, воинственные кони и белые стада, неизменная весна, ежегодно дважды приплод скота и дважды плодоносящие растения, отсутствие хищных зверей, укрепленные города, многочисленные озера и моря, обильные залежи серебра, золота и меди, родина крепкой молодежи и великих героев — это картина преисполненной благами Италии. В частности, поэт вдохновляется природой и особенно картиной роскошной весны, с ее плодоносными дождями, размножением потомства среди зверей и птиц, первым произрастанием полезных насаждений, с общим воскрешением жизни повсюду. Обращает на себя внимание также весьма драматическое изображение боя быков из-за телки. Тоже насыщенным и драматическим характером отличаются картины жизни пастухов — африканских и скифских.

Вообще природа у Вергилия рисуется в «Георгиках» весьма сочными красками, в которых много драматизма, не говоря уже о поэтичности в детализации описаний. Здесь уже чувствуется будущий автор «Энеиды». Картина богатой Италии у Вергилия, конечно, противоречит тому разоренному состоянию этой страны, к которому она пришла в результате затянувшегося социально-политического кризиса.

Заметным элементом художественного стиля «Георгик» является мифология. Она выражается постоянным упоминанием многочисленных богов и демонов, но особенно ярко представлена в конце книги IV в мифе об Аристея и Орфее.

У сына Аполлона и нимфы Кирены, Аристея, мелкого демона скотоводства и земледелия, погибли от болезни пчелы, которых он очень любил. Он обращается за помощью к своей матери, а та направляет его к оборотню Протею. Протей рассказывает ему о том, как от преследования Аристея бежала в море жена Орфея, Евридика, как она была при этом ужалена ядовитой змеей и умерла. Орфей своим пением принудил подземных богов вернуть ему Евридику, но та исчезла, когда на нее оглянулся Орфей. Тоскующего Орфея растерзали вакханки, а нимфы наслали мор на пчел Аристея. По совету Кирены Аристей после этого принес обильные умиловительные жертвы нимфам и получил пчел обратно. Этот миф, занимающий у Вергилия около двух с половиной сотен стихов, рассказанный для углубления рассуждений по пчеловодству, имеет, конечно, вполне самостоятельное значение. Он тоже представляет собой смешение большой учености, изобилия редкими именами и названиями, и проникновенной лирики в изображении чувств Аристея, Орфея и Кирены. Описание путешествия Аристея в глубину реки Пеней для свидания с матерью отличается пластикой (воды Пеней расступились перед ним и образовали свод для его свободного спуска), а тоска Орфея и его растер-

зание изображены без деталей. Обратничество Протея вполне напоминает картину его превращений в песне IV «Одиссеи».

г) Источники «Георгик». Это прежде всего Геспод, с которым Вергилий роднит здесь дидактизм, но резко отличает добродушная идеализация сельской жизни, которую находим вместо тех тяжелых картин, которые рисуются в «Трудах и днях». Но больше всего Вергилий заимствовал у эллинистических авторов.

«История животных» Аристотеля, «История растений» и «Причпыны» Теофраста, «Небесные явления» Арата, «Гермес» Эратосфена, «О зверях» Никандра Колофонского, «О земледелии» Катона Старшего, «О земледелии» и «О пчелах» Гигина, «О деревенской жизни» Варрона Реатинского — это те произведения, которые Вергилий использовал в поэме.

В поэтическом отношении несомненно влияние Эвпия, Лукреция, Катуллы, Варрона Атацинского, не говоря уже о Гомере и Гесиоде.

Все эти мелкие поэтические заимствования тонут в общем художественном стиле «Георгик», таком же самостоятельном, своеобразном и задушевном, как и «Буколики».

4. «Энеида». Мировую славу доставило Вергилию особенно его третье большое произведение — героическая поэма «Энеида». Как показывает само название этого произведения, здесь находим поэму, посвященную Энею. Эней был сыном Анхиса и Венеры, Анхис же — двоюродный брат троянского царя Приама. «В «Илиаде» Эней выступает много раз в качестве виднейшего троянского вождя, первого после Гектора. Уже там он пользуется неизменным расположением к себе богов, а в «Илиаде» (XX, 306 и сл.) говорится о последующем царствовании его и его потомков над троянцами. В «Энеиде» Вергилий изображает прибытие Энея со своими спутниками после падения Трои в Италию для последующего за этим основания римского государства. Вся эта мифология, однако, не дана в «Энеиде» полностью, так как основание Рима отнесено к будущему и о нем даются только пророчества. Созданные Вергилием двенадцать песен поэмы носят следы неполной доработки (так, например, некоторые стихотворные строки остались недооконченными). Имеется целый ряд противоречий и по содержанию. Вергилий не хотел в таком виде издавать свою поэму и перед смертью велел ее сжечь. Но по распоряжению Августа, инициатора этой поэмы, она все же была издана после смерти ее автора.

а) Сюжет поэмы состоит из двух частей: первые шесть песней поэмы посвящены странствиям Энея от Трои до Италии, а вторые шесть — войнам Энея в Италии с местными племенами. Вергилий очень во многом подражал Гомеру, так что первую половину «Энеиды» вполне можно назвать подражанием «Одиссее», вторую же — «Илиаде».

Песнь I после краткого вступления рассказывает о преследовании Энея Юноной и о морской буре, в результате которой он со своими спутниками прибывает в Карфаген, т. е. к Северной Афри-

ке. Венера просит Юпитера помочь Энею утвердиться в Италии, и тот ей это обещает. В Карфагене Энея ободряет сама Венера, являвшаяся ему в виде охотницы. Меркурий побуждает карфагенян любезно принять Энея. Эней является перед Дидоной, царицей Карфагена, и та устраивает торжественный пир в честь прибывших.

Песнь II посвящена рассказам Энея на пиру у Дидоны о гибели Трои. Эней подробно повествует о коварстве греков, которые не могли в течение 10 лет взять Трою и в конце концов прибегли к небывалой хитрости с деревянным конем. Троя была сожжена греческими войнами, вышедшими ночью из нутра деревянного коня (1—199). Песнь изобилует множеством драматических эпизодов. Лаокоон, жрец Нептуна в Трое, возражавший против допущения деревянного коня в город и сам бросивший в него копье, погиб вместе со своими двумя сыновьями от укуса двух змей, вышедших из моря (199—233). Недавно погибший Гектор является во сне Энею и просит сопротивляться. И только когда уже горел царский дворец и Пирр, сын Ахилла, зверски умертвил беззащитного старца Приама, царя Трои, около жертвенника во дворце, Эней прекращает борьбу, да и то после увещевания Венеры и после специального чудесного знаменья. Вместе со своими пенатами и спутниками, вместе с женой Креусой и сыном Асканием (Креуса тут же исчезает), неся на своей спине престарелого отца Анхиса, Эней наконец выбирается из горящего города и прячется на соседней горе Иде.

Песнь III — продолжение рассказа Энея о его странствовании. Эней попадает во Фракию, на Делос, на Крит, на Строфадские острова; но под влиянием разных устрашающих событий он нигде не мог найти для себя пристанища. Только на мысе Акции были устроены игры в честь Аполлона, и только в Эпире он был трогательно встречен Андромахой, вышедшей теперь замуж за Гелена, другого сына Приама. Разные обстоятельства мешают Энею утвердиться в Италии, хотя он благополучно минует Сциллу и Харибду, а также циклопов. В Сицилии умирает Анхис.

Песнь IV посвящена знаменитому роману Дидоны и Энея. Дидона, восхищенная подвигами Энея, стремится вступить с ним в брак, в чем ей помогает Юнона. Энею же предстоит великое будущее в Италии, куда его направляют сами боги, и он не может остаться у Дидоны. Когда флот Энея отплывает от берегов Африки, Дидона, с проклятиями Энею и предвещая будущие войны Рима с Карфагеном, бросается в пылающий костер и пронзает себя мечом, который подарил ей Эней (1—705).

В песни V Эней вторично прибывает в Сицилию, где устраиваются игры в честь умершего Анхиса. Однако Юнона не прекращает своих козней в отношении Энея и через Ириду побуждает троянских женщин поджечь его флот; по молитве Энея к Юпитеру этот пожар прекращается. Основав в Сицилии город Сегесту, Эней направляется в Италию.

Песнь VI изображает прибытие Энея в Италию, встречу его с пророчицей Сивиллой в храме Аполлона в Кумах и получение от нее советов для спуска в подземный мир, чтобы узнать там от Анхиса пророчество о своем будущем (1—263). Руководимый Сивиллой Эней спускается в подземный мир, который изображен у Вергилия очень подробно. Их встречают сначала разные чудовища, потом Харон, страшный перевозчик через реку Ахеронт, потом им приходится усыпить Цербера и встретить неисчислимое множество теней, и между прочим теней хорошо известных умерших. В Тартаре, самом глубоком месте подземного царства, испытывают вечные мучения знаменитые мифологические грешники вроде дерзких Титанов, бунтовщиков Алсадов, безбожника Салмоней, распутных наглецов Тития и Иксиона и другие. Минув дворец Плутона, Эней и Сивилла попадают в Элисиум, т. е. в область, где блаженно проводят свою жизнь праведники и где Эней встречает Анхиса, показывающего всех будущих потомков его и дающего советы относительно войн в Италии. После этого — возвращение Энея на поверхность земли.

Вторая часть «Энеиды» изображает войны Энея в Италии за свое утверждение там ради основания будущего римского государства.

В песни VII Эней, вступивший в Лациум, получает согласие царя этой страны Латина на брак с его дочерью Лавинией. Однако Юнона, постоянная противница Энея, расстраивает этот брак и восстанавливает против Латина другое италийское племя, рутулов, с их вождем Турном. Латин уходит от власти, а из-за козней Юноны происходит разрыв между Энеем и жителями Лациума, на сторону которых переходят еще 14 других италийских племен.

В песни VIII Турн заключает союз с Диомедом, греческим царем в Италии, а Эней — с Евандром, греком из Аркадии, основавшим город, которому суждено было стать впоследствии Римом. Сын Евандра Паллант вместе с Энеем просит помощи у этрусков, восставших против своего царя Мезенция. По просьбе Венеры ее супруг Вулкан изготавливает для Энея блестящее вооружение и щит высокохудожественной работы с картинами будущей истории Рима.

Песнь IX — описание войны. Рутулы под водительством Турна врываются в троянский лагерь, чтобы сжечь корабли, но Юпитер превращает эти корабли в морских нимф. Очень важен эпизод с двумя троянскими воинами — друзьями Нисом и Евриалом, которые храбро защищают вход в троянский лагерь, но гибнут после разведки, сделанной ими в лагере рутулов. После этого Турн снова врывается в троянский лагерь и после жестокой битвы невредимым возвращается домой (176—502).

В песни X — новый жестокий бой между врагами, уже с участием Энея, который до этого ремени находился у этрусков. Бой не в силах прекратить даже Юпитер. Турн сопротивляется высадке

Энея на берег и убивает Палланта. Турна защищает его покровительница Юнона. Но Эней убивает Мезенция и его сына.

В песни XI — погребение убитых троянцев, совещание и ссора Латина и Турна. В результате воинственный Турн берет верх над Латинцем, предлагавшим перемирие с троянцами. Далее — выступление амазонки Камиллы на стороне рутулов, которое кончается ее гибелью и отступлением рутулов (445—915).

Песнь XII в основном посвящена единоборству Энея и Турна, которое изображается в торжественных тонах, с разными замедлениями и отступлениями. Юнона прекращает преследовать Энея, и Турн погибает от руки последнего.

«Энеида» не была закончена Вергилием, в ней нет изображения тех событий, которые последовали за войной троянцев и рутулов: примирения и объединения латинян с троянцами, откуда и началась история Рима; женитьбы Энея на Лавинии; появления у них сына Иула (который, по другим сведениям, отождествлялся с прежним сыном Энея, Асканием); появления в потомстве Иула братьев Ромула и Рема, от которых пошли первые римские цари.

б) Исторической основой появления «Энеиды» был грандиозный рост Римской республики и в дальнейшем Римской империи, рост, повелительно требовавший для себя как исторического, так и идеологического обоснования. Но одних исторических фактов в подобных случаях бывает мало. Тут всегда на помощь приходит мифология, роль которой в том и заключается, чтобы обычную историю превращать в чудо. Таким мифологическим обоснованием всей римской истории и явилась та концепция, которую использовал Вергилий в своей поэме. Он не был ее изобретателем, а только некоторого рода реформатором, а главное, ее талантливейшим выразителем. Мотив прибытия Энея в Италию встречается еще у греческого лирика VI в. до н. э. Стесихора. Греческие же историки Гелланик (V в.), Тимей (III в.) и Дионисий Галикарнасский (I в. до н. э.) развили целую легенду о связи Рима с троянскими переселенцами, прибывшими в Италию с Энеем. Римские эпические писатели и историки тоже не отставали в этом отношении от греков, и почти каждый из них отдавал ту или иную дань этой легенде (Невий, Энциий, Катон Старший, Варрон, Тит Ливий). Получалось так, что Римское государство основано представителями одного из самых почтенных народов древности, а именно троянцами, т. е. фригийцами; при этом Август, как усыновленный Юлием Цезарем, восходил к Иулу, сыну Энея. А уж относительно Энея весь античный мир никогда не сомневался, что он был сыном Анхиса и самой Венеры. Так Рим обосновывал свое могущество. И мифология здесь пришлась как нельзя кстати, поскольку впечатление от грандиозной мировой империи подавляло умы и не хотело мириться с низким и, так сказать, «провинциальным» происхождением Рима.

Отсюда вытекает и весь идейный смысл «Энеиды». Вергилий хотел в самой торжественной форме прославить империю Августа;

и Август действительно выходит у него наследником древних римских царей и имеет своей прародительницей Венеру. В «Энеиде» (VI) Анхис показывает пришедшему к нему в подземный мир Энею всех славных потомков, которые будут управлять Римом, царей и общественно-политических деятелей. И заканчивает он свою речь словами, в которых противопоставляет греческому искусству и науке чисто римское искусство, военное, политическое и юридическое (847—854, Брюсов):

Выкуют тольше другие пусть оживленные меди,
Верю еще, изведут живые из мрамора лики,
Будут в судах говорить прекрасней, движения неба
Циркулем определяют, назовут восходящие звезды.
Ты же народами править властительно, римлянин, помни!
Се — твои будут искусства: условия накладывать мира,
Ниспроверженных шадить и ниспровергать горделивых!

Эти слова, как и многое другое у Вергилия, свидетельствуют о том, что «Энеида» является не просто похвалой Августу и обоснованием его империи, но и произведением патриотическим и глубоко национальным. Конечно, не существует никакого патриотизма без всякой социально-политической идеологии; и эта идеология в данном случае есть прославление империи Августа. Тем не менее прославление это дается в «Энеиде» в настолько обобщенном виде, что относится уже ко всей римской истории и ко всему римскому народу. По мысли Вергилия, Август является только самым ярким представителем и выразителем всего римского народа.

Заметим, что с формальной точки зрения идея троянского происхождения Рима находится в полном противоречии с италийской идеей. По одной версии, римские цари происходят от Энея и, следовательно, от Венеры, а по другой версии, они — от Марса и Реи Сильвии. Прибавим к этому, что в самой «Энеиде» чисто италийский патриотизм представлен чрезвычайно выразительно. Сила, могущество, храбрость, закаленность в боях, преданность родине у италийцев резко противопоставлены в предсмертной речи Нумана фригийской изнеженности, склонности к эстетическим удовольствиям, вялости и лени. Сам Юпитер и в песни I и в песни XII намеревается создать римское государство на основе смешения италийцев и троянцев, но с явным превосходством италийцев, так как ни нравов и обычаев, ни языка, ни имени троянцев римский народ не воспримет, а воспримет, по словам Юпитера, только их кровь. (Грубость и закаленность италийцев удачно демонстрируется, например, тем, что итализированный грек Евандр укладывает Энея спать на сухих листьях и медвежьей шкуре.) Следовательно, в окончательном виде идеология Вергилия производит римских царей тоже от Марса и Реи Сильвии, но понимает эту последнюю уже как потомка Энея, а не как исконную италийку (вслед за Невием и Эннием, делавшими Рею Сильвию даже не отдаленным потомком Энея, но прямо его дочерью). Тем самым

Вергилий хочет объединить здоровую, крепкую, но грубую италийскую народность во главе с Марсом с благородным, утонченным и культурным троянским миром во главе с Венерой.

в) Художественная действительность «Энеиды» Вергилия отличается чисто римскими и даже подчеркнута римскими чертами. Римская поэзия отличается стилем монументальности в соединении с огромной детализацией, доходящей до натурализма. Однако того и другого было достаточно в античной литературе и до Вергилия. Черты монументальности мы находим у Гомера, Эсхила и Софокла, у римских эпиков и Лукреция, равно как и аффективная психология представлена у них достаточно. Но в Риме и особенно у Вергилия эти черты художественного стиля доведены до такого развития, которое переводит их в новое качество. Монументальность доведена до изображения мировой римской державы, а индивидуализм воплощен здесь в крайне зрелую и даже перезрелую психологию, рисующую не только титанические подвиги, но колебания и неуверенность, доходящие до глубоких конфликтов, накала страстей и предчувствия катастроф. Этот сложный эллинистическо-римский стиль Вергилия можно наблюдать как на художественной действительности его поэм, включая вещи, людей, богов и судьбу, так и на форме изображения этой действительности, включая эпос, лирику, драму и ораторское искусство в их неимоверном переплетении.

г) Укажем на изображение вещей у Вергилия. Эти вещи показаны роскошными и рассчитаны на то, чтобы произвести глубокое впечатление. В песни XII изображается, как перед поединком Энея и Турна царь Латин едет в четвероконной колеснице и его чело окружено 12 золотыми лучами. Турн прибывает на белой паре и потрясает двумя широкими копьями. Эней сверкает звездным щитом и небесным оружием.

О работе Вулкана у Гомера читаем только упоминание о молоте с наковальной, щипцах, мехах и одежде рабочего и говорится о сильной спине, груди и жилистых руках Гефеста. У Вергилия изображается грандиозная и страшная подземная фабрика, поражающая своим громом, блеском и своими космическими произведениями вроде громов, перунов, туч, дождей ветров и пр. В то время как на щите Ахилла у Гомера картины астрономического и бытового характера, на щите Энея у Вергилия (VIII, 617—731) изображена вся грандиозная история Рима, показаны ее величайшие деятели и мировое могущество Рима, причем все это сверкает и светится, а все вооружение Энея сравнивается с тем, как сияя туча загорается от солнечных лучей. Монументальность и красочность изображения здесь налицо.

Природа у Вергилия тоже носит на себе черты римской поэзии. Здесь к грандиозности часто примешивается очень большая детализация, сопровождаемая подробным анализом разнообразных психологических переживаний. Стоит прочесть хотя бы изображение бури на море в песни I (50—156).

В противоположность этому, мирная тишина ночной поры, и тоже с разными деталями, изображена в песни IV (522—527).

Евандр, идя вместе с Энеем около будущего Рима, показывает своему спутнику рощи, реки, скот; вообще рисуется мирная идиллическая обстановка (VIII). Особенное внимание обращает на себя идиллическая природа Элисиума в подземном мире (VI, 640—665). Здесь эфир и поля облакаются пурпурным светом. Люди там и сям возлежат на траве и пируют. В лесу — благоухающие лавры. Здесь свое солнце и свои звезды. Многие проводят время в играх и состязаниях на лоне природы. На лугах пасутся копи. Однако мрачным ужасом овеян образ пещеры Сивиллы (VI), а также грязной и бурной подземной реки Ахеронт и окруженного огненной рекой подземного города в Тартаре с тройной стеной, адамантовыми столбами и железной башней до неба (VI, 558—568). Подобного рода картины почти всегда даны в контексте изображения могущественных героев, основателей Рима.

д) Люди в их взаимоотношении с богами — этот главный предмет художественной действительности у Гомера — у Вергилия всегда изображены в положениях, полных драматизма. Эней недаром часто называется здесь «благодарственным» или «отцом». Он всецело находится в руках богов и творит не свою волю, но волю рока. У Гомера боги тоже постоянно воздействуют на жизнь людей. Но это не мешает гомеровским героям принимать собственные решения, часто совпадающие с волей богов, а часто и противоречащие им. У Вергилия же все лежит ниц перед богами; а сложная психология героев, если она изображается, всегда в разладе с богами. Исторические картины Рима на щите, изготовленные Вулканом, доставляют Энею удовольствие, но, по Вергилию, самих событий он не знает (VIII, 730). Эней уходит из Трои в направлении, которое ему совершенно неизвестно. Он попадает к Дидоне, не имея никаких намерений встретиться с карфагенской царницей. Он прибывает в Италию — неизвестно для чего. Только Анхис в подземном мире рассказывает ему о его роли, но и эта роль отнюдь не делает его счастливым. Ему хотелось остаться в Трое; а когда он попал к Дидоне, то ему хотелось бы остаться у Дидоны; когда он попал к Латину, то ему хотелось остаться у Латина и жениться на Лавинии. Однако самим роком предопределено, чтобы он был основателем Рима, и ему остается только запрашивать оракулы, возносить моления и совершать жертвоприношения. Эней против собственной воли подчиняется богам и року. Поэт одновременно показывает, насколько в его времена была утеряна простая и непосредственная религиозная вера. Он насильственно на каждом шагу заставляет своего читателя признавать эту веру и видеть ее идеальные образцы.

Дидона, другой главный герой «Энеиды», при всей своей противоположности Энею, опять повторяет религиозную концепцию Вергилия. Это женщина властная и сильная, чувствующая свой долг перед покойным мужем; она ослеплена героической судьбой

Энея и испытывает глубокую любовь к нему, так что уже по этому одному раздирается внутренним и притом жесточайшим конфликтом. Такого внутреннего конфликта античная литература не знала до Еврипида и Аполлония Родосского. Но Вергилий еще больше углубил и обострил этот конфликт. Когда Эней покидает Дидону, она, полная любви к нему и в то же время проклиная его, бросается в огонь и тут же пронзает себя мечом. Вергилий сочувствует переживаниям Дидоны, но как бы хочет сказать, что вот-де к чему приводит непокорность богам.

Турн — еще одно подтверждение религиозно-психологической концепции Вергилия. Как вождь и воин и даже как оратор он отличается неугомонным характером. Ему назначено роком уничтожить пришедших в Италию троянцев. Он любит Лавинию и из-за нее вступает в войну. Следовательно, его личные чувства совпадают с предназначением рока. Он вызывает к себе неизменную симпатию. Но вот мы читаем о нежелании Турна бороться с троянцами и о воздействии на него фурии Аллекто (VII, 419—470). Эта фурия является к Турну в виде старой пророчицы, но скоро обнаруживает свое подлинное лицо:

...зашипела Эриния в стольких
Змьях, таким ее лик предстал; горящий вращая
Взор, пока промедлял тот и большее молвить пытался,
Та оттолкнула его, из вслос воздвигла двух змиев,
Хлопнула плетью и так свирепой прибавила пастью...

С грозной речью она бросает в Турна факел и пронзает ему грудь светочем, который дышит черным пламенем. Тот охвачен безмерным ужасом, обливается потом, мечется на своей постели, ищет меч и начинает гореть бешенством войны. Даже герои, преданные божествам и року, все равно испытывают с их стороны насилие.

Природная душевная мягкость заставила Вергилия найти симпатичные черты и у другого врага троянцев, старика Латина. Мягкое и человеколюбивое отношение у Вергилия одинаково к обеим борющимся сторонам. Он с большой скорбью рисует смерть Приама от руки мальчишки Пирра. Положительные и отрицательные герои (Мезенций, Синоп, Дранк) представлены и с греческой и с италийской стороны, и все творят волю рока. Боги у Вергилия изображены в более спокойном виде. Римская дисциплина требовала, чтобы Юпитер был не столь безвластным и неуверенным, как у Гомера. В «Энеиде» он является единственным распорядителем людских судеб, в то время как другие боги в этом отношении с ним несравнимы. В песни I Венера обращается к Юпитеру как к абсолютному владыке, а он ей торжественно заявляет: «Мои неизменные решения» (260). Действительно, рисуемая картина будущих судеб Рима и столкновения целых народов предопределена им до мельчайших подробностей. Венера обращается к нему со словами (X, 17 и сл.): «О, вековечная мощь и людей и событий, отец мой! Кроме тебя, нам кого умолять?» Всемогущим властителем, но в то

же время благородным и милостивым он оказывается в разговоре даже с всегдашней бунтовщицей Юноной, которая ничего не смеет ему возразить (XII). В противоположность более мягкой и миролюбивой Венере, Юнона изображена беспокойной, злобредной. Стоит только прочесть о том, как Юпитер пытается примирить Венеру и Юнону (X), чтобы убедиться в сравнительно покладистом характере Венеры. Демонична, зверски беспощадна Молва, сеющая раздор среди людей и не различающая добра и зла (IV).

В безупречном виде изображаются Аполлон, Меркурий, Марс и Нептун. Высшие божества у Вергилия изображены более или менее возвышенно, в нарушение традиционного политеизма. Кроме того, они (в противоположность Гомеру) весьма дисциплинированы и отнюдь не действуют на свой риск и страх. Всем управляет Юпитер, и все боги разделены, так сказать, на некоторого рода сословия. У каждого своя функция и своя специальность. Им свойственна чисто римская субординация, и, например, Нептун, бог моря, негодует на то, что не он, а какое-то там мелкое божество Эол должен усмирять ветры.

Вмешательство богов, демонов и умерших в жизнь живых людей не только наполняет собой всю «Энеиду», но почти всегда отличается чрезвычайно драматическим, насильственным характером. Кроме того, все эти явления богов, предсказания и знамения почти всегда имеют в «Энеиде» не какой-нибудь узко-бытовой или хотя бы просто военный характер, но они всегда историчны в смысле содействия основной цели всей «Энеиды» — изобразить грядущее могущество Рима. Вступающие в сражение боги во время пожара Трои ведут себя буйно. Среди огня, дыма, среди хаоса камней и разрушения домов Нептун потрясает стены города и весь город в самом его основании. Юнона, опоясавшись мечом и занимая Скейские ворота, яростно кричит, призывая греков. Афина Паллада, озаренная нимбом и устрашая всех своей Горгопой, восседает на крепостных стенах Трои. Сам Юпитер возбуждает войска (II, 608—618). Во время пожара Трои Энею является во сне призрак незадолго до того убитого Ахиллом Гектора. Гектор после надругательства над ним Ахилла не только печален, он черен от пыли, окровавлен, его опухшие ноги опутаны ремнями, борода его в грязи, а волосы склеились от крови, на нем зияют раны. С глубоким стенанием от велит Энею выходить из Трои, поручая ему святыни Трои (II, 270—297).

Когда Эней появляется во Фракии и хочет ради жертвоприношения вырвать из земли растение, он видит на стволах растений черную кровь и слышит скорбный голос из глубины холма. То была кровь Полидора (сына Приама), убитого фракийским царем Полиместром (III, 19—48).

Рок против брака Энея и Дидоны, и вот, когда Дидона приносит жертвы, чернеет священная вода, приносимое вино превращается в кровь, из храма ее умершего мужа слышится его голос, на башнях стонет одисский филин. У Гомера Зевс посылает Гермеса

к Кирке с повелением отпустить Одиссея, и та отпускает его только с некоторым ворчанием. У Вергилия Юпитер тоже посылает Меркурия к Энею с напоминанием об отъезде (IV). После этого разыгрывается трагическая история с Дидоной. А когда Эней, сев на корабль, мирно заснул, Меркурий является ему во сне во второй раз. Меркурий торопит Энея и говорит о возможных кознях Дидоны (IV, 553—569).

У Гомера Одиссей спускается в Аид, чтобы узнать свою судьбу. У Вергилия Эней спускается в Аид, чтобы узнать судьбу тысячелетнего Рима. В разговоре с Энеем Сивилла представлена совершенно иступленной (VI, 33—102):

Когда так говорила
Перед дверями, ее вдруг облик, единый ланит цвет
И в беспорядке власы — изменились;
И в иступлении диком вздымается сердце; и мнится,
Выше она, говорит не как люди, овеяна волей
Близкого бога уже (46—51).

В более мирном виде является Энею Тиберин, бог реки Тибра, среди зарослей тополя, покрытый лазурной кисеей и с тростником на голове, но вещает он опять о создании нового царства (VIII, 31—65).

На Крите Энею являются пенаты и объявляют, что именно Италия является древней родиной троянцев и что туда он должен направиться для воссоздания троянского могущества (III). Венера дает знамение Энею о войне опять-таки среди грозных явлений (VIII, 524—529):

Ибо нежданно эфир задрожал, сверкнуло сиянье
С громом и згоном, и всё внезапно сокрылось от взора,
И тирренской трубы раздалось завыванье в эфире.
Смотрят, опять и опять раздается грохот огромный.
Видят, как среди туч, там, где ясное небо, оружие
Рдеет в лазурной дали и гремит, друг о друга бряцаая.

Особенно часто вмешательство богов в дела людей в песнях IX—XII, где изображается война; Вергилий везде хочет изобразить нечто чудесное или необычное. Если Гомер все сверхъестественное хочет сделать вполне естественным, обыкновенным, то у Вергилия как раз наоборот. У Гомера Афина Паллада, чтобы скрыть Одиссея от феаков, окутывает его густым облаком, но это происходит вечером (Од., VII). У Вергилия же Эней и Ахат окутываются облаком среди бела дня, так что чудесность этого явления только подчеркивается. Когда люди изображаются у Вергилия вне всякой мифологии, они тоже отличаются у него повышенной страстностью, часто доходящей до колебаний и неуверенности, до неразрешимых конфликтов. Любовь Дидоны и Энея загорается в пещере, где они прячутся от страшной бури и внезапно возникших горных потоков (IV). Эней полон колебаний. При всяком затруднении он молится богам, приносит жертвы и запрашивает оракулов. В репи-

тельную минуту победы над Турном, когда этот последний в трогательных словах умоляет его о пощаде, он колеблется, убивать ли его или оставить в живых; и только пояс Палланта с бляхами, замеченный им на Турне, заставил его покончить со своим противником (XII, 931—959).

Главными действующими героями «Энеиды» являются, строго говоря, Юнона и Венера. Но они тоже постоянно меняют решения, колеблются, а вражда их лишена принципиальности и часто делается мелочной.

Трогательна несчастная Креуса, исчезнувшая супруга Энея, которая и после ухода из жизни все еще заботится и о самом Энее и об их мальчике Аскании (II, 772—789). Трогательна и Андромаха, тоже пережившая бесконечные бедствия и все еще тоскующая о своем Гекторе, даже после выхода замуж за Гелена (III). Хватает за сердце просьба Палинура о его погребении, поскольку он остается непогребенным в чужой стране (VI). У матери Евриала, узнавшей о смерти своего сына, холодеют ноги, выпадают спицы из рук, роняется пряжа; в безумии, с растерзанными волосами, она убегает к войскам и стонами и причитаниями наполняет небо (IX, 475—499). Евандр почти без чувств падает на тело своего погибшего сына Палланта и тоже неистово стонет и причитает страстно и беспомощно (XI). В противоположность этому, возвышенными, простыми чертами изображены троянцы Нис и Евриал, два преданных друг другу солдата; они гибнут в результате взаимной преданности (IX, 168—458).

Прибегает к самоубийству не только Дидона, но и жена Латина, Амата, потрясенная поражением своих сородичей (XII). Не прошел Вергилий и мимо простой жизни обыкновенных труженников, которая, очевидно, тоже была ему хорошо известна (VIII, 407—415).

е) **Ж а н р ы** в «Энеиде» весьма разнообразны, это и было нормой для эллинистически-римской поэзии. Прежде всего это, конечно, эпос, т. е. героическая поэма, источниками для которой были Гомер, а также римские поэты Невий и Энний вместе с римскими анналистами. У Гомера Вергилий заимствует массу отдельных слов, выражений и целых эпизодов, отличаясь от его простоты огромной психологической сложностью и нервозностью.

Эпический жанр проявляется у Вергилия также и в виде множества эпиллиев, в чем нельзя не видеть некоторого влияния неотериков. Почти каждая песнь «Энеиды» представляет собой законченный эпиллий. Но и тут социально-политическая идеология раз и навсегда отделила Вергилия от беззаботных малых форм у неотериков, писавших часто в стиле искусства для искусства.

Ярко представлена у Вергилия также и лирика, образцы которой видны в плачах Евандра и матери Евриала. Но что особенно резко отличает эпос Вергилия от прочих эпосов — это постоянный, острый драматизм, трагический пафос которого иногда достигает степени трагедии.

Что касается прозаических источников, то несомненным является в «Энеиде» влияние стоицизма (стоическое повиновение Энея року). «Энеида» далее переполнена риторикой (масса речей, из которых многие составлены весьма искусно и требуют специального анализа). Не чужд Вергилий, как мы видели, также и описаниям, которые тоже весьма далеки у него от спокойного и уравновешенного эпоса и пересыпаны драматическими и риторическими элементами. Описания эти относятся и к природе, и к паружности человека, и к его поведению, и к его оружию, и к многочисленным сражениям. Риторика, как и вообще разнообразная эллинистическая ученость Вергилия, свидетельствует о длительном изучении поэтом многочисленных прозаических материалов. Свою поездку в Грецию он предпринял тоже ради изучения разных материалов для своей поэмы. Все указанные жанры отнюдь не представлены у Вергилия в изолированном виде, — это цельный и неповторимый художественный стиль, который часто только по форме эпичен, а по существу нельзя даже и сказать, какой из указанных жанров превалирует в такой, например, картине, как взятие Трои, в таком, например, романе, как у Дидоны и Энея, и в таком, например, поединке, как между Энеем и Турном. Это эллинистически-римская пестрота, сопровождаемая к тому же типично эллинистической ученостью.

ж) Художественный стиль «Энеиды», вытекающий из этого многообразия жанров, тоже чрезвычайно далек от простоты классики и преисполнен многочисленных и противоречивых элементов, производящих на читателя неизгладимое впечатление.

Всё своеобразие художественного стиля Вергилия в том, что у него мифологизм неотличим от историзма. Историей наполнена у Вергилия решительно всё. Происхождение Рима, его растущая мощь и возникший в конце концов принципат — это те идеи, которым подчинен почти всякий художественный прием у него, даже такой, например, как описание или речь.

Однако этот историзм не следует понимать как только объективную идеологию или как только объективную картину истории Рима. Все эти приемы объективного изображения глубоко и страстно пережиты Вергилием; его эмоции часто достигают восторженного состояния. Поэтому психологизм, и притом психологизм потрясающего характера, является тоже одним из самых существенных принципов художественного стиля поэмы.

Построение художественных образов в «Энеиде» отличается большой рациональной и организационной мощью, которая здесь и не могла не быть, поскольку вся поэма есть прославление мощной мировой империи. В психологизме Вергилия нет ничего хилого, неуравновешенного. Все исторические характеры (Сивилла, Дидона) сложно психологичны, но являются сильными по своей организованности и логической последовательности в поступках. На этом строится у Вергилия и вся положительная идеологическая сторона

его художественного стиля. Этот стиль преследует чисто воспитательные цели, поскольку вся поэма только и писалась для проповеди древних аскетических идеалов, для реставрации строгой старины в этот век разврата, для реставрации древней и суровой религии со всеми ее чудесами и знаменами, оракулами, ее общественной и личной моралью. Вергилий в своей поэтике — один из крупнейших античных моралистов. Его морализм преисполнен самого искреннего и самого задушевного осуждения войны и любви к простой и мирной сельской жизни. У Вергилия решительно все герои не только страдают от войны, но и гибнут от нее, кроме разве только Энея. Однако и Эней дает наставление своему сыну (XII, 435 и сл.):

Доблести, отрок, учись у меня и трудам неустанным,
Счастью — увь! — у других.

Анхис говорит Энею (VI, 832—835):

К распрям подобным, о дети, душами не приучайтесь...
Ты раьше всех, ты оставь свой род выводящий с Олимпа,
Вырони меч из рук ты, кто кровь моя!

Не только Турн просит Энея о пощаде, но и Дранк с такими словами обращается к Турну (XI, 362—367):

В брани спасения нет, и все мы требуем мира,
Турн, у тебя и чтоб мир скрепить нерушимым залогом.
Первым я сам, кого ты за врага считаешь, и с этим
Спорить не буду, с мольбой прихожу. Над своими ты сжался!
Гордость брось и уйди пораженный. Довольно видали
Мы, разбитые, тризны и огромных сел разоренье.

Человеком мягкой души, сердечных и мирных настроений Вергилий является, таким образом, не только в «Буколиках» и «Георгиках», но и в «Энеиде», и здесь-то, пожалуй, больше всего. Один из неверных взглядов относительно художественного стиля «Энеиды» заключается в том, что она есть произведение надуманное и фантастическое, далекое от жизни, переполненное мифологией, в которую сам поэт не верит. Поэтому якобы художественный стиль «Энеиды» противоположен всякому реализму. Но реализм есть понятие историческое, и античный реализм, как и всякий реализм вообще, достаточно специфичен. В глазах строителей и современников восходящей Римской империи художественный стиль «Энеиды», несомненно, реалистичен. Верил ли Вергилий в свою мифологию или нет? Разумеется, о какой-нибудь наивной и буквальной мифологической вере в этот век высокой цивилизации не может быть и речи. Однако это не значит, что мифология у Вергилия есть сплошная фантастика. Мифология вводится в этой поэме исключительно в целях обобщений и обоснования римской истории. По Вергилию, Римская империя возникла в результате непреложных законов истории. Всю эту непреложность он выразил

при помощи вторжения мифических сил в историю, поскольку обосновать эту непреложность каким-нибудь другим путем античный мир был вообще не в состоянии. Таким образом, художественный стиль «Энеиды» есть самый настоящий реализм периода восходящей Римской империи.

К этому необходимо прибавить еще и то, что боги и демоны у Вергилия в конце концов сами зависят от судьбы, или рока (слова Юпитера в песни X, 104—115).

Наконец, все те кошмарные видения и истерия, которых так много в «Энеиде», тоже представляют собой отражение кровавой и бесчеловечной действительности последнего столетия Римской республики с его проскрипциями, массовым уничтожением ни в чем не повинных граждан, беспринципной борьбой политических и военных вождей.

Можно было бы привести немало текстов из римской историографии, рисующих последнее столетие Римской республики в еще более нервных и кошмарных тонах, чем это мы находим в «Энеиде».

В том же смысле необходимо говорить и о народности «Энеиды». Народность — тоже понятие историческое. В том строго определенном и ограниченном смысле, в каком можно говорить о реализме «Энеиды», надо говорить и о ее народности. «Энеида» — произведение античного классицизма, сложного, ученого и перегруженного психологической детализацией. Но этот классицизм есть отражение такого же сложного и запутанного периода античной истории.

«Энеиду» никак нельзя ставить на одну плоскость с поэмами так называемого «ложноклассицизма» новой литературы.

Наконец, в полном соответствии со всеми отмеченными чертами художественного стиля «Энеиды» находится и его внешняя сторона.

Стиль «Энеиды» отличается сжато-напряженным характером, который заметен почти в каждой строке поэмы: то это сам художественный образ, пылкий и сдержанный одновременно, то это какое-нибудь краткое, но острое и меткое словесное выражение. Подобного рода многочисленные выражения стали поговорками уже в первые столетия после появления поэмы, вошли в мировую литературу и остаются таковыми в литературном обиходе до настоящего дня. То это крепкий художественно выразительный стих поэмы виртуозно использует в смысловых целях долготы там, где мы ожидали бы краткий слог, или ставит в конце стиха односложное слово и тем его резко подчеркивает; встречаются многочисленные аллитерации и словесная звукопись, о которой имеет представление только тот, кто читал «Энеиду» в подлиннике. Такая напряженность и максимальная сжатость, лапидарность стилистических приемов характерны для «Энеиды».

5. Историческое значение Вергилия. Несмотря на наличие разного рода критиков и порицателей Вергилия, можно сказать, что в

истории мировой литературы путь Вергилия был как бы его триумфальным шествием. Проперций еще при жизни Вергилия сказал:

Прочь тут, римские все вы писатели, прочь, вы и греки:
Большее нечто растет в «Илиады» самой.

(Ф е т.)

Уже древняя литература полна преклонения перед Вергилием. Ему подражают эпические поэты (например, Силий Италик, Валерий Флакк), Овидий в своих «Героинях», драматург Сенека, историки Тит Ливий и Тацит. В позднейшее время народился целый жанр в литературе, представители которого составляли стихотворения на любые темы из отдельных выражений и частей стихов Вергилия. Этого приема не избежали даже трагики, даже христианские писатели при составлении своих религиозных произведений. Уже при Августе Вергилий стал предметом изучения в школах, а известный теоретик ораторского искусства Квинтилиан хвалил обычай начинать чтение поэтов с Гомера и Вергилия. Вергилий рано стал популярным также и в широких массах населения Римской империи. Отдельные стихи Вергилия довольно часто можно было находить написанными на домашней утвари, на стенах, на произведениях искусства, на вывесках. Ими пользовались и как эпитафиями, и как эпитафиями; а на темы его произведений создавалась роспись стен внутри домов. По стихам Вергилия гадали, превращая его сочинения в какие-то священные книги. Некоторые римские императоры аргументировали свое притязание на власть ссылками на разные стихи Вергилия. Его переводили и на греческий язык. Не было недостатка и в научных комментариях на произведения Вергилия (таковы, например, огромные комментарии Доната и Сервия).

С наступлением христианства Вергилий несколько не потерял своего значения, а скорее даже стал еще более популярным. Эклогу IV с ее пророчеством о наступлении нового мира в связи с рождением какого-то чудесного младенца в средние века понимали как пророчество о пришествии Христа. Вергилий много раз трактуется как волшебник и чародей, как охранитель городов и целых народов, входит в круг рыцарских сказаний и придворной поэзии. Данте говорит о себе в «Божественной комедии» как о руководимом Вергилием в путешествии по Аду и Чистилищу. Сказочные предания о Вергилии особенно расцветают в течение XII—XV вв.

С наступлением нового времени образ пророка и чародея Вергилия начинает уходить в прошлое, но зато Вергилий становится предметом постоянного подражания у крупнейших представителей эпоса (Ариосто, Т. Тассо, Камюэнс, Мильтон). Крупнейший французский филолог XVI в. Скалигер и виднейший властитель дум в Европе XVIII в. Вольтер ставили Вергилия безусловно выше Гомера. И только с Лессипга начинается критическое отношение к Вергилию, которое в дальнейшем усиливается. Русские революционные демократы Белинский, Чернышевский и Добролюбов расценивали Вергилия как поэта, лишённого гомеровской естествен-

ности, как поэта чересчур искусственного и в этом смысле ненадородного. Такое развенчание Вергилия, однако, не означало его полного отрицания, а, наоборот, только ставило оценку Вергилия на правильный исторический путь.

Советская оценка Вергилия — тоже строго историческая. Не может быть викакого абстрактного сравнения Вергилия с Гомером, поскольку каждый из них велик в разном смысле, для разных веков и с разных точек зрения. Только такая историческая оценка и самих этих произведений, и их мировой роли в состоянии устранить все те односторонности понимания, которые были в прошлом, и создать правильное представление о них для настоящего времени.

ХII. ГОРАЦИЙ

1. **Биография.** Младшим современником Вергилия был Квинт Гораций Флакк, выдающийся поэт эпохи Августа.

Гораций родился в 65 г. до н. э. в Везузии, на юге Италии. Отец его был вольноотпущенником, владел небольшим имением. Он дал своему сыну хорошее образование. Сначала Гораций учился в Риме в школе, где изучал Гомера и древних римских поэтов, а потом уехал в Афины. Там Гораций занимался греческой поэзией и философией — «истину-правду искал».

Интерес к вопросам этики, свойственный современникам Горация, усилился у римлян еще со времен Цицерона. Философия понималась ими как наука о нравах. Однако и в этих вопросах Гораций не придерживался строго определенной философской школы. Для него характерно строгое, неследовательное сочетание взглядов и требований разнообразных философских систем. В эпоху Августа эклектизм был распространен, существовала даже эклектическая школа Секстия из Александрии. Последние годы республики и утверждавшегося принципата, когда образованные слои римского общества понимали эпикурейскую этику как призыв к неограниченному наслаждению, способствовали появлению у Горация взглядов, близких к эпикуреизму, от которых он до самого конца не отказывается. К этому присоединилось несомненное влияние на него поэмы Лукреция «О природе вещей», следы которого можно найти в сатире I, 5, оде I, 4, послании I, 12 и др. Вместе с тем впоследствии у него рождаются симпатии к стоицизму. Это учение также пользовалось успехом. В нем отражался идеал мудреца, в котором современники Горация, идеализировавшие прошлое, видели древнего римлянина с присущими ему добродетелями: любовью к родине, благочестием, мужеством.

Когда после убийства Цезаря в Афины прибыл Брут, Гораций примкнул к нему и получил звание военного трибуна. Поражением Брута при Филиппах (42 г. до н. э.) и разгромом республиканской партии закончился период юношеских увлечений Горация: руши-

лись мечты о римской свободе, впереди была новая жизнь. «С подрезанными крыльями» он вернулся в Рим в результате амнистии. Имение было конфисковано, средств к существованию не было, и бывший предводитель легиона вступил в коллегию квесторских писцов, на обязанности которых лежала переписка законов, протоколов и других государственных документов. К этому времени (30-е годы) относится начало его литературной деятельности. «Отважная бедность», как он сам заявляет, побудила его писать стихи. Свои первые стихотворения Гораций называет «Эподы»¹. Одновременно он занялся писанием сатир.

Эти первые литературные опыты Горация привлекли к нему внимание Вергилия, увидевшего в нем талантливого поэта. Вергилий познакомил его с Меценатом, который, осуществляя политику Августа, направлял творчество поэтов.

Вступление Горация в литературный кружок Мецената изменило его жизненный путь. Он стал близок к своему высокому покровителю, подарившему поэту Сабинское имение.

Тяжелые испытания гражданской войны не создали из Горация бойца. Они вызывали в нем желание уйти от политической борьбы. Так же как и многим его современникам, Горацию импонировали те мероприятия, которые Август предпринимал в связи с установлением внутреннего мира и которыми он гордился при перечислении своих заслуг как государственного деятеля.

Постепенно Гораций становится «Августовым певцом», как назвал его Пушкин. Но по временам он тяготился своей зависимостью от власть имущих и, по свидетельству его биографа Светония, даже отказался от почетного для него предложения должности секретаря при Августе. Светоний приводит письмо Августа, в котором последний жалуется на то, что Гораций гнушается дружбой с ним и не посвящает ему своих произведений: «Не боишься ли ты, что твоя дружба со мной не навлекла бы на тебя позор в потомстве?» (Гораций в ответ пишет послание 1-е книги II.)

Большую часть своей жизни Гораций проводил в Сабинском имении. Он умер в 8 г. до н. э., оставив сравнительно небольшую книгу стихотворений, доставивших ему бессмертную славу.

Литературное наследство Горация состоит из эподов, двух сборников сатир, четырех книг од, юбилейного гимна и двух книг посланий.

2. «Эподы» были изданы Горацием в 31—30 гг. до н. э. Он, так же как и Архилох (греческий поэт VII в. до н. э.), большей частью писал ямбами. Позднее, в письмах I книги, Гораций заявляет, что он следовал Архилоху, ограничивая вместе с тем свою зависимость от греческого предшественника:

Архилоха размер лишь и страстность
Брал я, не темы, не слова, что травили Ликамба (I, 19).

¹ Эпод (греч. epodos) — часть лирического стихотворения; двустишие, в котором второй стих короче первого; заключение песни, припев.

Сборник эподов состоит из 17 стихотворений, написанных на близкие поэту темы из современной ему действительности. Содержание эподов отличается разнообразием, но среди них можно выделить группу стихотворений политического направления.

Эпод 1 был написан позднее других, однако занимает в сборнике первое место, как посвящение Мекенату и как выражение отношения поэта к вельможе, в котором он видит своего защитника и покровителя.

Несбыточные мечтания, возрождающие «золотой век» и нашедшие отражение в эподе 16, увлекают Горация на далекие острова «блаженных», куда он призывает римских граждан и где можно забыть о раздорах, губящих Рим. Его ужасает страшная перспектива гибели римского государства от руки варваров, которые не пощадят даже древних святынь. К этому приведут вызывающие растерянность поэта непрекращающиеся гражданские войны, о которых он в страстном тоне пишет в эподе 7. Поведение озверелых людей, заливающих землю кровью, не может сравниться даже с дикой злобой львов и волков.

В эподе 9, прославляющем битву при Акциуме, поэт называет Октавиана Цезарем, сочувствует ему в трудностях и делает выпад против побежденного Антония, поработленного царицей Клеопатрой и ради нее забывшего свой долг. Годы тяжелых испытаний, страх перед будущим заставили Горация по-иному оценить политическую обстановку. Он видит в лице Октавиана государственного деятеля, который способен создать в стране спокойствие.

Есть эподы, выражающие отношение к литературным противникам и свидетельствующие об участии Горация в литературной борьбе еще в начале творческого пути. Они написаны в резких тонах. В эподе 6, не называя своего противника, Гораций говорит, что готов защищаться от укусов собаки. Называя себя «другом пастухов», возможно, он имеет в виду Вергилия, если принять во внимание, что «Буколики» появились в 39 г., а эподы Гораций писал по 30 г., когда он был другом Вергилия и членом кружка Мекената. В эподе 10 противником Горация является Мевий, порицавший и Вергилия. Поэт шлет своему литературному врагу проклятия и пожелания гибели от кораблекрушения. Этот эпод является пародией на обычные стихи с пожеланием счастливого пути человеку, отправляющемуся в опасное путешествие.

В других стихотворениях Гораций касается некоторых явлений общественной жизни. Эподами 5 и 17 он отвечает на постановления о запрещении колдовства. В резких тонах он нападает на отвратительную колдунью Канидию. Он не проходит мимо морального падения женщины (8, 12), критикует высокомерие выскочки из рабов, занявшего положение военного трибуна (4). Эти эподы имеют социальную направленность.

Прославлению сельской жизни на лоне природы — любимой теме поэта — Гораций посвящает эпод 2. В этом стихотворении он использует пародию. Серьезность изложения всех прелестей дерев-



ни контрастирует с неожиданной концовкой — все это лишь лицемерные высказывания жадного ростовщика Альфия.

Указанные ямбические стихотворения по своему содержанию близки к сатирам. В них Гораций нередко прибегает к приему, характерному для его сатир, — мысли автора высказывают лица, участвующие в диалоге или монологе.

Эподы, темой которых является призыв к наслаждению, как говорят некоторые исследователи, расчистили поэту путь к одам и явились прелюдией тех произведений, в которых он так искусно применял формы классической греческой лирики.

3. «Сатиры». Гораций выпустил две книги сатир — первую около 35—34 гг. и вторую около 30 г. Самые ранние произведения Горация — сатиры первой книги. Они не были написаны для опубликования. Только около 35 г. Гораций объединил 10 стихотворений в одну книгу, посвятив ее Мecenату. Имя Мecenата есть в первом стихотворении, он выступает в середине — в 6-й сатире, последняя же сатира играет роль эпилога, где опять упоминается Мecenат в окружении достойных его людей. Повседневные явления, незаметные факты служат материалом для бесед автора с читателем. Недаром же эти беседы он называет «ползающими на земле» (Посл. II, 1, 250). Беседа неизбежно предполагает диалог.

К концу республики стали выступать стоические проповедники, остроумно говорившие в форме диатриб о пороках своего времени. Диатриба — это обсуждение в легком, разговорном тоне одного философского, в большинстве случаев этического, тезиса. Анекдоты, цитаты, сравнения, антитезы — наиболее употребительные

приемы диатрибы. Диалог ведется с воображаемым противником. Игра вопросов и ответов, кажущееся отсутствие плана, отклонения, вставки напоминают импровизацию. Элементы диатрибы проникают в сатиру, проза здесь перемешивается с поэзией. Как своеобразный, оригинальный жанр сатира оформляется в творчестве Луцилия, которого Гораций называет «изобретателем» сатиры. Гораций, живший в эпоху Августа, не мог выражать свое недовольство открыто и резко. Даже в самой острой своей сатире — 2-й, книги I, он далек от резкости Луцилия.

Среди 10 стихотворений первой книги две сатиры — 4-я и 10-я — занимают особое место; они написаны на литературные темы. Первая трактует о направленности сатиры, вторая — о требованиях к форме поэтического произведения. 10-я сатира начинается словами: «Да! Я, конечно, сказал, что стихи у Луцилия грубы». Это ответ почитателям Луцилия, сторонникам республики, враждебно настроенным к Октавиану. Называя себя последователем Луцилия, Гораций вместе с тем критикует его. Поэт нового времени, Гораций вырабатывает свои эстетические требования. Разницу между собой и Луцилием он объясняет именно новыми временами и, следовательно, иными задачами. Если бы Луцилий жил во времена Горация, он согласился бы с этими требованиями и сам бы их придерживался, говорит он. Сочувствуя Луцилию в его полемических приемах, заключающих насмешки, «полные соли», веселость, тонкость, остроту, Гораций с горечью замечает, что теперь даже незначительная критика встречает недовольство.

Главный недостаток Луцилия — несовершенство формы произведения. Гораций упрекает его в многословии, неясности, недостаточно тщательной отделке. Краткость языка, умение пользоваться слогом то важным, то игровым, не пренебрегать шуткой — это требования Горация не только к старым поэтам, но и к представителям александрийского направления (I, 10, 20—28). Уверенность в правоте своих взглядов Гораций черпает в одобрении его творчества многими «просвещенными друзьями» (I, 10, 88), среди которых первое место принадлежит Вергилию и Меценату.

В других сатирах I книги автор рассказывает о различных эпизодах жизни: о путешествии в Брундиций (5), о встрече с назойливым спутником (9), о судебном деле Репилия Рекса из Пренесты (7) и т. д., затрагивает социально-этические проблемы: зависть, жадность и расточительность, колдовство, моральное падение, честолюбие, отсутствие тождества между благородством характера и благородством происхождения.

Повседневные явления и факты частной жизни служат поэту материалом для бесед автора с читателем. В них Гораций выступает философом-моралистом, проповедующим «примиренческое отношение к человеческим недостаткам и слабостям»¹.

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 508—509.

Гораций далек от осуждения политических порядков, понимая недопустимость критики в то время, когда власть в государстве олицетворял один человек, и неуместность ее, когда исполнение гражданского долга уступило место у римлян стремлению к беспечному существованию.

Если в ранней сатире 7 книги I, в заключительном обращении Персия к Бруту, убийце Цезаря, Гораций допускает смелый каламбур, в котором есть и ирония по отношению к прежнему кумиру и проявление своей независимости, то в более поздних сатирах Гораций мало-помалу подчиняется влиянию Мецената (I, 3; I, 5; I, 6; I, 9; I, 10), которого он величает «мой Меценат».

Сатиры второй книги, состоящей из 8 произведений, характеризуют дальнейшую эволюцию взглядов Горация.

Между появлением первой книги и окончанием второй прошло всего пять лет, но за это время определились отношения между Горацием и Меценатом, а следовательно, определилось его отношение к политике Октавиана.

Вторую книгу Гораций прямо начинает с сатиры, в которой он с удовлетворением отмечает, что к его творчеству одобрительно отнесится Цезарь (Август). В соответствии с политикой Октавиана поэт прославляет доброе старое время.

В стоицизме, больше чем в другом философском направлении, поэт мог найти основание для его пропаганды. Он проповедует довольство малым, умение жить без излишеств¹, признавая только то, что сообразно с природой (II, 3). Исходя из принципов стоической философии, Гораций осуждает стремление к богатству, так как, по его мнению, с ростом его увеличиваются заботы, растет скупость². Он выступает против стяжательства, алчности, мотовства, против ростовщичества. В очень остроумной форме Гораций осуждает погоню за наследством (II, 5). Тиресий советует Одиссею, ограбленному женихами, брать пример с искателей наследства, оказывающих усиленное внимание старухам и старикам. Такой же критике, как и в I книге, подвергается богатый выскочка, пригласивший Мецената и комического поэта Фундания на неудачно закончившийся пир (II, 8).

Появившаяся склонность к стоицизму не мешает, однако, поэту подвергать насмешкам стоические парадоксы. В диалогической форме он высмеивает парадокс, что все люди, за исключением стойков, сумасшедшие (II, 3). В сатире 7 дается критика стоического учения устами раба Дава, который нахватался отдельных

¹ В этой сатире есть косвенный намек на злоупотребление триумвиров: Офелл арендует в качестве колона у ветерана землю, ранее принадлежавшую Офеллу. Но поэт не возмущается этим фактом и делает вывод о необходимости примирения с действительностью.

² Маркс в полемике с вульгарными экономистами иронически замечает: «Гораций, следовательно, ничего не понимает в философии собирания сокровищ... Господин Сениор понимает это дело лучше» (К. Маркс и Ф. Энгельс. К критике политической экономии. Сочинения, т. 13, стр. 115).

мыслей философов-стоиков и доказывает, что господин остается рабом своих страстей.

Прославляя те положительные качества, которые Октавиан стремился привить административными мерами: религиозность, воздержание, старинные нравственные устои, — Гораций в сатирах II книги еще проявляет стремление отстоять свою независимость. Деревня — это то место, куда он рвется всей душой от сутолоки, суетного тщеславия городской жизни, которую он развенчал в известной басне о городской и сельской мыши (II, 6). Только деревня может дать полный покой; там Гораций мог чувствовать себя в безопасности от власти имущих, заставлявших его служить себе (II, 7).

4. **Стиль сатир.** Пороки своих современников Гораций не бичует, как это делал Луцилий, а без гнева их высмеивает. Резкость Луцилия Гораций смягчает остроумием, шутку и серьезное гармонически переплетает, он не ненавидит — он поучает. От этого его сатиры приобретают морализующий характер, который можно определить словами самого поэта: «Лишь имя измени, и басня о тебе рассказывается». Еще в ранних сатирах он высмеивает отдельные личности, но затем стремится передать обобщенный, собирательный образ, так как политическая обстановка его времени исключала личные нападки.

Ставя своей целью одновременно развлекать и поучать, Гораций пользуется всеми приемами диатрибы: беседой с воображаемым собеседником, риторическими вопросами, живыми иллюстрациями в форме басни, притчи, сентенциями, эпитетами, сравнениями, метафорами, взятыми из повседневной жизни. Все эти приемы создают впечатление безыскусственности и, не утомляя читателя, сильнее действуют на его воображение. Гораций умеет искусно разнообразить язык в зависимости от характера действующего лица. В этом отношении обращают на себя внимание диалоги, которыми он пользуется в сатирах II книги.

Размер сатир — гекзаметр. Они написаны языком образованных римлян, которым он посвящает свое творчество.

5. **«Оды».** Еще в эпоху у Горация наметился путь к стихотворениям, которые он назвал «Песни» («Carmina»). Под этим названием он издал в 23 г. сборник лирических стихотворений в трех книгах. Они были написаны между 31 и 23 гг. до н. э. Ими он хотел закончить свою поэтическую деятельность. Но по просьбе Августа он описал еще военные подвиги его пасынков Тиберия и Друза и, присоединив к этим стихотворениям и другие, издал последнюю, четвертую книгу в 13 г. до н. э.

Лирические стихотворения Горация еще в античности стали называться одами, и такое название они сохранили до нашего времени.

Восхищаясь греческой поэзией, Гораций ставит себе в заслугу, что он перенес на римскую почву греческую лирику — искусство Алкея, Сапфо, Анакреонта.

Правда, до Горация неотертики и главным образом Катулл пользовались метрическими размерами эолийских поэтов, Гораций же обогатил римскую поэзию, применяя в различных вариациях строфы алкеевскую, сапфическую, асклеиадову.

Первый сборник состоит из 38 стихотворений. Первые шесть од третьей книги получили название «римских од», так как в них прославляются Рим и политика Августа.

Сборник открывается стихотворением, посвященным Мecenату. Люди проявляют склонность к различным занятиям, говорит Гораций, но поэзия стоит выше всего, и истинное его призвание — быть лирическим поэтом. К мысли о высокой миссии поэта он возвращается в одах 7 и 13 книги II, 8 — книги IV. Почти все оды Горация имеют обращение — это не что иное, как своего рода посвящение различным реальным лицам, современникам поэта.

Как ни стремился Гораций, но осуществить принцип «Проживи незаметно», он не мог, так как «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» (Ленин). Уже в первых одах есть отклики на политическую жизнь римского общества.

В оде 14 книги I Гораций пользуется заимствованным из Алкея образом корабля с разорванными бурей парусами, лишённого управления, аллегорически представляющего судьбу находящегося в опасности государства. В оде 15 книги I накануне битвы при Акциуме поэт устами Нереея предсказывает гибель Антония, представленного в лице Париса. Гораций снова возвращается к этой исторической битве и в оде 37 книги I подчеркивает значение победы Октавиана над Клеопатрой как победы Рима над Востоком.

Когда Октавиан в 27 г. получил титул «Август» («Возвеличенный») и власть его — религиозную санкцию¹, Гораций на это откликнулся своими одами, в которых прославляются новые боги, покровительствующие роду Юлиев (Аполлон, Венера, Меркурий), и обожествляются предки Августа и сам Август (книжки I, II).

Внутреннее успокоение, умиротворение человека связано с принципами стоической философии. С этой точки зрения деньги и власть — ничто, только «малым жить легко» (II, 16).

Требование «золотой середины», которое Гораций развертывает в оде к Лицинию (II, 10), есть отражение философии умеренных стоиков. Оно отвечало духу времени как оправдание изменчивости счастья. «Хранить старайся духа спокойствие», — начинает Гораций оду 3 книги II. Это важно в горе и радости, так как «всех ждет один конец — подземное царство».

Такая философия апатии не противоречила порядку вещей; полное безразличие к внешнему миру соответствовало тому времени, когда активная политическая жизнь стала невозможной.

Повторяющаяся тема о неизбежности смерти связана у Горация с призывом к наслаждениям быстротечной жизни, к радостям

¹ Октавиан стал называться: Император, Цезарь, Август, сын божественного.

любви. Стремление к наслаждению было характерно для имущих слоев римского общества как реакция после бурного времени гражданских войн.

Тема любви варьируется Горацием на все лады. Лидии он говорит: «Прими как прибыль день, нам дарованный судьбой, и не чужайся, друг мой, ни хороводов, ни ласк любовных» (I, 9). Левконое он советует: «Лови день, меньше всего веря грядущему», так как «время завистливое мчится» (I, 14). Перипетии непостоянной любви поэт рисует в высокохудожественной форме диалога в стихотворении III, 9. В одах проходят Лидии, Хлои, Гликеры. В таких стихотворениях Гораций выступает как повеса, который воспевае вино и чувственные наслаждения, без заботы о будущем, о завтрашнем дне. Но в любви Горация нет той силы страсти, которая отличает творчество других лирических поэтов. Любовь его неглубокая, героини малоконкретны. Можно усомниться в действительном существовании их, обращения же объясняются особой литературной формой, создающей известную интимность и принятой в лирике.

В упоминавшейся уже выше третьей книге стихотворений Гораций, уже зрелый поэт, выступает как пропагандист религиозных и моральных реформ Августа. Пристав к тихому берегу, не мечтая об истинной свободе, поэт воспевае своего повелителя, оправдывая новые идеалы лозунгами стоической морали.

Первые шесть од третьей книги представляют единое целое. Поэт задался целью внушить молодому поколению те черты, которыми должен отличаться римлянин-патриот.

Уже с самого начала Гораций предупреждает, что он настраивает лиру на новый лад: он будет петь новые песни, не только выдержанные в одном размере (алкеева строфа), но и требующие благоговейного молчания.

Поэт начинае с основного своего требования — золотой середины. Он пропагандирует довольство малым, умеренность, закаляющую человека. Она же является залогом достойного поведения на войне, залогом бессмертной римской добродетели. Такая же идея проводится в оде 2-й. Ода 3-я — продолжение предшествующих мыслей: справедливый муж защищает правое дело, он не боится казней, он смело борется с тираном, который привык приказывать одним лишь выражением лица.

Ода 4-я продолжает прославление Августа. Власть его — власть разумная. Его, как и поэта, вдохновляю Камены и внушают ему мудрые решения. Могущество Августа сопоставляется с властью Юпитера, законно наказывающего непокорных. Чем же Август дорог поэту? Об этом трактует ода V: он покорит врагов — британцев и парфян — и искупит прежний позор римлян. Позор не в одном поражении, это только следствие испорченности нравов. Говоря об этом в оде 6-й, Гораций противопоставляет современному обществу образ жизни предков, достойный всякого подражания.

Прошлое Рима, вековую традицию римской доблести в духе реставрационной политики Августа Гораций прославляет в этих одах. Он приветствует строгие законы Августа, касающиеся исправления нравов, восстановления старинного римского благочестия.

Таким образом, художественными средствами Гораций утверждает принципат, обожествляет Августа, т. е. преследует ту же цель, что Вергилий в «Энеиде».

В книге IV од, состоящей из 15 стихотворений, проводятся те же мысли о бессмертии поэзии и прославлении Августа и его пасынков Тиберия и Друза. Торжественность, гармоничность отдельных частей каждой оды характеризуют Горация как вполне сложившегося поэта.

6. **Стиль и язык од.** Следуя греческим образцам эолийских поэтов, используя их метрику, Гораций не является слепым подражателем. У него есть немало параллелей с произведениями греческих поэтов, но их мифы и цитаты служат как бы лейтмотивом или эпиграфом к той теме, которую поэт развивает самостоятельно. Недаром он сравнивает себя с пчелой, которая перерабатывает в себе собранный ею цветочный сок (ода IV, 2). Свой метод работы он описывает сам как выбор отдельных черт и мотивов, которые вплетаются далее в его произведения. Он создает в римской поэзии новую лирику с многообразием стиховых форм, и в этом искусстве нет ему равных.

Оды Горация считаются по праву его лучшими произведениями. Безупречность формы при сжатой выразительности языка — результат тщательной кропотливой работы — черта, заимствованная им у неотериков. Его художественные приемы, выбор лексики варьируются в зависимости от темы и идеи стихотворения. Стиль римских од и стихотворений книги IV, посвященных пасынкам Августа Тиберию и Друзу, написанных в дифирамбической манере, отличаются от других стихотворений почти такой же торжественностью, как у Пиндара, оценка творчества которого им выразительно дана в оде 2-й книги IV. Наряду с этим среди од можно указать блестящие тонкие миниатюры (I, 5) или эскизы, новеллы (III, 7), в которых проявляется изящная простота. Художественность его лирических произведений заключается в цельности, ясности мысли. Сравнения, метафоры, антитезы, симметрия начальных и конечных строк строфы, звукопись служат единой цели — раскрытию мысли.

Гораций, по собственному признанию, писал для знатоков, игнорируя массу и отзываясь о ней презрительно. Не широкий круг читателей делает Гораций судьей своего творчества, а тех людей, компетентных в поэзии, которые группировались вокруг Мecenата.

Поэт сам подводит итог своему творчеству, считая его достойным бессмертной славы, в известной оде (III, 30), начинающейся словами: «*Exegi monumentum*» («Вековечней меди воздвиг я памятник...»).

7. Юбилейный гимн. В римских одах Гораций зарекомендовал себя как «Августов певец». Поэтому после появления первого сборника од Август поручил ему написать юбилейный гимн «Вековую песнь» в связи с организацией в 17 г. всенародного праздника. Такие празднества, как бы по указанию пророческих «сивиллиных книг», должны были проводиться каждые 110 лет, но давно не справлялись из-за гражданских войн. Церемония праздника, которое сопровождалось жертвоприношением богам и в котором принимали участие знатные люди Рима, заканчивалась гимном. Его пел хор из 27 мальчиков и 27 девочек. В этом торжественном гимне в честь Аполлона и Дианы Гораций обращается к богам с мольбой о славе, об укреплении мощи и процветания Рима и божественного Августа.

8. «Послания». В конце 20- г появилась первая книга «Посланий» Горация, а вторая — между 19 и 14 гг. до н. э. Хотя поэтические письма до него и были в творчестве Луцилия и Катуллы, но только Гораций дал законченное художественное оформление эпистолярного жанра в поэзии.

Первая книга посланий написана на разнообразные темы философского характера, близкие к сатирам. Они, так же как и сатиры, написаны гекзаметром. Не все они являются действительными письмами — в некоторых случаях автор пользуется такой формой для передачи своих настроений (I, 14; I, 20). Наибольшая близость к сатирам заключается в послании 7 книги I. В нем Гораций возвращается к излюбленной теме — прославлению сельской жизни, подкрепляя свои мысли, как и в сатирах, примерами.

Тон посланий отличается большей серьезностью. Это поэт объясняет своим возрастом и, следовательно, другими потребностями. В произведениях нового жанра больше философских рассуждений о смысле жизни, свободной от всяких страстей и излишеств. Сохраняя в основном склонность к эпикуреизму (I, 4; I, 6), поэт во многих случаях оправдывает свои положения стоическими принципами (I, 16). Он заявляет, что не придерживается никакой определенной философской школы: «Всюду я гостем примчусь, куда бы ни загнала погода».

В посланиях Гораций в большей мере, чем в других произведениях, избегает вопросов религии, политики и вводит читателя в свой внутренний мир. В заключительном послании книги I и в 20 он даже сообщает о себе биографические сведения и дает читателю представление о своей внешности.

Покой, свобода духа, преодоление неразумных желаний — основные мысли посланий книги I. Свою задачу Гораций видит в том, чтобы передать эту истину людям своего круга и научить их жить правильно, согласно с обстановкой его времени.

Большой интерес в историко-литературном отношении представляет вторая книга «Посланий», состоящая из трех писем: «К Августу», «К Флору» и «Послание к Пизонам», известное в литературе под названием «Об искусстве поэзии».

В послании «К Флору» Гораций не останавливается подробно на эстетических проблемах, он жалуется на непостоянство вкусов читателей, на хвастливых поэтов, признающих только свой талант.

Свси взгляды на поэзию Гораций подробно излагает в двух посланиях: к Августу и к Пизонам. Послание к Августу, по свидетельству биографа Горация Светония, было вызвано желанием императора получить произведение, посвященное ему талантливым поэтом. В этом послании Гораций подчеркивает культурное и моральное значение поэзии, которая формирует и наставляет человека, утешает, приносит исцеление. Главное же в этом послании — полемика с архаистами, сильным и многочисленным противником. Гораций находит их стиль жестким. Но если Луцилий виновен в недостаточной тщательной отделке произведений, то вина Плавта больше: он, помимо этого, не заботится о выдержанности персонажей. У него нет тонкой обрисовки характера, а есть буффонада, карикатура, напоминающая ателлану. Гораций выступает против грубого комизма, к которому проявляют интерес даже образованные зрители.

Отношение Горация к Плавту и Луцилию объясняется другими временами и другими эстетическими требованиями. Политические сатиры Луцилия были направлены против высших слоев общества. Луцилий, по собственному признанию, писал их «для народа». Плавту и Луцилию было чуждо стремление Горация угодить вкусу «просвещенных друзей».

Желая найти в Августе союзника в борьбе с архаистами, Гораций указывает, что преклонение перед стариной есть особая форма легального протеста против всего современного.

9. «Послание к Пизонам» («Об искусстве поэзии») — братьям, писавшим драматические произведения, является памятником античной классической эстетики.

Взгляды на поэзию одного из величайших поэтов древности представляют большой историко-литературный интерес. Французский классицист Буало в своей «Поэтике» (*L'art poétique*) следует Горацию шаг за шагом даже в вызывающей споры композиции. В этом произведении Гораций ставит важнейшие для того времени вопросы эстетики.

а) О значении поэзии. Признавая за поэзией божественное происхождение, Гораций говорит о мифическом доисторическом времени. Орфей, божественный истолкователь воли богов, заставил людей прекратить убийства, изменить образ жизни. В историческое время на формирование поэзии оказала влияние философия: она основала собственность, отделила духовное от светского, создала право.

б) О таланте и искусстве. Вопрос взаимоотношения таланта и искусства (умения) водновал не одного Горация. Аристотель утверждал, что «поэзия составляет удел или богато одаренного природой или склонного к помешательству человека. Первые

способны перевоплощаться, вторые приходят в экстаз» (Аристотель, «Поэтика», гл. 17).

Гораций не является сторонником этой теории, ставящей поэта на одну ступень с предсказателем, которому в состоянии экзальтации дается божественное внушение. Карикатура на такого поэта дана в конце послания: в экстазе он попадает в колодец, и спасать его не следует. Одного таланта недостаточно. Его нужно дополнить изучением.

в) О единстве содержания и формы. Нужно уметь по силам выбрать материал из мифологии, истории, — при этом исключается слепое подражание. Краткость содержания в соединении с ясностью — одно из важнейших требований Горация. Суждая неуместное влечение эпизодов, поэт отстаивает необходимость красоты, связанной с изяществом формы и стройностью композиции. Учиться этому следует у греческих поэтов.

Без серьезной работы над формой произведения в искусстве нельзя добиться совершенства. Выражение Горация «Пусть на девятый год (произведение) будет издано» стало крылатым. Необходим упорный труд, тщательная отделка произведения, чтобы чувствовалась в нем малейшая неточность. Гораций метафорически уподобляет поэта скульптору, убирающему на статуе всякую шероховатость, которую можно почувствовать проводимым по мрамору пальцем.

г) О языке. Говоря об отживающих и вновь появляющихся словах, сравнивая их с умирающей природой и человеческой жизнью, Гораций предупреждает, что введение новых слов требует осторожности, тщательного выбора, при этом рекомендует пользоваться греческим источником с небольшими отклонениями.

д) О роли критики. Очень важно мнение авторитетного судьи-критика, который беспристрастно проанализирует произведение с точки зрения стиля, языка и несовершенные по форме произведения возвратит автору для исправления. Независимый от автора критик, смело указывающий на недостатки, — истинный, неподкупный друг. Люди, материально заинтересованные, не могут быть беспристрастными. Они платят своему покровителю панегириками, и проявляемые ими чувства не отвечают их истинному мнению. Такозы взгляды Горация на поэзию.

а) О трагедии. Задача поэта — радовать, наставлять и волновать — должна проявляться во всех жанрах, но с особенной силой в трагедии. Говоря о каждом жанре в отдельности, Гораций больше всего останавливается на трагедии, возмущается испорченными вкусами публики, интересующейся только зрелищами, и поднимает голос в защиту классической трагедии. В ее возрождении он видит возможность возрождения древних нравов.

Горация больше привлекают мифологические сюжеты с сохранением традиционной характеристики героев. Характер героя должен быть неизменным от начала трагедии до конца. Поведение и язык персонажей варьируется в зависимости от возраста, проис-

хождения, социального положения, занятия. Хор является блюстителем справедливости, мира, порядка, умеренности. Помимо хора могут участвовать только три актера. Действие развивается в пяти актах и заканчивается развязкой без участия бога.

Гораций ставит вопрос о причинах несовершенства трагедий и дает краткий обзор истории драмы. Он касается также и сатирической драмы, язык которой должен быть веселым и вместе с тем пристойным. Взгляды Горация, несомненно, являются результатом общения его творческой деятельности. Время наложило на эти взгляды свою неизгладимую печать. Это — печать литературной борьбы с эпигонами александрийцев, насаждавшими бессодержательную поэзию, и с архаистами, не признававшими ничего нового. Требования Горация во многом тождественны со взглядами Аристотеля в «Поэтике» (гл. 7—18).

10. **Гораций — теоретик римского классицизма.** Прежде всего, сам собой возникает вопрос о сравнении теории поэзии у Горация и Аристотеля. Это сравнение может быть сформулировано с достаточной ясностью и простотой. Несомненно, Гораций отличается от Аристотеля, во-первых, своим дидактизмом и, во-вторых, некоего рода субъективизмом. Аристотеля интересуют формы поэзии сами по себе. Гораций же, наоборот, входит в содержание творческого процесса. Кроме чистых форм, его интересует состояние художественного сознания. При этом он не психолог, а дидактик-моралист, он настаивает и дает советы. В то время как у Аристотеля только намек на наставление пишущим трагедию, Гораций посвящает этому сотни стихов.

Необходимо также отдать себе полный отчет в классицизме Горация и в его античной специфике.

Среди основных эстетических принципов Горация, характерных для классицизма, следует отметить четкое единство, простоту и слияние с целым. Простота и единство — основная форма произведения искусства. Гораций всячески высмеивает разноречивость в стиле. Он представляет его в виде чудовища с прекрасной женской головкой, с лошадиной шеей, с телом, разукрашенным пестрыми перьями, и, наконец, с рыбьим хвостом (1—4). Это все равно что дельфин в лесу или кабан в водах (30). Или нос на сторону при красивых глазах и волосах (36—37), или важная матрона среди безобразных сатиров (231—232). Все должно быть на месте. Кто избрал предмет по силам, у того и речь польется сама собой, и строй ее будет ясен, а вся главная сила и прелесть этого строя в том, чтобы в известный момент сказать только то, что в этот момент и должно сказать (40—45). Должно и убедительно Гораций советует не путаться в подробностях и прямо выходить к цели (138). «Ничего слишком», мог бы сказать Гораций, подражая одному из семи мудрецов. Музыка должна быть, но не очень страстная и виртуозная (211—219). Сатирическое представление должно быть, но не очень распушенное (225—241). Свобода в языке должна быть, но — скромная (51), и т. д.

По содержанию поэзия основывается на приобретенных здравых знаниях и на правдивом отображении человеческих нравов (309—321). Гораций — поклонник обычая. Не то чтобы он был обязательно за старину или обязательно за новшество. Но зато ему свойствен чисто эстетический консерватизм — придерживаться точности и здравости изображения, и эстетическая свобода — не мешать естественному развитию жизни. Быть может, один образ из тех весьма многочисленных, которые употреблены в «Поэтике», наиболее характерен для этой стороны мироощущения Горация. Он говорит о том, как леса меняют листву с течением годов, опадают прежние листья, как стареют и исчезают слова и как, подобно юношам, они цветут и крепнут (60—63). Дела смертных погибают, говорит Гораций, и тем более не вечно живут значения и приятность речей их. Много возродится из слов, какие уже отжили; много, если потребует обычай, погибнет из тех, какие нынче в почете. Этот образ прекрасно рисует античный стиль общего мироощущения и внутреннее спокойствие, как бы безразличие античного эстетического восприятия. Гораций несколько не против нового. Однако он требует, чтобы новое было выдержано до конца «таким, каким появляется вначале, — верным себе» (125—127). Согласованность во всем — прежде всего. Согласованными должны быть слова героев с их личностью и характерами, с их возрастом и социальным положением. Согласованность должна тем более наблюдаться при изображении традиционных типов (119—124).

Движимый тем же настроением, Гораций требует во всем приличия. Нельзя давать на сцене безобразные и отвратительные действия. Это пусть лучше будет рассказано вестниками (183 и след.). Краткость не должна переходить в туманность, возвышенное — в напыщенное, осторожность — в трусость (25—27).

Все эти черты горациевой «Поэтики» — учение о единстве, простоте и цельности, о здоровой верности себе и изображаемому предмету, о приличии, об отсутствии излишества и крайностей — рисуют пока только еще самое поэтическое произведение. Но Гораций много уделяет места и самому поэту-художнику. Он требует от поэта большой тщательности в работе. «До ногтя» нужно исправлять свое стихотворение, меняя его «по десять раз» (294). Девять лет пусть лежит оно под спудом, прежде чем будет опубликовано (288—289). Лучше его уничтожить совсем, чем оставлять неисправленным (439—441). Всякое лишнее украшение, всякая неясность в стиле и двусмысленность выражения должны быть немедленно выправлены. Поэт — воплощение разумности. Темы он берет только посильные, свободу он допускает только «скромно» (51). Гораций жестоко высмеивал «свободного» поэта, предоставляя ему также свободу и умереть, когда он попадет в яму (466). Всякий поэт связан темой, связан с содержанием своей поэзии, связан правилами, и учеба его ничуть не меньше имеет значения, чем природное дарование. Горацию принадлежит знаменитый постулат о совмещении того и другого.

Наконец, отсюда же вытекает и цель поэтического творчества — приносить пользу и услаждать, говорить сразу и приятное и полезное для жизни (334—335). Поэт будет поучать недлинно, неутомительно, так, чтобы можно было легко воспринимать и запоминать его советы. Он будет говорить разумно и только о естественном, отбрасывая все необычное, невозможное, трудно воспринимаемое. Тогда он и научит людей и усладит их.

Вдумываясь во все эти советы Горация, нетрудно сформулировать и их общую тенденцию. Ясно, что она заключается в учении о координированной разделности и рациональной индивидуальности стиля, как в сравнении со всем прочим, что не есть стиль, так и внутри его самого. Все эти наставления о единстве, ясности, простоте, непротиворечивости, равно как и учение об усовершенствовании — сводятся именно к этому. Все должно быть просто, отдельно, законченно, рационально оформлено — и в поэтическом произведении, и в самом поэте, т. е. все должно быть подчинено законам классицизма. Классицизм Горация, однако, не есть греческий классицизм, он ярко отличается от классицизма Аристотеля. Горация надо считать представителем именно римского, а не греческого классицизма. С последним у него родство (как и со всей античностью) — в бесстрастном любовании объективной данностью искусства. Но тут же и огромное расхождение: как представитель эллинистически-римской культуры он хочет не только осязать, но и усваивать внутреннюю ощутимость бытия. И этот общеантичный строй, упорядоченность, ясную самораздельность предмета он хочет видеть в самом сознании художника, во внутреннем содержании поэтического произведения.

Следует сказать также о внешней стороне послания Горация. Оно изящно и разнообразно, как и сам Гораций вообще. Что бы ни говорить о внутреннем содержании этого произведения, с внешней художественной точки зрения оно и сейчас доставляет особого рода тонкое наслаждение, чувство изящества и вместе с тем некоторой внутренней ограниченности. Гораций — это классическое изящество, где всегда минимум выражения и максимум выразительности.

Общеизвестен прием Горация употреблять сентенции в начале и в конце отдельных частей своего произведения. В начале отдела они звучат как эффектные вступительные аккорды, в середине и конце — как изящные музыкальные заключительные фразы. Например, недостаточно, чтобы поэтические произведения были прекрасны, пусть они будут усладительны (99), — стих, помещенный у Горация на границе между рассуждением о введении трогательных эпизодов в трагедию и рассуждением о соответствии дикции настроениям героя. Словами «Дела смертных погибнут» (68) он кончает отдел о неологизмах. Хорошо звучит сентенция «Начала и источник писательства — здравый ум» (309) в начале отдела о философском образовании поэта. Слова «Поэты хотят приносить пользу или услаждать» (333) великолепно открывают своей про-

стотой и самоочевидностью целое рассуждение о нужных и ненужных качествах писателя.

Или обратим внимание на другой прием Горация — начинать новый отдел без всякого перехода и связи и только в его конце показывать, для какой цели взята эта новая тема и как она связана с предыдущим. Так заговорил Гораций, например, о сатирической драме (220—250), об истории греческой драмы после указания на недостаточное внимание римских поэтов к форме своих произведений (275—288). И только потом, когда он вновь возвращается к римским поэтам (275), уже для их похвалы за оригинальные римские сюжеты, становится ясным, зачем шла вся эта речь о греках.

Гораций любит оживлять свою речь вопросами. То он в виде вопроса говорит о нелепости противоестественных сочетаний в поэтическом образе (20—23); то он энергично вопрошает, поэт ли он, если он ничего не может и не знает (86—88); то он восклицает с тоном вопроса о невозможности требовать вкуса от грубых сельских жителей (212—213); то он обращается к самому себе с вопрошанием о поэтическом своеволии (265—267) и т. д. В стихах же 326—330 Гораций дает целую сценку урока арифметики у сообразительного и расчетливого мальчишки. Дидактизм не помешал Горацию дать интересную и разнообразную смесь разных советов, наблюдений, обобщений и сентенций. Самый переход от первой части послания ко второй, т. е. от поэзии к поэту, представляет собой живую ироническую картину поэта, который ради своей поэзии не стрижет ногтей, не ходит в баню. Поэтому в послании Горация соблюдены та римская живость, то поэтическое разнообразие, которые вполне аннулируют скуку риторического схематизма. Многие разные наставлений дает Гораций, но это не мешает ему в конце нарисовать поэта, очутившегося под влиянием своего вдохновения в яме, и достаточно над ним поиздеваться. Если и действительно Гораций использовал схему учебников риторики (он мог к тому же использовать ее приблизительно, хотя бы только в качестве руководящей нити), то все же это не мешает «Поэтике» быть посланием, написанным свободно и изящно, непринужденно, и вместе с тем служить выразительным образцом римского классицизма.

ХIII. ТИБУЛЛ И ПРОПЕРЦИЙ

1. Тибулл. Талантливым римским поэтом-элегиком I в. до н. э. был Тибулл. Он родился в богатой семье всадника около 55 г. до н. э., а умер в 19 г., в один год с Вергилием.

Поэт входил в литературный кружок Корвина Мессалы, а не в кружок Мecenата, пропагандирующего идеологию нового режима, режима принципата. Кружок Корвина Мессалы в противоположность кружку Мecenата не преклонялся перед цезаризмом и наоборот, даже выражал скрытую оппозицию ему.

До нас дошел сборник, в котором содержались стихи нескольких поэтов. Две первые книги этого сборника, кроме того, еще одна элегия и одна эпиграмма принадлежат Тибуллу.

В первой книге вять элегий посвящены Тибуллом его возлюбленной, которую звали, по словам Апулея, Планией, что значит «ясная», но поэт переводит это имя на греческий язык и называет свою милую Делией.

В первой и десятой элегиях поэт говорит о своей мечте жить в деревне на лоне природы, в деревне, где царят простота и добрые старые нравы. Тибулл скорбит, что в его время всюду властвуют деньги, ведутся войны и причина войн тоже деньги — жажда наживы.

Желтое золото пусть другой собирает и копит,
Сотнями дер, — ускай югеры тучных земель.
Вечным трудом боевым грозит ему недруга близость,
Сны отгоняет от глаз грохот военной трубы;
Ну, а меня пусть бедность ведет по медлительной жизни,
Лишь бы пылал мой очаг неугасимым огнем.

(I, I, 7—6, Л. Остроумов.)

Осуждая войну, Тибулл на лоне природы готов взяться за сельский труд.

Не постыдился бы я приняться порой за мотыгу
Или бичом подогнать тихо бредущих волов,
Не поленился бы, нет, позабытого маткой козленка
Или ягненка домой перенести на груди.

(Там же, 29—33.)

В конце первой элегии Тибулл снова проклинает войны, из-за которых льются слезы людские.

В десятой элегии Тибулл снова говорит с ненавистью о войне и считает, что золото, страсть к наживе — вот где причины войн.

Кто же тот первый, скажи, кто меч ужасающий создал?
Как он был дик и жесток в гневе железном своем!
С ним человеческий род узнал войны и убийства,
К смерти зловещий был путь самый короткий открыт.
Иль тот бедняк неповинен ни в чем? Обратили мы сами
Людям во зло этот меч — пугало диких зверей.
Золота это соблазн и вина.. (I, 10, 1—7).

В этой же десятой элегии, как и в первой, Тибулл снова воспекает мир.

Нынче же мир да пятает поля! Ведь мир этот ясный
Первый на пашню быков в согнутых ярмах привел.
Мир возрастил нам лозу и припрятал сок виноградный
С тем, чтобы отцовский сосуд сына вином напоил.
Мир наступил, и блестят мотыга и плуг, а доспехи
Мрачные диких бойцов в темном ржавеют углу.

(Там же, 45—50.)

Тибулл мечтает о мирной жизни на лоне природы, о счастливой жизни вместе со своей возлюбленной Делией (I, 1, 57—64).

Вторая книга элегий Тибулла была написана в период между 25 и 19 гг. В этой книге шесть элегий. В трех из них поэт говорит о своей любви к какой-то женщине, которую он называет Немезидой, связывая, видимо, это имя с именем богини мщения, Немезиды. Он с болью в сердце пишет о том, что его возлюбленная требует денег, одни стихи ей не нужны. У кого есть деньги, тому доступна любовь, — для него не страшна стража у ворот дома возлюбленной, перед ним даже собака и та молчит. Тибулл негодует, что его Немезидой обладает бывший раб, ранее не раз продававшийся с торгов. Поэт покорно говорит Немезиде, что готов ради нее бороздить поля, даже носить кандалы, терпеть побои, только бы знать, что он любим ею. Эти элегии трогают силой чувства, выраженного в них, искренностью любовных переживаний и связанных с ними страданий.

Во второй книге элегий, кроме трех, посвященных Немезиде, остальные три элегии не связаны с темой любви. Тибулл прославляет деревенскую жизнь, ее праздники. «Я пою деревню и богов деревни» (II, 1, 37), — говорит поэт. Поэт рисует добрые нравы деревни, простоту и честность селян, а закапчивает элегию тостом в честь своего друга и наставника Корвина Мессалы.

Пятую элегию Тибулл посвятил сыну Мессалы Мессалину в связи с возведением его в звание жреца коллегии пятнадцати. В ней он говорит и о будущем Рима, об его величии, о том, что власть его будет простираться от стран, где начинается день, до той реки, в волнах которой солнце купает своих усталых коней. Характерно, что и в этой элегии, где судьба Рима связывается с судьбой Энея, Тибулл ни слова не говорит о наследниках Энея из рода Юлиев, т. е. Октавиане Августе, а обращается только к Мессале и его сыну Мессалину.

Тибулл, несомненно, талантливый римский лирик. Его элегии трогают своей искренностью чувства и нежностью души. Он умеет живо передать оттенки любовного чувства, умеет нарисовать картины природы, показать жизнь простого человека.

Он прекрасно владеет богатством латинского языка, пишет легко и изящно, в совершенстве владеет ритмом, особенно ему удастся соединение гекзаметра с пентаметром. Его поэзию высоко ценили еще в древности. Так, Овидий, младший современник Тибулла, написал элегию на его смерть («Любовные элегии», III, 9).

Он называет Тибулла славой элегии и говорит, что его произведения будут читать в веках. Овидий просит лириков Катутла и Кальва, чтобы они в подземном мире в елисейских полях вышли навстречу усопшему поэту. В другой своей элегии (I, 15) Овидий говорит, что пока люди будут любить, они всегда будут читать стихи Тибулла.

У нас, в России, элегии Тибулла высоко ценил Батюшков, некоторые из них он и перевел. Ценил их и Пушкин, который в стихотворении к Батюшкову говорит про себя, что он «Тибуллом окрещен».

Проперций. Младший современник Тибулла Секст Проперций был выдающимся римским лириком. Он родился около 50 г. до н. э., а умер около 15 г. Отец его был богат, но часть земли потерял при отчуждении ее Августом в пользу ветеранов. Проперций входил в кружок Мецената, был другом Овидия.

Он оставил нам четыре книги элегий. В основном эти стихи посвящены любви поэта к красавице Кинфии, подлинное имя которой, по словам Апулея, было Гостия.

В первых 10 элегиях I книги Проперций пишет о счастье своей любви, а в остальных элегиях этой книги, а также и во II книге он большей частью выражает свою душевную боль от сознания, что Кинфия ему изменяет, но поэт все ей прощает.

Проперций — певец страстной любви, и он видит цель жизни в любви, поэтому понятны его слова, когда он свою победу над Кинфией ставит выше победы Августа, только что одержанной им над парфянами:

Эта победа моя мне ценнее Парфянской победы,
Вот где трофей, где пави, где колесница моя.

(II, 14, 23, Л. Остроумов.)

Как и Тибулл, Проперций в некоторых элегиях осуждает современное ему общество, где царит корыстолюбие, где нет ни чести, ни прав, ни добрых нравов:

Ныне же храмы стоят разрушаясь, в покинутых рощах.
Все, благочестье презрев, только лишь золото чтут.
Золотом изгнана честь, продается за золото право.
Золоту служит закон, стыд о законе забыв

(III, 13, 47—50).

Проперций входил в литературный кружок Мецената, сторонника реформ Августа, сторонника идеологии цезаризма. Под влиянием Мецената и всей обстановки его литературного окружения Проперций постепенно отходит от любовной тематики. Он прямо говорит:

В этот я лагерь пойду и, славя твой лагерь,
великим стану певцом (II, 10, 29 и след.).

В III книге поэт заявляет, что он освобождается от своей любви и переходит в поэзии к иной тематике. В 11-й элегии этой книги Проперций восхваляет Августа и его победу при Акциуме, где принцепсу удалось окончательно сломить своего политического противника Антония.

Проперций — верный сторонник александрийской поэзии, он утверждает, что первый перенес в Италию стихи эллинистических мастеров элегии Каллимаха и Филета.

Следуя за александрийскими поэтами, Проперций вносит в стихи мифологические образы, стремясь через них выразить свои

чувства. Так, он сравнивает спящую Кинфию с Ариадной, которая уснула на берегу после отплытия Тезея, сравнивает с Андромедой, освобожденной от оков и уснувшей на берегу реки. Страдающую Кинфию он сравнивает с Бризеидой, Андромахой и Ниобой.

Многочисленные мифологические образы, сравнения придают элегиям Проперция тон учености и не так трогают сердце читателя, как искренние, простые элегии Тибулла. Язык поэзии Проперция не столь доходчив, как язык элегий Тибулла, в нем немало гречизмов и архаизмов.

Элегии Тибулла были, видимо, более популярны в Риме, чем элегии Проперция, но стихи последнего тоже охотно читались, о чем свидетельствуют выдержки из его элегий, начертанные на стенах в Помпее.

Проперция вместе с Тибуллом упоминают Марциал, Стаций, Плиний Младший и Квинтилиан.

Гёте в «Римских элегиях» обратился к элегиям Проперция и творчески использовал их.

XIV. ОВИДИЙ

1. **Жизнь.** Публий Овидий Назон родился в 43 г. до н. э. в городе Сульмоне (приблизительно в 150 километрах от Рима); он происходил из зажиточного всаднического рода. Надежды отца сделать его государственным чиновником очень рано потерпели крушение, так как молодой Овидий скоро убедился в своей полной негодности для судейских и административных должностей, которые он пытался занимать.

В самые молодые годы он почувствовал в себе призвание поэта, что и заставило его тоже с самой ранней юности войти в круг тогдашних виднейших поэтов Рима — Тибулла, Проперция и даже Горация, несмотря на разницу с последним в возрасте. Посещение риторских школ в Риме рано приучило его к изощренному риторически-декламационному стилю, элементы которого заметны даже в его позднейших произведениях. В ранней же молодости (около 25 г. до н. э.) Овидий предпринял путешествие в Грецию и Малую Азию, которое в его время считалось необходимым для всякого образованного римлянина, особенно поэта.

Будучи обеспеченным человеком и свободным от государственной службы, Овидий вел в Риме легкомысленный образ жизни, а обладая блестящим талантом стихотворца, он часто вводил и в свою поэзию легкомысленные образы и мотивы, несомненно, вступающая в антагонизм с политикой Августа, мечтавшего возродить древние и суровые римские добродетели. Отрицательное влияние Овидия на римское общество в этом смысле было настолько велико, что в 8 г. н. э. Август дал распоряжение об его высылке из Рима в крайнюю северо-восточную местность империи, а именно в город Томы (в нынешней Румынии, к югу от устья Дуная). Поэт

в скорбных тонах изображал свою последнюю ночь в Риме, полную слез и стонаний, свое прощание с женой и слугами, а в дальнейшем — длинное и опасное плавание, во время которого корабль Овидия чуть не погиб от бури.

Нечего и говорить о том, что утонченный и избалованный поэт только с величайшим усилием над собой мог покинуть столичную обстановку и попасть к полудиким сарматам, чуждым ему и по языку и по нравам, в страну, климат которой переносил Овидий с большим трудом. В письмах из ссылки к жене, друзьям и к самому Августу он часто просит о помиловании, унижаясь иной раз до полной потери собственного достоинства. Однако и Август и его преемник Тиберий (с 14 г. н. э.) оставались глухими к его просьбам; и Овидий, пробыв в ссылке около десяти лет, умер в 18 г. н. э. среди чуждого ему населения, вдали от Рима и его блестящей культуры.

Часто дебатировался вопрос о конкретных причинах ссылки Овидия. Вопрос этот, однако, совершенно неразрешим, так как единственными материалами для его решения являются только некоторые намеки, содержащиеся в произведениях самого Овидия. Гораздо яснее общая причина ссылки Овидия. Эмансипированный поэт, предавшийся наслаждениям жизни и легкомысленно призывающий к ним других, к тому же имевший огромный успех в Риме, представлял собой для реставрационной политики Августа, конечно, прямую оппозицию, если не политическую, то во всяком случае идеологическую. Правда, Овидий не упускал случая восхвалять Августа, а во время ссылки даже перед ним и раболепствовал. Но, очевидно, этому никто не верил, а опасность от его чересчур большой популярности была слишком велика. Это, по-видимому, и привело к столь жестокому наказанию.

2. Первый период творчества. Первый период творчества Овидия занимает время приблизительно до 2 г. н. э. и посвящен исключительно любовной элегии¹.

а) Общий характер любовной элегии Овидия отличается по своему содержанию по преимуществу легкомысленной и безыдейной тематикой, а по своему стилю — отрывом от описания реальных чувств поэта к реальным возлюбленным; этот реализм заменяется красивой и пространной декламацией с широким использованием школьных риторических приемов.

б) «Песни любви» («Amores») являются, по-видимому, первым произведением Овидия в этом роде. Первоначально это произведение было написано в пяти книгах. Но в дальнейшем сам поэт сократил его до трех, содержащих всего 49 элегий.

Здесь восхваляется некая Коринна, едва ли какая-нибудь реальная женщина, скорее просто условно-поэтический образ, в отношении которого поэт и создает свои обширные риторические

¹ Элегией в античном понимании называлось стихотворение, написанное размером, состоящим из двустопий гекзаметра с пентаметром.

декламации. Тематика этих элегий — описание разнообразных любовных переживаний и любовных походов. Первые шесть элегий книги I рассказывают о том, как постепенно нарастает любовное чувство у поэта.

Любовное чувство отличается здесь непостоянством, излишней откровенностью и натурализмом, почти всегда лишено серьезных элементов, почти совсем не затрагивает глубоких жизненных отношений, но выражено в легких и красивых стихах.

Чтобы получить представление о декламационно-риторическом характере этой любовной элегии, достаточно познакомиться с элегией (I, 2), где Амур изображается в виде какого-то римского триумфатора, или с элегией (I, 9), где развивается сравнение любви с военной службой (конечно, в ироническом смысле).

Более задушевным характером отличается элегия на смерть Тибулла (III, 9). Как более серьезные можно привести также элегию (I, 15) о бессмертии поэзии и элегию (III, 1), где сопоставляются равноценные, с точки зрения поэта, элегия и трагедия (Овидий в молодости написал трагедию «Медея», до нас не дошедшую). Более серьезна и элегия (III, 13) с описанием праздника в честь Юноны в Фалере.

Сам поэт, по-видимому, не испытывал большого удовлетворения от своей достаточно пустой, а иной раз даже и непристойной любовной лирики. В элегии III, 15 Овидий, признавая за собой большие заслуги и право на популярность в потомстве, все же прощается со своей слишком легкой музой и высказывает намерение перейти к более серьезной поэзии, даже к трагедии.

в) «Героини», или «Послания», состоят из 15 посланий мифологических героинь к своим возлюбленным (например, Пенелопы к Улиссу, Филлиды к Демофону, Брисейды к Ахиллу, Федры к Ипполиту, Дидоны к Энею, Деяниры к Геркулесу) и 3 посланий героев с ответами на них героинь (Париса к Елене и Елены к Парису, Леандра к Геро и Геро к Леандру, Аконтия к Кидиппе и Кидиппы к Аконтю). Сборник содержит, таким образом, всего 21 послание.

«Героини» сходны с предыдущим сборником Овидия в том отношении, что и здесь риторика любовного языка на первом плане. В риторических школах Греции и Рима давались определенные схемы для разработки соответствующих тем, и ученики должны были становиться виртуозами в декламационно-риторической разработке любой литературной темы. В этом полное сходство первых двух сборников Овидия, в них одна и та же тематика. Однако сразу же бросается в глаза и большое различие стихотворений в обоих сборниках. «Песни любви» — произведение достаточно бессодержательное; напротив, «Героини» полны глубокого психологического содержания, и риторика используется здесь по преимуществу в целях психологического анализа. Разумеется, некоторый риторический схематизм все же остается. Но он здесь



весьма разнообразен и часто отличается живыми человеческими чертами.

Можно перечислить основные любовные мотивы «Героинь». Но сами героини здесь отличаются яркими и индивидуальными чертами, и ни одну из них нельзя отождествить с другой. Тема любви разрабатывается здесь в изображении разлуки и пылкого желания немедленно встретиться с отсутствующим возлюбленным. Оставленные в силу объективных обстоятельств или намеренно покинутые, жены и невесты то вспоминают прошлую жизнь, живописуя внезапно вспыхнувшую любовь, свои заслуги перед возлюбленным, несчастный брак, взаимные клятвы; то они мучаются разными подозрениями, упрекают в измене; то эти любящие или когда-то любившие начинают всячески себя оправдывать; то влюбленные прибегают к заклинаниям, проклятиям, иступленному отчаянию, грозя смертью и даже придумывая себе надгробные надписи.

Для характеристики стиля «Героинь» очень важно то, что здесь выступают именно мифологические герои и героини. Это вовсе не есть что-нибудь внешнее, и этих героев нельзя заменить просто бытовыми персонажами без существенного нарушения художественного стиля. В век Овидия мало кто верил в буквальную и наивную мифологию. Мифология «Героинь» приобретает прежде всего чисто художественный смысл, превращая все эти образы любви не в явления повседневного быта, но в некоторого рода эстетическую самоцель. Овидий не просто анализирует чувство люб-

ви, но он еще и любит этим чувством, делая его предметом своего эстетического созерцания. Для эпистолярного жанра Овидия в предшествующей истории литературы были некоторые образцы. Уже у Еврипида Федра писала Ипполиту. Методом писем пользовались и Плавт и Катулл. И если Овидий приписывает изобретение этого эпистолярного жанра себе самому («Наука любви», III, 346), считая его неизвестным для других писателей, то он прав здесь в понимании исключительной оригинальности «Героинь», совместивших в себе эпистолярный жанр, риторику, декламацию, углубленную психологию и эстетически разработанную мифологию. Все эти оригинальные черты «Героинь» можно проанализировать на любом послании, например на послании Дидоны к Энею.

г) Другие произведения. Овидию принадлежат еще три произведения, связанные с тематикой любви: «Медицименты для женского лица» (до нас дошло только начало в 50 двустиший с пропусками), «Наука любви» и «Средства от любви».

В первом произведении доказывается необходимость для женщины следить за косметикой лица на том основании, что внутренние свойства души устойчивы, а физическая красота неустойчива и нуждается в поддержке. Даются разные рецепты сохранения белизны лица, устранения на нем пятен и т. д.

«Наука любви» представляет собой тоже написанный по всем правилам риторики стихотворный трактат по образцу многочисленных руководств эллинистического времени, посвященных игре в кости или в мяч, плаванию, приему гостей, кулинарному искусству и т. д. Первые две книги дают советы мужчинам, как привлечь женщину, третья книга — женщинам о привлечении мужчин.

Все эти произведения Овидия трактуют не столько о любви, сколько о разных любовных приключениях и предполагают весьма сомнительную нравственность тех, для кого даются все эти советы. Однако тщательное изучение этих трактатов обнаруживает в них такие черты, которые заставляют нас считать эти трактаты недожинными произведениями римской литературы. Автор часто обнаруживает большое знание жизни. Сам не желая того, Овидий жесточайшим образом разоблачает растущее нравственное падение римского общества, его погружение в беспринципное приключенчество и отсутствие в нем твердых устоев. Наконец, анализ последних двух произведений открывает склонность поэта к изображению картин природы и к использованию мифологических материалов, обнаруживает высокую технику стиха, доходящего до большой легкости, игривости и непринужденности.

Все это иной раз даже заслоняло собой у Овидия его фривольную трактовку любви и придавало ей некоторого рода романтический оттенок. Этим можно объяснить популярность Овидия во все времена, и притом даже в средние века, когда он породил немало-

важную подражательную литературу и явился наставником, например, знаменитых провансальских трубадуров.

3. **Второй период творчества.** Второй период творчества Овидия — это первые годы н. э. до ссылки поэта. Творчество Овидия отмечено существенно новыми чертами, поскольку он пытается здесь восхвалять растущую империю, не пренебрегая никакой лестью в отношении Цезаря и Августа и возвеличения римской старины. Можно прямо сказать, что удается ему это довольно плохо. Однако прежняя любовная тематика, продолжая играть огромную роль, уже не является единственной и подчиняется теперь как новой тематике, так и новой художественной методологии.

4. **«Метаморфозы»** (или «Превращения») являются главным произведением этого периода. Здесь поэт использовал популярный в эллинистической литературе жанр «превращения» (имеются в виду превращения человека в животных, растения, неодушевленные предметы и даже в звезды). Но вместо небольших сборников мифов о таких превращениях и вместо эскизных набросков этих последних, которые мы находим в предыдущей литературе, Овидий создает огромное произведение, содержащее около 250 более или менее разработанных превращений, располагая их по преимуществу в хронологическом порядке и разрабатывая каждый такой миф в виде изящного эпиллия. «Метаморфозы» не дошли до нас в окончательно обработанном виде, так как Овидий перед своим отправлением в ссылку в порыве отчаяния сжег рукопись, над которой он в то время работал. Произведение это сохранилось только потому, что некоторые списки его были у друзей поэта, которые смогли впоследствии восстановить его как целое. Следы неполной разработки произведения нетрудно заметить еще и теперь, хотя в основном оно все же остается величайшим произведением античной литературы, которое наряду с Гомером во все века являлось для широкой публики главным источником ознакомления с античной мифологией и которое всегда восхищало своими художественными достоинствами.

а) Сюжет «Метаморфоз» есть не что иное, как вся античная мифология, изложенная систематически и по возможности хронологически, насколько в те времена вообще представляли себе хронологию мифа. В отношении хронологической последовательности изложения самыми ясными являются первые и последние книги «Метаморфоз».

Именно в книге I изображается первоначальное и самое древнее превращение, т. е. переход от хаотического состояния, беспорядочного нагромождения стихий к оформлению мира как гармонически устроенного космоса. Далее следуют четыре традиционные века — золотой, серебряный, медный и железный, гигантомахия, вырождение людей и всемирный потоп, когда на вершине Парнаса остаются только Девкалион и Пирра, от которых начинается новое человечество. К древней мифологической истории Овидий относит также и убийство Пифона Аполлоном, преследование Дафны Апол-

ловом, мифологию Ио, Фазтона. Вместе с прочими мифами книги II весь этот древний период мифологии Овидий мыслит как время царя Иваха, откуда и пошла древнейшая Аргосская мифология.

Книги III и IV «Метаморфоз» погружают нас в атмосферу другого, тоже очень древнего периода античной мифологии, а именно трактуют Фиванскую мифологию. Здесь рисуются нам старинные образы Кадма и Гармония, Актеона, Семелы, Тиресия (III, 1—338). Однако в этих двух книгах имеются и такие вставные эпизоды, как мифы о Нардиссе и Эхо (III, 339—510), Пираме и Фисбе (IV, 55—167) и подвигах Персея (IV, 604—803).

Книги V—VII относятся ко времени аргонавтов. В книге V много мелких эпизодов и самый крупный посвящен Финею (1—235). Из книги VI в качестве наиболее известных отметим мифы о Ниобе (146—312), а также о Филомеле и Прокне (412—676). В книге VII мифологии аргонавтов непосредственно посвящены рассказы о Язоне и Медее (1—158), Эзоне (159—293), бегстве Медеи (350—397). Тут же рассказы о Тезее и Миносе (398—522).

Книги VIII—IX — это мифы времен Геркулеса. В книге VIII славятся мифы о Дедале и Икаре (183—235), о Калидонской охоте (260—546), о Филемоне и Бавкиде (612—725). Более половины книги IX посвящено самому Геркулесу и связанным с ним персонажам — Ахелю, Нессу, Алкмене, Иолаю, Иоле (1—417). Книга X блещет знаменитыми мифами об Орфее и Эвридике (1—105), Кипарисе (106—142), Ганимеди (143—161), Гиацинте (162—219), Пигмалионе (243—297), Адонисе (503—559), Атланте (560—739). Книга XI открывается мифом о смерти Орфея и о наказании вакханок (1—84). Здесь же мифы о золоте Мидаса (85—145) и ушах Мидаса (146—193), а также рассказ о Пелее и Фетиде (221—265), возвещающий о троянской мифологии.

Книги XII и XIII — троянская мифология. В книге XII перед нами проходят образы греков в Авлиде, Ифигении (1—38), Кикна (64—145) и смерть Ахилла (580—628). Сюда же Овидий поместил и известный миф о битве лапифов и кентавров (210—535). Из книги XIII к троянскому циклу специально относятся мифы о споре из-за оружия между Аяксом и Улиссом (1—398), о Гекубе (399—575), Мемвоне (576—622). Не прошел Овидий и мимо рассказа о Полифеме и Галатее (705—968), известном нам из Феокрита.

Книги XIII—XV посвящены мифологической истории Рима, в которую, как всегда, вкраплены и отдельные посторонние эпизоды. Овидий пытается здесь стоять на официальной точке зрения, производя Римское государство от троянских поселенцев в Италии во главе с Энеем. Этот последний после отбытия из Трои попадает на остров Делос к царю Анию (XIII, 623—704); далее следуют главные эпизоды — о Главке и Спилле (XIV, 1—74), о войне с рутулами (445—584), об обожествлении Энея (582—608). В книге XV — история одного из первых римских царей — Нумы, кото-

рый поучается у Пифагора и блаженно правит своим государством. После ряда превращений Овидий заканчивает свое произведение похвалой Юлию Цезарю и Августу. Оба они являются богами — покровителями Рима. Поэт возносит хвалу Августу и говорит о своей заслуге как певца Рима. Юлий Цезарь вознесен на небо с превращением его в звезду, комету или даже целое созвездие. За ним на небо последует и Август.

б) Историческая основа «Метаморфоз» ясна. Овидий хотел дать систематическое изложение всей античной мифологии, расположив ее по тем периодам, которые тогда представлялись вполне реальными. Из необозримого множества античных мифов Овидий выбирает мифы с превращениями. Превращение является глубочайшей основой всякой первобытной мифологии. Но Овидий далеко не столь наивный рассказчик античных мифов, чтобы мотив превращения имел для него какое-нибудь случайное или непосредственное значение. Все эти бесконечные превращения, которым посвящены «Метаморфозы», возникающие на каждом шагу и образующие собой трудно обозримое нагромождение, не продиктованы ли такими же бесконечными превратностями судьбы, которыми была полна римская история времен Овидия и от которых у него оставалось неизгладимое впечатление? С большой достоверностью можно допустить, что именно эта беспокойная и тревожная настроенность поэта, не видевшего нигде твердой точки опоры, заставила его и в области мифологии изображать по преимуществу разного рода превратности жизни, что принимало форму первобытного превращения.

В этой своей склонности к мифологическим метаморфозам Овидий вовсе не был единственным. Метаморфозы — это вообще один из любимейших жанров эллинистической литературы. Если у Гесиода, лириков и трагиков мотив превращения пока еще остается в рамках традиционной мифологии, то в своих «Причинах» александрийский поэт III в. до н. э. Каллимах уже широко использует этот мотив для объяснения различных исторических явлений. О превращении героев в звезды специально писал Эратосфен, и его небольшое произведение на эту тему дошло до нас. Некый Бойос сочинил стихи о превращении людей в птиц. Во II в. до н. э. в этом жанре писал Никандр Колофонский, а в I в. — Парфений Никейский. Не было недостатка в подобного рода произведениях и в римской литературе (например, Эмилий Макр, I в. до н. э.).

Из всех представителей жанра превращений Овидий оказался наиболее талантливым и глубоким, обладающим к тому же превосходной техникой стиха. Это сделало его «Метаморфозы» мировым произведением литературы. Будучи далеким от непосредственной всеры и в превращения, и даже вообще в мифологию, Овидий, однако, не остановился на простом коллекционерстве, воспроизводящем мифы только ради самих мифов. Эллинистически-римская литература превращений стала у него еще в определенной идеологией,

без которой уже нельзя было бы судить о подлинной исторической основе его замечательного произведения.

в) Идейный смысл или идеология «Метаморфоз» достаточно сложна. Несомненно, во времена Овидия цивилизованная часть римского общества уже не могла верить в мифологию. Но эта в общем правильная оценка отношения Овидия к мифологии нуждается, однако, в существенной детализации.

Несмотря на свой скептицизм, Овидий искреннейшим образом любит свою мифологию, она доставляет ему глубочайшую радость.

Кроме любви к своим богам и героям, Овидий еще испытывает какое-то чувство добродушной снисходительности к ним. Он как бы считает их своими братьями и охотно прощает им все их недостатки. Даже и само теоретическое отношение к мифам у Овидия отнюдь нельзя характеризовать как просто отрицательное. Тот подход к мифологии, который сформулирован самим поэтом очень подробно и притом с большой серьезностью, заключается в том, что обычно — и весьма неточно — именуется пифагорейством. То учение, которое проповедует Овидий, вложено им в уста самого Пифагора. В этой философской теории Овидия важны четыре идеи: 1) вечность и неразрушимость материи; 2) вечная ее изменяемость; 3) основанное на этом постоянное превращение одних вещей в другие (при сохранении, однако, их основной субстанции) и 4) вечное перевоплощение душ из одних тел в другие. Назвать все это наивной мифологией уже никак нельзя, поскольку Овидий оперирует здесь отвлеченными философскими понятиями. Напротив, мифология очевиднейшим образом используется здесь для таких идей, которые имеют огромную философскую ценность и из которых особенное значение имеют первые две, граничащие с настоящим материализмом.

Таким образом, если эстетически мифология являлась для Овидия предметом глубокой радости и наслаждения, то философски она оказалась для него художественным отражением самых глубоких и основных сторон действительности.

В идеологическом плане имеют, далее, большое значение культурно-исторические идеи «Метаморфоз». Прежде всего как поэт своего времени Овидий не мог не быть принципиальным индивидуалистом. Этот крайний индивидуализм является для эллинистически-римской эпохи лишь обратной стороной универсализма. Особенно выразительно это сказалось у Овидия в его изображении первобытного хаоса и появления из него космоса.

Здесь вдруг появляется некий «бог» и «лучшая природа» (I, 21), так что построение космоса приписывается именно этому, почти личному началу; мы читаем даже о «строителе мира» (57), в полном противоречии с книгой XV, где распределение стихий трактуется вполне естественным образом.

Во времена Овидия, несомненно, уже зарождались какие-то монотеистические идеи, которые и заставили его ввести в свою кос-

могию какое-то личное начало. В «Метаморфозах» необходимо отметить внимание к сильной личности. Сильная личность, мечтающая овладеть просторами Вселенной, изображена в Фазтоне, сыне Солнца. Он захотел править солнечной колесницей вместо своего отца, но не мог сдержать титанически рвущихся вперед коней, упал с колесницы, пролетел Вселенную и разбился. Таков же Икар, рвавшийся ввысь на своих крыльях и тоже погибший от своего безумства (II, 237—300).

Овидий, глубоко познавший сладость индивидуального самовтверждения, вполне отдает себе отчет в ограниченности этого последнего и даже в его трагизме. Таковы все мифы у Овидия о состязании людей с богами, с неизменной картиной гибели этих людей, не знающих своего подлинного места в жизни. Таков смысл мифов о состязании Пенфея с Вакхом (III, 54—733), Арахны с Минервой (VI, 1—145), Ниобы с Латоной (V, 146—312), Марсия с Аполлоном (VI, 382—400), о непочтении Актеона к Диане (III, 131—252). В мифе о Нарциссе его герой, гордый и холодный, отвергающий всякую любовь, сам влюбляется в себя, в свое отражение в воде, погибает от тоски и от невозможности встретиться с любимым существом. Тут, несомненно, уже не индивидуализм, но скорее критика индивидуализма.

Эта критика у Овидия, впрочем, не всегда облекается в красивые формы. То, что он рассказывает о современном ему железном веке и вообще о четырех веках, хотя и восходит еще к Гесиоду, характеризуется у него как трагическое и нестратимое. У людей, по Овидию, росло такое огромное моральное и социальное зло, что они оказались неисправимыми, и Юпитер устроил всемирный потоп (I, 163—245). В мифе о Мидасе, просившем Вакха о превращении всего, к чему он прикасается, в золото, дана резкая критика жадности к золоту и к даровому приобретению богатства. При всем своем легкомыслии Овидий глубоко чувствует социальное зло и не пропускает случая ярко его изображать, извлекая материал из тех или других старинных мифов.

Между этими двумя полюсами — восторгом перед индивидуализмом и его критикой — у Овидия находим много тончайших оттенков.

Политическая идеология «Метаморфоз» также требует весьма осторожной характеристики. Если принять целиком вторую половину XIV и XV книги, то здесь найдем не что иное, как вполне официальную для времени Овидия идеологию принципата, со всей ее исторической, политической и философской аргументацией. Но в «Метаморфозах» их условно-мифологический и эстетско-эротический характер не имеет ничего общего с идеологией принципата и рассчитан на свободомыслящих людей, преданных исключительно только красоте и своим внутренним переживаниям.

Тем не менее сказать, что идеология «Метаморфоз» совершенно не имеет никакого отношения к принципату Августа, никак нельзя.

Идеология Овидия здесь оппозиционна к Августу, но оппозиция эта отнюдь не политическая. Политически, наоборот, он вполне оправдывает появление принципата не хуже, чем Вергилий. У Овидия оппозиция не политическая, но морально-эстетическая.

Для политической оппозиции он был слишком легкомыслен и слишком погружен в свои внутренние переживания. Однако он разгневанного Юпитера, желающего потопить людей за их преступления, сравнивает с Августом; а от крови, пролитой Юлием Цезарем, по его мнению, содрогнулось все человечество (I, 200—206).

Овидий формально вполне стоит на позициях идеологии принципата; но по существу он понимает принципат как защиту для своей поэзии, для своей эстетики, полной всякого свободомыслия и эротики. Это, конечно, не было приемлемо для принципата, особенно в начальный период его существования. И естественно, что этой защите принципата у Овидия никто не верил. Тем не менее сам поэт, по крайней мере в период «Метаморфоз», думал только так, за что и заплатил столь дорогой ценой.

г) **Жанры**, использованные в «Метаморфозах», так же разнообразны, как и в любом большом произведении эллинистическо-римской литературы. Они создают впечатление известной пестроты, но пестрота эта римская, т. е. ее проникает единый пафос. Написанные гекзаметрами и использующие многочисленные эпические приемы (эпитеты, сравнения, речи), «Метаморфозы», несомненно, являются прежде всего произведением эпическим. Битва лапифов и кентавров, бой Персея и Финея могут быть приведены как пример эпического жанра (V, 1—235). Лирика не могла не быть представленной в «Метаморфозах» в самых широких размерах уже потому, что большинство рассказов дается здесь на любовную тему и не чуждается никаких интимностей. Не слабее того представлен драматизм. Медею, конечно, трудно было изобразить без драматических приемов (VII, 1—158, 350—397). Можно говорить также о драматизме таких образов, как Фазтон, Ниоба, Геркулес, Гекуба и Полиместор, Орфей и Эвридика (X, 298—502), и многих других; дидактическими частями «Метаморфоз» являются их начало (хаос и сотворение мира) и их конец (пифагорейское учение). Обильно представлена также риторика в виде постоянных речей (без пространной и часто умоляющей речи нет у Овидия почти ни одного мифа). В этих речах соблюдаются традиционные риторические приемы.

В качестве примера искусного спора обычно приводят спор между Улиссом и Аяксом из-за оружия Ахилла, похвальную же речь произносит афинский народ Тезею (VII, 433—450); великолепную речь, граничащую с гимном, произносят поклонники Вакха своему божеству (IV, 11—32). Сильным риторическим элементом, правда в соединении с другими жанрами, проникнута и заключительная похвала Юлию Цезарю и Августу.

Образцом эпистолярного жанра можно привести письмо Библиды к своему возлюбленному Кавцу (IX, 530—563).

Представлены у Овидия и такие типично эллинистические жанры, как, например, идиллия, в изображении первобытных времен, а также и в известном рассказе о Филемоне и Бавкиде, или любовная элегия в рассказе о Циклопе и Галатее и др.

Нередко пользуется Овидий и жанром этиологического мифа (т. е. мифологически объясняющего то или иное реальное историческое явление). Таковы рассказы о появлении людей из камешков, которые бросали себе за спину Девкалион и Пирра, или рассказ о происхождении мирмидонов от муравьев. Любимый в античной литературе жанр описания художественного произведения, так называемый экфрасис, тоже имеет место в «Метаморфозах». Таково изображение дворца Солнца (I, 1—18) с золотыми столбами, со слоновой костью над фронтоном, с серебряными дверями, образы богов и в ткацком искусстве Миневры и Арханы и др.

Не чужд Овидий и жанру серенады (XIV, 718—732) и эпифий (II, 327 и след.).

Наконец, каждый рассказ из «Метаморфоз» представляет собой небольшое и закругленное целое со всеми признаками эллинистического эпиллии.

Несмотря на это обилие жанров и на все множество рассказов в том или другом жанре, «Метаморфозы» задуманы как единое и цельное произведение, что опять-таки соответствует эллинистически-римской тенденции соединять универсальное и мелко-индивидуальное. «Метаморфозы» вовсе не являются какой-то хрестоматией, содержащей отдельные рассказы. Все рассказы здесь обязательно объединяются тем или иным способом, иной раз, правда, совершенно внешним. Так, иной раз вкладываются разные мифы в уста какого-нибудь героя, либо действует ассоциация по сходству, по контрасту или даже по простой смежности в отношении времени, места действия и связей или проводится аналогия данного героя с другими. Формально «Метаморфозы» являются единым произведением, не говоря уже об их художественном единстве.

д) Художественный стиль. Художественный стиль Овидия имеет своим назначением дать фантастическую мифологию в качестве самостоятельного предмета изображения, т. е. превратить ее в некоторого рода эстетическую самоцель. Необходимо прибавить и то, что у Овидия вовсе нет никакого собственного мифологического творчества. Мифологическая канва передаваемых им мифов принадлежит не ему, а есть только старинное достояние греко-римской культуры. Сам же Овидий только выбирает разного рода детали, углубляя их психологически, эстетически или философски.

Художественный стиль «Метаморфоз» есть в то же самое время и стиль реалистический, потому что вся их мифология насквозь пронизана чертами реализма, часто доходящего до бытовизма, и притом даже в современном Овидию римском духе.

Овидий передает психологию богов и героев, рисует все их слабости и интимности, всю их приверженность к бытовым переживаниям, включая даже физиологию.

Сам Юпитер иной раз оставляет свои страшные атрибуты и ухаживает за девушками. Влюбившись в Европу, он превращается в быка, чтобы ее похитить; но изящество этого быка, его любовные ужимки и обольщение им Европы рисуются Овидием вполне в тонах психологического реализма (II, 847—875).

Аполлон влюблен в дочь реки Пенея Дафну. Всякими умильными речами он умоляет ее о взаимности, но напрасно. Как галантный кавалер, он рекомендует ей причесать свои растрепанные волосы, но Дафна его не слушает. Она убегает от него, и он старается ее догнать. Вот-вот Аполлон ее настигнет, и она уже чувствует его близкое дыхание. Но тут она просит Пенея изменить ее вид, чтобы отвлечь внимание Аполлона. Ее тело немеет, грудь окружается корой, волосы превращаются в листья. Но и когда она превратилась в лавр, Аполлон все еще пытается ее обнимать и под корой дерева слышит учащенное биение ее сердца. Любопытно, что он хочет привлечь ее своими божественными достоинствами, которые тут же подробно перечисляет.

Тот же Аполлон плачет о Кипарисе (X) и бурно переживает смерть Гиацинта. Особенно часто Овидий выдвигает на первый план чувство любви в самых разнообразных его оттенках. То читаем об идиллической, совершенно безмятежной любви стариков Филемона и Бавкиды, то Овидий восхищается бурной, страстной не знающей никаких преград любовью Пирама и Фисбы с ее трагическим финалом. Любовь, проникнутая сильным, обостренным эстетизмом, отличает Мигмалиона, который создал такую красивую статую, что тут же в нее влюбился и стал просить богов об ее оживлении.

Тонкой эстетикой проникнута также любовь между Орфеем и Эвридикой. Любовь эпическая и героическая — между Девкалионом и Пиррой. Задушевная, сердечная и самоотверженная привязанность — между Кеиком и Гельционной, но с бурно-трагическими эпизодами и таким же финалом (XI).

Одним из самых существенных моментов художественного стиля «Метаморфоз» является отражение в нем современного Овидию изобразительного пластического и живописного искусства.

Еще с конца прошлого столетия и вплоть до настоящего времени Овидий подвергается исследованию в связи с современным ему искусством. Здесь получен ряд весьма важных результатов.

Установлено весьма большое сходство образов Овидия с помпейской живописью, в частности с пейзажами. Если прочитать, например, описание пещеры Артемиды (III) или о раковинах на потолке в пещере Ахелоя (VIII), то упоминание здесь о пемзе, туфе, об окаймлении источника травой невольно вызывает впечатление какой-то картины. Живописны пейзажи реки Пенея (I) и места похищения Прозерпины (V). Такие мифы, как о Дедале,

и Икаре, об Артемиде и Актеоне или о циклопе Полифеме, тоже были предметами изображения в помпеянской живописи.

В связи с живописными элементами художественного стиля Овидия необходимо отметить его большую склонность к тончайшему восприятию цветов и красок.

Кроме разнообразного сверкания, дворец Солнца содержит и много других красок: на нем изображены лазурные боги в море (II, 8), дочери Дориды с зелеными волосами, Солнце в пурпурной одежде, престол Солнца со светящимися смарагдами. Колесница Солнца имеет золотое дышло, золотые ободы и оси колес, серебряные спицы, на ярме — хризолиты и другие цветные камни. После убийства Аргуса Юнона помещает на павлиньем хвосте его многочисленные глаза тоже в виде драгоценных камней (I, 722). Когда Фаэтон падает, у него красные горящие волосы, и летит он подобно падающей звезде. Когда Актеон увидел обнаженную Диану, то лицо ее покрылось такой краской, какая бывает на туче от падающих на нее лучей солнца или у пурпурной Авроры. Нарцисс охватывается «слепым огнем» страсти; а когда он умер, то вместо него появляется цветок с желтой серединой и белоснежными лепестками.

Ткань Минервы содержит такое бесчисленное количество цветных оттенков, что ее можно сравнить только с радугой, которая к тому же окаймлена золотом (VI, 6). Во время плаванья Кеика море становится то желтым, поднимая такой же песок со своего дна, то черным наподобие подземного Стикса, что белеет шумной пеной (XI). Среди сумеречной ночи, все больше и больше чернеющей, сверкает молния и пламенеют волны в огнях блеснувшей зарницы. У Ириды тысячецветное платье (XI, 589). Особенно часто у Овидия встречаются красный и пурпурный цвета. Корни деревьев от крови Пирама окрашиваются в пурпурный цвет (IV, 125). Медея при мысли о Ясоне краснеет, как готовая погаснуть искра, раздуваемая огнем (VII, 77). Кипарис направляет оленя пурпурной уздой, а при растерзании Орфея скалы покрываются кровью. Сигейский берег краснеет от крови павших героев (XII). Когда Циклоп бросил камнем в Ациса, то из камня потекла пурпурная кровь, которая затем посветлела от воды, а из треснувшего камня стал расти зеленый тростник (XIII, 887—892).

Широко представлены пластические элементы художественного стиля Овидия. Глаз поэта всюду видит какое-нибудь движение, и опять-таки преимущественно живого тела. Фисба дрожит, как море при легком ветре (IV, 135); Европа, едущая по морю на быке, поднимает ноги, чтобы их не замочить (VI, 106). Боги входят в хижину Филемона и Бавкиды, согнувшись, через слишком низкие двери (VIII, 640). Когда Сон просыпается, он ударяет себя подбородком в грудь (XI, 620). Эта пластика часто воплощается в целой картине, с резко очерченными контурами, то красивой, то отталкивающей. Филемон и Бавкида для угощения своих посетителей поставили на столы свежие и пестрые ягоды Минервы (оливы),

осенние вишни в соку, редьку, салат, творог, печеные яйца. Все это было в глиняной посуде. Были также и глиняный расписной кратер, и простые чаши из резного бука, с внутренней стороны из желтого воска, орех, сморщенная фи́га, финик, слива, душистые яблоки, виноград с пурпурных лоз, сотовый мед золотого цвета (VIII, 666—679).

Погерпевший поражение Марсий, с которого сдирают кожу, превращается в сплошную рану; кровь у него льется струей, мышцы видны глазом, жилы трепещут без всякого покрова (VI, 387—391). Отмечается также связь изображений Овидия с театром его дней, в частности с пантомимой. Не раз указывалось на то, что в пещер Сна, которого в тихом сумраке пробуждает блистательная Ирида, окружающие его мифологические фигуры и особенно оборотень Морфей, умеющий подражать людям и в голосе и в телосложениях, представлены у Овидия как целая театральная постановка (XI, 612—673). Аполлон выступает здесь в costume актера (465—471), причем сам Овидий говорит, что у него вид именно артиста, что муза Каллиопа тоже ведет себя как перед эстрадным выступлением (V, 338—340). Персея после его победы над чудовищем люди и боги встречают аплодисментами (IV, 735).

Художественный стиль «Метаморфоз» весьма сильно пронизан драматическими элементами. Глубочайший драматизм содержится в мифе о растерзании Актеона его собственными собаками по повелению Дианы, о растерзании Пенфея вакханками и, в частности, его собственной матерью (710—733), о гибели Орфея (XI). Насыщенно драматичны также образы Медеи (VII), Ниобы (VI), Пирама и Фисбы (IV), Гекубы (XIII). Полна драматизма фурия Тисифона, являющаяся к Афаманту и Ино: в окровавленных руках она держит факел, плащ у нее тоже окровавлен; она подпоясана змеями, руки у нее тоже ими обвиты, в волосах и на груди тоже змеи, причем все эти змеи издают свист, шелкают языками и извергают яд; у нее спутники — Рыданье, Страх и Безумье (IV, 481—511). Ожесточенный бой, полный не только драматизма, но и всяких ужасов, изображается между Ахиллом и Кикном (XII, 76—145), а также между лапифами и кентаврами (X, 210—392, 417—576). Перечисленные выше примеры драматизма у Овидия превосходят всякий реализм и превращаются в самый настоящий натурализм.

Художественный стиль «Метаморфоз», столь богатый чертами реализма и натурализма, в то же самое время отличается и сильным эстетизмом, т. е. любованием красотой только ради нее же самой. Отметим особую эстетическую чувствительность Овидия, которую он проявляет, например, в изображении музыки Орфея, действующей на всю природу, и в частности на разные деревья, о которых он говорит тут с весьма интересными эпитетами, и даже на весь неумолимый подземный мир (X, 40—47, 86—105). Другим великолепным примером эстетизма Овидия является песня циклопа Полифема, направленная к его возлюбленной Галатее

(XIII, 789—869). Здесь сначала дается длинный ряд сравнений красоты Галатеи с разными явлениями природы. Затем такие же сравнения ее строптивного нрава, тоже с весьма красочными предметами, затем описание богатства Полифема и заключительное лирическое к ней обращение.

Может быть, самой главной чертой художественного стиля Овидия является его пестрота, но не в смысле какой-нибудь бессвязности и неслаженности изображаемых предметов, но пестрота принципиальная, специфическая.

Прежде всего бросается в глаза причудливая изломанность сюжетной линии произведения. В пределах сюжета отдельные его части разрабатываются совершенно прихотливо: излагается начало мифа, и нет его конца, или разрабатывается конец мифа, а об его начале только глухо упоминается. То есть миф излагается слишком подробно или, наоборот, слишком кратко. Отсюда получается почти полное отсутствие существенного единства произведения, хотя формально поэт неизменно старается путем разных искусственных приемов как-нибудь связать в одно целое отдельные его части. Трудно установить, где кончается мифология и начинается история, отделить ученость от художественного творчества и определить, где греческий стиль мифологии и где римский. Правда, три заключительные книги произведения отличаются от прочих и своим прозаизмом и своим римским характером.

Стилистическая пестрота сказывается также и в смешении мифологии с реализмом и даже с натурализмом. «Метаморфозы» пестрят бесконечно разнообразными психологическими типами, положениями и переживаниями. Здесь и легкомысленные и морально высокие люди; пылкие и страстные натуры чередуются с холодными и бесстрастными, благочестивые люди — с безбожниками, богатыри — с людьми немощными. Здесь цари и герои, пастухи и ремесленники, самоотверженные воины и политики, основатели городов, пророки, художники, философы, аллегорические страшилища; любовь, ревность, зависть, дерзание, подвиг и ничтожество, зверство и невинность, жадность, самопожертвование, эстетический восторг, трагедия, фарс и безумие.

Действие разыгрывается здесь и на широкой земле с ее полями, лесами и горами, и на высоком, светлом Олимпе, на море и в темном подземном мире. И все это белое, черное, розовое, красное, зеленое, голубое, шафранное. Пестрота эллинистически-римского художественного стиля достигает в «Метаморфозах» своей кульминации.

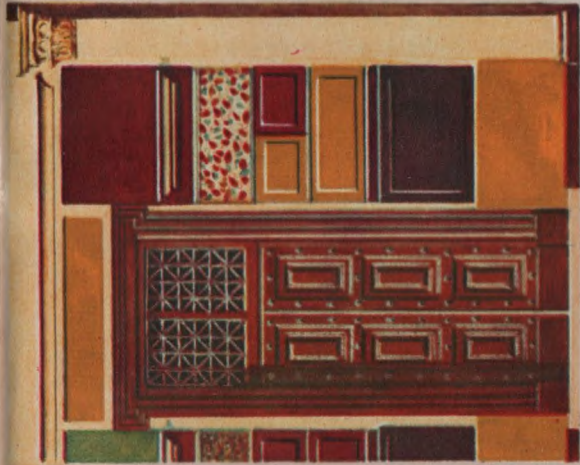
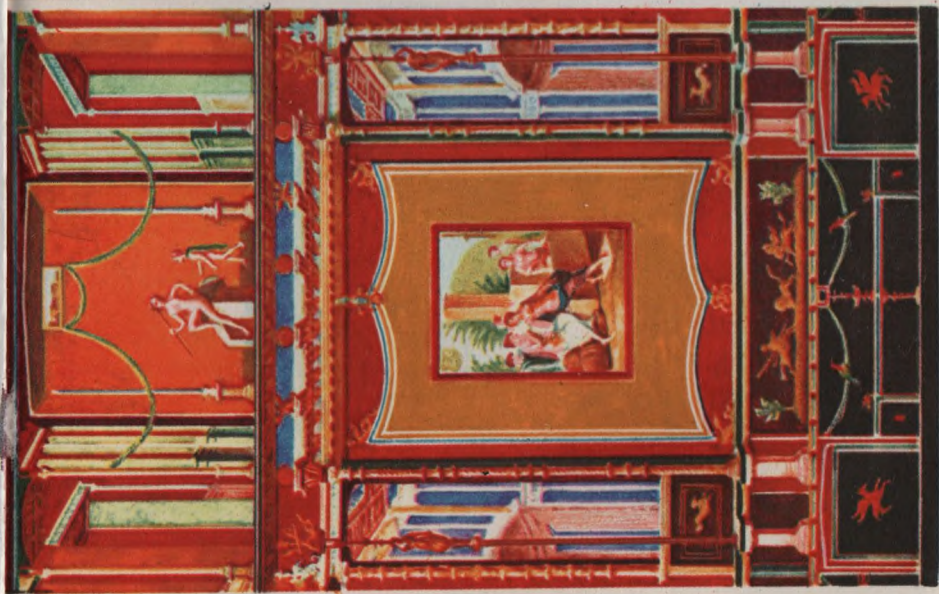
5. «Фасты». Одновременно с «Метаморфозами» Овидий писал еще и «Фасты». Это — месяцеслов с разными легендами и мифами, связанными с теми или другими числами каждого месяца. До нас дошли только первые шесть месяцев. Не говоря уже о том, что само это произведение посвящено императору Августу, оно пронизано еще большим раболепством, чем «Метаморфозы». Здесь прославляется то, чего в «Метаморфозах» очень мало, а именно вся

римская старина с ее культами, историческими событиями, мифами, героями и официально установленной идеологией. Повествование о Риме начинается с самого начала, с таких колоритных фигур, как Янус или Сатурн, рассказывается о периоде царей, а в книге IV разрабатывается история династии Юлиев. Юлий Цезарь — это бог, который был взят на небо, а республиканские заговорщики убили только его тень. Август тоже бог, который, будучи «отцом отечества», превосходит вообще все, что было в римской истории. Однако лесь и раболепство объединяются у Овидия с большой любовью к римской старине, с глубоким патриотизмом и сочувственным изображением длинного ряда мифических и исторических фигур. Народная жизнь со всеми ее вековыми традициями тоже весьма интересует Овидия. Но свойственную поэту легкость в обращении с материалом встречаем и здесь. Эротика, двусмысленные легенды и положения, снисходительный тон рассказа, смесь религии с анекдотами и риторическими упражнениями, большая ученость и тонкий художественный стиль характерны для «Фаст» так же, как и для «Метаморфоз». Но историческое, историко-религиозное, историко-бытовое значение «Фаст» гораздо выше ввиду систематического изображения римской исторической жизни в связи с календарем. Источниками произведения послужили из греков Каллимах и Арат, из римлян же — Энний, Варрон, Проперций, Тит Ливий и многочисленные составители месяцесловов, частью дошедших до нас. По обширности, обстоятельности и поэтичности изложения «Фасты» Овидия являются непревзойденным произведением из подобного рода литературы.

6. Третий период творчества. Блеск художественного таланта Овидия, легкость его рассказов, утонченность и изощренность его художественного стиля не могли не померкнуть в период ссылки поэта, когда вместо блестящей жизни в столице он оказался в самой отдаленной части империи, среди полудиких варваров, не знакомых не только со столичной обстановкой, но даже и с латинским языком. Главными произведениями этого периода являются у Овидия «Скорбные песни» («Tristia»), написанные в 8—12 гг. н. э., и «Письма с Понта», написанные еще позже того.

а) «Скорбные песни». Первое из указанных произведений («Скорбные песни») состоит из пяти книг элегических двустиший. Из первой книги особенной известностью пользуются элегии 2 и 4, где содержится описание бури во время плаванья Овидия на место своей ссылки, и элегия 3 с описанием прощальной ночи в Риме. Все эти элегии Овидия резко отличаются от его предыдущих произведений искренностью тона, глубоким душевным страданием, чувством безвыходности и катастрофы, сердечными излияниями. Остальные элегии первой книги обращены к римским друзьям и к жене и содержат горькие сетования на свою судьбу.

Вторая книга — сплошное жалобное моление к Августу о помиловании. Последние три книги посвящены тяжелым размышлениям о собственной судьбе в изгнании, просьбам о помиловании, обра-



Стенная живопись Помпеи

щениям к друзьям и жене за помощью и некоторым мыслям о своем прошлом и своем творчестве. Обычно отмечается элегия (IV, 10), посвященная автобиографии поэта, откуда мы узнали о месте его рождения, об отце, брате, об его трех браках, дочери, о ранней склонности к поэтическому творчеству и нерасположенности к служебным занятиям.

б) «Письма с Понта», представляющие собой элегии в четырех книгах, были начаты в 12 г. н. э., а последние из них, вероятно, были изданы уже после смерти поэта. Однообразие тона, уныние, сетование на судьбу и просьбы о помиловании, характерные для предыдущего произведения, отмечают и эти «Письма». Новостью является обращение к высокопоставленным друзьям с упоминанием их имен, чего раньше Овидий не делал, боясь навлечь гнев Августа на своих адресатов. Попадают также мотивы веселого характера и некоторого задумчивого юмора; поэт прибегает здесь иной раз к риторике и мифологии, что свидетельствует о том, что он до некоторой степени свыкался с новым образом жизни. К жене направлено всего только два послания.

К последнему периоду творчества Овидия относятся также произведения «Ибис» (название одной египетской птицы), «Рыбная ловля» и «Орешник» — произведения либо малоинтересные в историко-литературном отношении, либо незаконченные, либо сомнительные в смысле авторства Овидия.

в) Давая общую характеристику последнего периода творчества Овидия, нельзя быть строгим к поэту за однообразие тона его произведений и слишком частые просьбы о помиловании.

О произведениях этого периода прекрасно сказал Пушкин: «Книга «Tristium» не заслуживает такого строгого осуждения. Она выше, по моему мнению, всех прочих сочинений Овидия (кроме «Превращений»). «Героиды», элегии любовные и самая поэма «*Argi amandi*», мнимая причина его изгнания, уступают элегиям понтийским. В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого климата и чуждой земли, сколько живости в подробностях! и какая грусть о Риме, какие трогательные жалобы!»

ХV. ИСТОРИОГРАФИЯ I В. ДО Н. Э.

1. **Римская историография** — от Катона Старшего до Тацита — с большой полнотой отражает факты истории и предания Рима. Одним из первых историков Рима был Марк Порций Катон Старший. Труды римских историков II в. и первой половины I в. до н. э. сыграли большую роль в создании классической римской историографии.
2. **Юлий Цезарь.** Гай Юлий Цезарь — полководец и один из основателей Римской империи и цезаризма, был выдающимся автором

военно-исторических мемуаров и написал несколько литературно-критических работ высокого художественного качества по языку и стилю.

Цезарь родился в 102 г. до н. э., происходил из патрицианского рода Юлиев; он получил ораторское образование, как и Цицерон, и учился на острове Родосе у знаменитого оратора Молона.

В 70-х и 60-х гг. Цезарь выступал в Риме как сторонник демократической партии популяров. Он сумел щедрыми «играми и раздачами» завоевать симпатии народа.

В 58—49 гг. Цезарь завоевывает Галлию. После возвращения в Рим и захвата власти Цезарь занят вопросами реорганизации государства. Борьба за власть приводит к войне с Помпеем, бывшим союзником по триумvirату.

Ожесточенная гражданская война ведется Цезарем успешно, но в 44 г. он гибнет, убитый в сенате сторонниками республики.

Цезарь написал «Записки о Галльской войне», произведение, прославляющее его подвиги и завоевания в Галлии и даже фактически неудачные походы в Британию.

Другое его произведение — «Записки о гражданской войне» стремится убедить читателей в том, что гражданская война вызвана исключительно действиями врагов Цезаря, и вместе с тем показать, что он только защищал права республики, погрязшие Помпеем и его сторонниками. Цезарь пишет свои записки в третьем лице, чтобы придать более объективный характер действиям и приказаниям «полководца» — мудрого и любимого войсками, ведущего народ Рима к победам».

Литературные труды Цезаря, по мнению Цицерона, отличаются строгой точностью и простотой, — они восходят к школе Фукидида; им свойственна некая «чистая и знаменитая краткость». С них точно сорвана «одежда» словесных эффектов, фигур и др. Действительно, Цезарь в своих «Записках о Галльской войне» и «Записках о гражданской войне» дал классические образцы ясной, экспрессивной и предельно лаконичной латинской прозы, совершенной по грамматическому строю и очень изысканной по лексике. Он сам пишет, что основой красноречия является умелый выбор слов и что слов неупотребительных или малоупотребительных «надо избегать, как опасных утесов».

В трудах Цезаря (в некоторых главах «Галльской войны», VI) встречаются художественные описания, например, грандиозных Геркинских лесов, полей, ландшафтов с могучими однорогими быками, лосями и зубрами.

Замечательны описания жизни галлов, германцев, венетов, их прочнейших кораблей в «закрытом» море Севера (III). Цезарь старается везде выставить себя гуманным, милосердным вождем, который несет соседним с Римом племенам мир и помощь.

Эти утверждения находились в полном противоречии с теми жестокостями, казнями, истреблением целых племен, которыми сопровождалась завоевательные походы Цезаря.

Цезарь пишет в строго деловом, фактическом плане о тех народах, в столкновение с которыми он приходил: о их военной силе, о знаменитых боях и труднейших победах римских легионов над могущественнейшими и сильнейшими «варварскими» племенами, якобы угрожавшими свободе Рима и его провинций.

С увлечением военного специалиста он пишет о крепостях, осадах, военных машинах, укреплениях. Со всеми техническими подробностями описывает он (кн. IV) знаменитый римский мост через Рейн, очень сложный по конструкции, который его воины построили в 10 дней.

Описание осады Алезии дает яркое представление о той войне, полной жестокостей, которую Цезарь вел в Галлии. Осажденные галлы сопротивлялись мужественно. Показательна приводимая в тексте речь одного из галльских вождей, призывающая не сдаваться в римское рабство, хотя бы пришлось питаться трупами стариков, как это делали осажденные предки.

Жестокой была расправа с венетами: они сдались на «милость победителя», — Цезарь же, чтобы научить их уважать послов Рима, казнил весь венетский сенат, а сдавшихся продал «с аукциона». Истреблены были и гельветы, — их осталось 110 000 человек из 367 000 человек.

Отдавая должное героическому сопротивлению (I—XXVI) гельветов, Цезарь пишет: «В остром бою все шло с переменным успехом... За сутки мы не видели спины врага». Победа изменила Цезарю, по его признанию, в первом походе в неизведанную Британию (IV), но он сумел спасти римское войско, теснимое бриттами. Всего Цезарем было написано о Галльской войне семь книг (восьмая была написана соратником Цезаря — Гиртием).

3. Саллюстий. От Гая Саллюстия Криспа (86—35 гг. до н. э.) дошло полностью два сочинения — «Заговор Катилины» и «Югуртинская война» (история трудной войны римлян с нумидийским царем Югуртой II), а также «Истории» — изложение римской истории за 10 лет, начиная с 78 г., дошедшие лишь в отрывках.

Саллюстий — талантливый мастер исторической прозы, происходил из плебейского рода, сначала был в рядах популяров, далее перешел к Цезарю, управляя провинцией Африкой, нажил большое состояние. Он противник аристократии и богатей и обличал их за то, что они не дают способным выходцам из других сословий достигать ответственных государственных должностей. В этом он видит причину разложения республики.

Саллюстий стремится в изображении Катилины возможно полнее разоблачить пороки нобилитета:

...Человек, задумавший через убийства, огонь пожаров и избивание граждан узурпировать власть, — это чудовище, это результат преступной деятельности римского нобилитета.

...Побуждали его к тому же и извращенные нравы, царившие в государстве — жертве двух отвратительных, хотя и различных между собой зол: мотовства и жадности.

...В столь испорченном государстве Катилине было очень легко собрать вокруг себя весь цвет позоров и преступлений.

В своем труде в оценке событий, в характеристиках Саллюстий очень тенденциозен, но все же, говоря о гибели Катилины, он отдает должное его мужеству:

...Когда же Катилина увидел, что его войска разбиты и что он остается лишь с незначительной кучкой людей, он, помня о своем происхождении и прежнем достоинстве, бросается в тесно сомкнутый строй врагов, здесь, сражаясь, он падает пронзенный.

Саллюстий, подобно Фукидиду, вводит в текст речи героев исторических событий. В сенате по делу Катилины выступают Цезарь — за смягчение приговора, Катон — с программной критикой равнодушного к народу сената.

Саллюстий, ограниченный своими политическими симпатиями, не мог понять глубоких корней заговора Катилины. Несомненно, масса безземельных и задолжавших римских граждан еще со времени героических трибунов — Тиберия и Гая Гракхов — требовала новых законов о земле, о гражданстве, об оплате жилищ.

Вторая историческая «монография» Саллюстия — «Югуртинская война» также отмечала порочность римского государственного строя. Причина, почему Рим долго не мог победить нумидийского царька Югурту, лежала в самой системе деятельности римского правящего нобилитета: нумидийцы, Югурта поняли, что можно подкупать, интриговать, взятками привлекать к себе римлян и парализовать их силы.

Саллюстий в своих монографиях и в «Историях» во многом следует Фукидиду, восприняв от него интерес к установлению связи между событиями, идею исторического прагматизма. Вообще Саллюстий стремится не столько к полноте в передаче фактов, сколько к указанию их морального смысла и таким путем к поучению своих современников.

Саллюстий создал жанр художественно-исторического трактата, яркий и характерный по языку, и подготовил путь Тациту.

4. **Тит Ливий.** Тит Ливий родился в 59 г. до н. э. в городе Патавии (в современной Падуе), был воспитан в старинных республиканских традициях и получил философское и риторическое образование. Патавия в гражданскую войну была на стороне Помпея, город имел республиканские традиции, поэтому Ливий получал от Октавиана Августа иногда ироническую оценку «Помпеянца». Но в исторических трудах Ливия проводится идеология правящих кругов римского общества эпохи принципата Августа, родственная политическим идеям «Энеиды» Вергилия.

В основе исторических трудов Ливия лежит идея величия Рима, прославление древних нравов, героики и патриотизма предков. Это преклонение перед нравами предков вполне совпадало с рес-

таврационной политикой принципата. Октавиан Август мастерски делал вид, что он восстанавливает республику; древние нравы считались образцом для современников.

Тит Ливий создал своего рода «поэтическую эпопею в прозе», считая историю наставницей жизни. Ливий писал сильным, эмоционально захватывающим языком; он дает яркие художественные характеристики, описания событий и героических фигур — патриотов легендарного Рима; Ливий — прекрасный ритор. Подобно Фукидиду и Саллюстию, он влагает правдиво художественно построенные речи в уста исторических лиц. Но в отличие от Фукидида — Ливий не исследователь, а историк-литератор, повествующий о событиях без их анализа.

Из всего монументального труда Ливия — Истории «от основания города» (Рима) в 142 книгах сохранилось 35 книг. О содержании остальных книг историки судят по сохранившимся от IV в. н. э. кратким обзорам-аннотациям. Ливий в первой декаде (I—X) разворачивает панораму древнейших сказаний о братьях Ромуле и Реме — детях весталки и бога Марса, вскормленных волчицей, основателях Рима, о героях первых веков Римского государства, патриотах-защитниках родины. Пусть эти полубогатые герои древнейшего Рима — Муций Сцевола, Деций Мус и другие исторически не существовали, но как художественно поданные Ливием народные сказания они ценны и вошли в мировую литературу о героях. Полными национального колорита являются XXI—XXIV книги Ливия. Перед началом 1-й Пунической войны в карфагенском совете выступает посол Рима. В решительный момент с особой римской республиканской суровой торжественностью — покрывая левое плечо тогой (закрывая длинную, углом опускающуюся в складках тяжелую ткань назад, за спину), римлянин требует от вероломных пунийцев ответа: «Приносим вам войну или мир — принимайте решение!»

Вся XXI книга Ливия — настоящая школа героики.

В своем труде Ливий описывает тяжелые войны с грозным врагом Рима, карфагенским полководцем Ганнибалом, красочно изображая отдельные этапы этой борьбы.

Ливий рисует осаду Сагунта (союзной с Римом греческой колонии на юго-западном побережье Испании), страшные поражения римских легионов, неотвратимый, казалось, разгром Рима, приводит клич (получивший такую широкую известность) — «Ганнибал у ворот!», поднявший римский народ на отчаянную борьбу с Карфагеном, увенчавшуюся полной победой.

Ливий — большой художник массовых сцен боев и собраний, описаний местности, городов и героев. Следуя за Цицероном, Ливий обильно вводит в текст повествования эффектные положения и речи.

Сципион с легионами уже перешел в Африку и грозил самому Карфагену... Испуганный карфагенский сенат... вызывает к себе

на защиту из Италии Ганнибала. «Скрежеща от гнева зубами», по словам Ливия, покидал Ганнибал Италию, которой он угрожал почти двадцать лет.

Ливий приводит речи Ганнибала и его противника, римского консула Публия Корнелия Сципиона, перед решительной битвой при Заме (Ливий, кн. XXX, гл. 30—31). Оба вождя «роковые», как их называет Ливий, встретились, каждый с переводчиком. Оба долго молчали. Ганнибал начал первый речь, гордыми аргументами прося мира:

...Надо же было судьбе допустить такую насмешку, что, взявшись за оружие в консульство твоего отца и впервые сразившись с ним, как предводителем римского войска, я теперь, безоружный, прихожу к его сыну просить мира... Чем я был при Тразимене и при Каннах, тем сейчас являюсь ты. Всякому счастью, чем оно больше, тем менее следует верить... Мы не отказываемся признать вашим все, из-за чего началась война, Сицилию, Сардинию, Испанию и все острова, находящиеся между Африкой и Италией... Теперь я, Ганнибал, прошу мира (А д р и а н о в).

Ответ Сципиона исполнен дипломатического величия:

Я не обманывался, Ганнибал, относительно того, что при первом наеме на твое прибытие карфагеняне нарушили верность заключенному перемирию и уничтожили надежду на мир... Не отцы наши первыми начали войну из-за Сицилии, и не мы из-за Испании: в первом случае опасность союзных нам мамертинцев, а во втором — гибель Сагунта вынудили нас на святую и законную войну; что вы вызвали нас, признаешь и ты сам, и свидетели боги, которые первой войне дали конец, согласный с божескими и человеческими законами, и настоящей дают и дадут такой же...

И Ганнибал был разбит римлянами при Заме, а в 3-ю Пуническую войну Карфаген был разрушен римлянами до основания.

Для Ливия характерны темы в духе римской республиканской гуманности и борьбы за свободу плебса. В книге II (гл. 23—24, 27—33) представлена ожесточенно-героическая борьба народа против долгового закабаления и показана победа народных масс: введена должность народного трибуна, лица неприкосновенного, имеющего право veto — запрещение распоряжений римских властей вплоть до консулов.

Язык Ливия — периодическая речь, плавное течение длинных периодов; часто давы элементы народного языка.

Для современников Тит Ливий был общепризнанным авторитетом. Он оставался прославленным писателем и в поздней Римской империи, и в эпоху гуманизма.

Белинский так характеризовал исторические труды Ливия: «...кроме Вергилия, этого поддельного Гомера римского, римляне имели своего истинного и оригинального Гомера в лице Тита Ливия, которого история есть национальная поэма и по содержанию, и по духу, и по самой риторической форме своей»¹.

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 613.

XVI. ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. РАННЯЯ РИМСКАЯ ИМПЕРИЯ

(I в н. э. — первая половина II в. н. э.)

Утвердившийся в конце I в. до н. э. принципат Августа, рядившийся вначале в ветхие одежды республики, превращается в I в. н. э. в Римскую империю с тиранической властью императора, опирающегося на войско, при почти полной пассивности общественных сил.

«Материальной опорой правительства, — писал Энгельс, — было войско, которое гораздо более походило уже на армию ландскнехтов, чем на старое римское крестьянское войско, а моральной опорой — всеобщее убеждение, что из этого положения нет выхода, что если не тот или другой император, то основанная на военном господстве императорская власть является неотвратимой необходимостью»¹.

Римская империя расширяет свои границы на Рейне, Дунае, на Британских островах. Она хищнически эксплуатирует свои многочисленные обширные провинции.

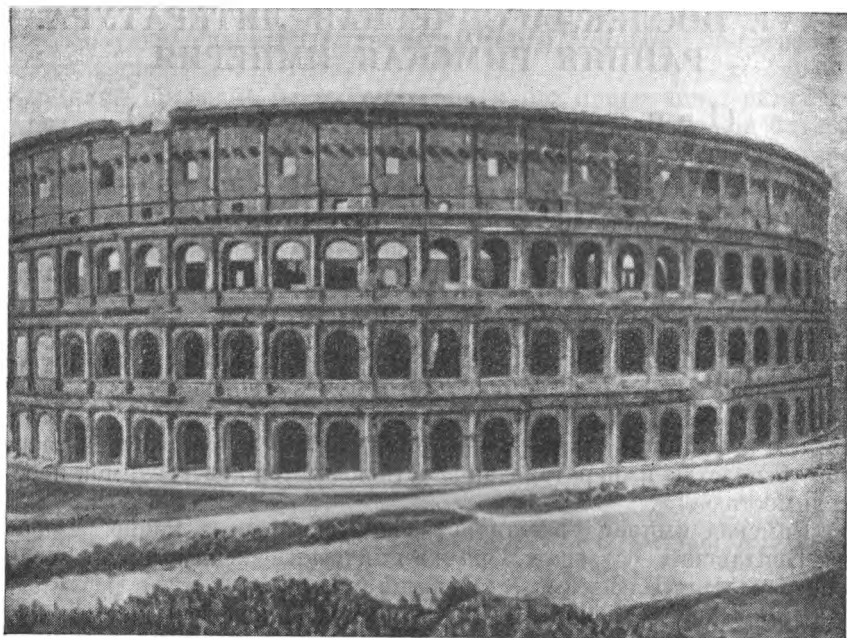
Рим ведет оживленную торговлю, особенно с западными провинциями. В столицу империи приводятся массы рабов. В Рим приезжают со всех концов обширного государства философы, поэты, художники. Императоры стремятся украсить Рим монументальными постройками, пышными храмами, театрами, великолепными памятниками так, чтобы и архитектура и скульптура отражали мощь и блеск империи.

Но, несмотря на внешнее величие, в Римской империи уже выступают черты загнивания и разложения рабовладельческой системы. Мелкие свободные труженики, будучи не в силах конкурировать с крупными землевладельцами, оставляли свои участки, уходили в города и превращались в люмпен-пролетариев. В I в. н. э. произошла перемена и в социальном составе римского общества. «Немногие остававшиеся еще в живых староримляне патрицианского склада и образа мыслей были устранены или вымирали... Остальные были рады, если могли держаться совершенно в стороне от общественной жизни. Их существование заполнялось стяжательством и наслаждением богатством, обывательскими сплетнями и интригами»².

Старая сенатская аристократия была сломлена и в значительной мере заменена знатью провинций и италийских городов. Она еще пыталась иногда путем заговоров, убийств произвести переворот и вернуться к традиции римской аристократической республики, но победа оставалась за императорским режимом. И сенатская оппо-

¹ К Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 310—311.

² Там же, стр. 311.



Колизей. Рим. 80-е годы н. э.

визия искала себе утешение в стоической философии, проповедующей нравственное самоусовершенствование и уход от активной политической деятельности.

Второе привилегированное римское сословие — всадники — превратилось в период Римской империи в бюрократическое чиновничество, всецело зависящее от императора. Но, в конце концов, все римские граждане — и знать, и богачи, и мелкие свободные труженики, и люмпен-пролетарии — были совершенно бесправны.

После классического периода литература в дальнейшем была представлена писателями, поставившими свое искусство на службу императорскому режиму или же на службу практической морали и пропаганде философских идей, главным образом идей стоической философии (Сенека, Персий). Характерным было также появление ряда писателей из провинциалов (Марциал, Квинтилиан). В произведениях этих писателей господствует риторический стиль, стремление сблизить художественную прозу с ритмической поэзией. Для этого типичны жанры поэмы и трагедии с мифологическими сюжетами и жанр сатиры-беседы.

1. Сенека. Еще больший интерес к стоической морали, чем при Августе, обнаруживается во времена Нерона, с правлением которого связана жизнь и деятельность Луция Аннея Сенеки. Сенатская аристократия, всецело подчиненная императору, была настроена

оппозиционно. Но, не находя поддержки в народе, она могла лишь пассивно выражать свое недовольство произволом императора. Практическая мораль в духе стоической школы с ее строгими требованиями и в то же время с проповедью пассивности, оправдывающей бездеятельность аристократии, была ее идеологической основой. Но стоические идеалы в обстановке неограниченной власти императора уживались с эпикуреизмом как призывом к наслаждениям. В них аристократия находила забвение от такого же бесправия перед императорской властью, которое было «у рабов по отношению к своим господам»¹.

Литература оппозиции не стремилась к коренным социальным реформам, она ставила общие вопросы этического характера и разрешала их в духе эклектической философии.

Создавался «новый» риторически-декламационный стиль, сторонники которого гордились «веселой красотой» речи, проявлявшейся в остроумных, коротких сентенциях, избытке метафор, составляющих «изысканное поэтическое убранство».

Создателем этого нового стиля, сменившего «старинный» стиль Цицерона, является Сенека.

а) Биография. Луций Анней Сенека, философ и писатель (4 г. до н. э. — 65 г. н. э.), родился в Испании в Кордубе (Кордова). Отец его, написавший труд о римских риториках, был всадником. Он оказал большое влияние на риторическую подготовку сына. Луций Сенека получил образование в Риме. Он учился философии у стоиков Аттала и Палирия Фабиана, пифагорейца Сотииона. До конца своей жизни он сохранил склонность к стоицизму, хотя интересовался Платоном и Эпикуром.

Свою деятельность как судебный оратор он начал в 31 г. Его успешные выступления в сенате в качестве квестора возбудили недовольство Калигулы, который хотел его убить. Смертная казнь грозила Сенеке и при Клавдии. Вследствие интриг Мессалины сосланный в 41 г. на остров Корсику Сенека оставался там до 49 г. По возвращении в Рим он получил должность претора благодаря покровительству Агриппины, второй жены Клавдия, которая поручила Сенеке воспитание своего сына от первого брака, будущего императора Нерона.

Когда Нерон вступил на престол, Сенека вместе с начальником преторианских когорт Афранием Бурром в течение пяти лет фактически управлял государством, и это время ослабленного деспотического режима считается счастливым «пятилетием Нерона». Облеченный властью, получивший звание консула, Сенека накопил огромное богатство. Это вызвало против него оппозицию, усиливавшуюся тем, что Сенека вынужден был прикрывать такие преступления Нерона, как отравление сводного брата и убийство матери. В 62 г. он удалился от двора, но, по-видимому, продолжал принимать участие в политике, так как в 65 г., в связи с раскры-

¹ Ю. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 310.



тием заговора против императора, он, по приказу Нерона, покончил жизнь самоубийством.

О смерти Сенеки, встреченной им с твердостью, достойной стоика, рассказывает историк Тацит.

б) Литературная деятельность. Литературное наследие Сенеки состоит из сочинений философского характера и поэтических произведений.

К первой группе относятся: 1) три утешительных послания к Марции, дочери пострадавшего при Тиберии историка Кремуция Корда, послание из ссылки к матери Гельвии и к влиятельному вольноотпущеннику Клавдия Полибию; 2) трактаты-диалоги, содержанием которых являются вопросы этики («О гневе», «О кратковременности жизни», «О милосердии», «О стойкости мудреца», «О счастливой жизни», «О досуге», «О спокойствии души» и др.), «Естественнонаучные вопросы» и, наконец, сборник «Моральные письма к Луцилию».

К поэтическим произведениям принадлежат эпиграммы, сатира на убитого императора Клавдия «Отыквление» и 10 трагедий: «Безумствующий Геракл», «Троянки», «Финикиянки», «Медея», «Федра», «Эдип», «Агамемнон», «Тиест», «Геракл на Эте» и «Октавия».

в) Философские сочинения Сенеки. В своих философских сочинениях Сенека проповедует принципы стоической

философии, главным образом ее практическую сторону. Поэтому особенный интерес он проявляет к вопросу о благе людей и о добродетели как средстве к достижению этого блага. Задача философии — научить жить и научить достойно умереть. Человек, по его мнению, должен искать счастья не в материальных благах, а внутри себя, поэтому Сенека превозносит простоту нравов, показывает преимущества радостей бедняка перед пресыщенностью богачей.

Пассивность, примирение со своей участью есть следствие царящей в мире неумолимой необходимости, предостеречь которую мудрец не в состоянии. Он должен покориться божественной силе, которая проявляется во всей природе. Признавая пассивность в духе стоической морали, Сенека разделяет положение Эпикура об уходе в частную жизнь в трактатах «О досуге», «О душевном покое».

Однако между проповедью моральных устоев и их осуществлением у Сенеки есть существенные противоречия. Осуждая стремление к богатству, Сенека сам накопил огромные богатства, которые оценивались в 300 миллионов сестерций (150 миллионов рублей золотом). Оправдание своей непоследовательности, о нападках на которую он упоминает в трактате «О счастливой жизни», Сенека находит в компромиссе: мудрец не стремится к богатству, не отдает ему своей души, но не отказывается от него и предпочитает его бедности.

Некоторые положения стоической философии Сенеки нашли параллель в христианской религии, это дало Энгельсу основание назвать Сенеку «дядей христианства»¹.

Призывая, согласно Эпикуру, к уходу в частную жизнь, Сенека сам стремится к власти, оправдывая это тем, что мудрец должен следовать только добродетели, и тем это почетнее, чем труднее, поэтому ему и надлежит служить при дворе тирана..

Такую теоретическую базу подводит Сенека под свои действия богатого, власть имущего царедворца.

Энгельс замечает, что такие действия Сенеки были характерны для эпохи Нерона: «Этот стойкий, проповедовавший добродетель и воздержание, был первым интриганом при дворе Нерона, причем дело не обходилось без пресмыкательства; он добивался от Нерона подарков деньгами, имениями, садами, дворцами и, проповедуя бедность евангельского Лазаря, сам-то в действительности был богачом из той же притчи. Только когда Нерон собрался схватить его за горло, он попросил императора взять у него обратно все подарки, так как, дескать, с него достаточно его философии»².

Такая же непоследовательность наблюдается и в отношении Сенеки к народу. В трактатах «О благодеяниях», «О гуманности» он рисует идеал «просвещенного монарха», опирающегося на народ, а вместе с тем к толпе он испытывает презрение

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 307.

² Там же, стр. 311—312.

и выражает настроение высших кругов рабовладельческого общества.

Недоверие внушают и его мысли о равенстве всех людей между собой. В «Письмах к Луцилию (47-е письмо) он говорит: «Я узнаю, что ты хорошо живешь с рабами. Это прилично твоему уму, это прилично твоей образованности. Они рабы. Но они люди. Они рабы. Но они сожителю по дому. Они рабы. Но они друзья, лишь ниже тебя стоящие».

Вместе с тем в консульство Сенеки по отношению к рабам применялись самые жестокие наказания. Из всех его афоризмов самыми искренними можно признать те, в которых он выражает свое презрение к смерти. «Гораздо опаснее жить дурно, чем умереть славно», — говорит он. Личным примером он доказал, что не испытывал никакого страха перед смертью.

Несоответствие между проповедью, образом жизни и действиями Сенеки объясняется сознательным эклектизмом его философии. Этот характер его философских взглядов с призывом к покорности, к стойкости, к нравственному совершенствованию был удобен не только для него, но и для той верхушки общества, интересы которой Сенека представлял.

Все философские сочинения Сенеки имеют дидактический, воспитательный характер. Легко запоминающиеся короткие сентенции, выраженные образным языком, метафоры, антитезы, парадоксы, преувеличения составляют особенность языка философских сочинений Сенеки, особенность созданного им нового стиля.

г) Поэтические произведения. Из поэтических произведений выше упомянуты эпиграммы, сатира «Отыквление» и 10 трагедий.

Дошедшая до нас сатира на смерть императора Клавдия «Отыквление» представляет собой ядовитую пародию на принятый обычай обожествления императоров после их смерти. В «Отыквлении» автор рисует превращение Клавдия не в бога, а в тыкву, символически обозначающую глупость.

Эта сатира написана в духе Мениппа, прозой, смешанной со стихами разных размеров, причем автор остроумно использовал цитаты из Гомера, Еврипида, Вергилия и других. Действие происходит на небе, на земле и в подземном царстве. Описание последних минут пребывания на земле Клавдия, умирающего от болезни желудка, носит комический характер. На небе обожествленный Август на пародийном заседании сената богов произносит речь с перечислением всех злодеяний комически представленного Клавдия, издевается над его речью, его внешним видом. Клавдий признан виновным и должен отправиться в подземное царство. По пути Клавдий пролетает над землей, видит свои собственные похороны, которые всех привели в восторг. В подземном царстве Эак обвиняет его на основании закона об убийцах и, по примеру Клавдия, выслушивает только одну сторону. Клавдий присужден к бессмысленному труду — собирать кости в стакан без дна.

Этот памфлет был написан Сенекой в угоду Нерону.

д) Трагедии. Таким же моралистом, как в философских трактатах, выступает Сенека и в своих трагедиях. Все они, за исключением одной «Октавии», написаны на мифологические темы, использованные в творчестве греческих трагиков. Однако сюжеты трагедий у Сенеки получают своеобразную разработку.

Трагические сцены принимают в пьесах Сенеки уродливые формы, особенно при изображении убийств, преступлений или проявления жестокости.

Действительность эпохи Нерона наложила на них свою печать, и благодаря этому трагедии Сенеки сохраняют свою злободневность. В трагедиях также высказываются взгляды в духе стоической морали и выражается отношение автора к императорскому режиму. Так, в трагедии «Агамемнон» Сенека устами хора прославляет простую жизнь. «В скромном быту долговечнее жизнь, и счастлив тот, кто затерян в толпе». Этот основной мотив повторяется и в других трагедиях («Федра», «Тиест», «Эдип» и др.): В противоположность скромной, незатейливой жизни в трагедиях осуждается пресыщенность богатых и власть тиранов. Нет сиревдливой царской власти, когда «и правда, и стыд, и брачная верность бегут из дворцов» («Агамемнон»). Никто не выдерживает долго власть, основанную на насилии, а умеренная власть остается («Троянки»). Мысли о судьбе, смерти, самоубийстве преследуют Сенеку также в трагедиях. «У человека можно отнять жизнь, а не смерть», — говорит Эдип («Эдип»).

В полном соответствии с такими идеями находятся образы трагедий. Это — люди большой страсти, проявляющие чрезмерную жестокость (Медея, Федра). Образы их прямолинейны и схематичны. Герои произносят слишком длинные монологи, на которые оказала влияние риторика (монолог Андромахи о смерти маленького сына Астинакса), обилие афоризмов создает искусственный декламационный стиль, так отличающий трагедии Сенеки от трагедий его греческих предшественников.

Для примера сравним «Медею» Еврипида с «Медеей» Сенеки. Это не обманутая в своих чувствах жена, страдающая мать, решившаяся на бесчеловечный поступок, какой она является у Еврипида. У Сенеки — это поглощенная ненавистью и мстостью злая волшебница, уже с самого начала задумавшая преступление. У Еврипида Медея перед хором коринфянок говорит о тяжелом положении женщины в семье, о неравной морали для мужчин и женщин и в этом ищет оправдание своего преступления. У Сенеки трагедия насыщена монологами Медеи, в которых обилие сентенций, афоризмов хотя и усиливает целеустремленность, страстность образа, но делает его менее человеческим. «Судьба боится храбрых, давит трусов»; «Судьба у нас отнять богатство может, отнять не может дух», — говорит Медея. Колебания начинаются в пятом действии, но они не производят впечатления сложной внутренней борьбы, — чисто внешне Медея выражает ими противоре-

чивость своих чувств. Она хочет вернуть любовь Ясона и бежать с ним вместе, а у Еврипида Медея ненавидит обманувшего ее Ясона.

Магические действия Медеи Сенека излагает очень подробно: он описывает волшебные заклинания, всевозможные ядовитые растения, змей, яд которых Медея смешивает. От яда сгорает весь дом, и это даже угрожает городу. У Еврипида нет такого изображения магических действий, от яда погибают невеста и ее отец.

Изображение Сенекой убийства детей не за сценой, как это было у Еврипида, а в присутствии зрителей, противоречило требованиям классической эстетики.

Выступая философом-моралистом, Сенека с точки зрения стоицизма осуждает губительные страсти. С этой же точки зрения он признает непреодолимость рока, и потому в его трагедиях не торжествует свободная воля человека, а выступает его обреченность.

Трагизм в его произведениях создается изображением страшных сцен и патетическими монологами, рассчитанными на эффект. В них отсутствует последовательное развитие действия. Полагают, что трагедии Сенеки были написаны для чтения, а не для постановки на сцене.

Трагедия «Октавия» занимает особое место среди произведений этого жанра. Это — историческая римская трагедия — претекста — на современную Сенеке тему. В трагедии изображается несчастная судьба первой жены Нерона Октавии, которую он сослал на отдаленный остров, а затем казнил. Трагедия интересна тем, что в ней выступает сам Сенека, дающий наставления Нерону в духе стоицизма. Сенека прославляет в этой трагедии Агриппину и критикует зависимость сената от императора. Вследствие явно оппозиционного характера «Октавия» Сенеки, в авторстве которой некоторые исследователи сомневаются, могла быть издана только после смерти Нерона.

е) Значение произведений Сенеки для последующего времени. В средние века для воспитания в христианском духе составлялись даже сборники, в которых приводились сентенции Сенеки. Как моралиста его упоминает Данте.

В новое время трагедии Сенеки оказали влияние на развитие европейской драмы. Их изучал Шекспир. В «Гамлете» есть указание на Сенеку. Корнеля и Расина во Франции увлекала патетика, изысканность сентенций Сенеки. Одноплановость образов соответствовала требованиям классицизма. Корнель («Эдип», «Медея») и Расин («Федра» и др.) использовали древнюю форму для передачи содержания в соответствии с жизнью высшего французского общества в XVIII в. До настоящего времени трагедии Сенеки представляют интерес как выражение протеста против тирании.

2. **Петроний.** а) Жизнь. Средневековые рукописи IX в., сделанные каролингскими монахами, сохранили нам извлечения из очень интересного большого повествовательного произведения, приписываемого Петронию Арбитру. Маститый римский историк Тацит в

своим труде «Анналы», в XVI книге (18—19), дает яркую характеристику аристократа времен Нерона Гая Петрония. По словам Тацита, это был образованный, с утонченным вкусом человек. Будучи послан в Вифизию проконсулом, а потом консулом, «он показал себя дельным и умелым в исполнении обязанностей», но затем оставил служебную карьеру и «был принят в число немногих приближенных Нерона в качестве *arbitri elegantiae* (ценителя изящества), так что Нерон не считал ничего ни приятным, ни роскошным, пока не получал одобрения от Петрония». Дальше Тацит передает, что Петроний был обвинен в участии в заговоре Пизона, но, не дожидаясь приговора, покончил жизнь самоубийством, расстался с жизнью с эпикурейским спокойствием и провел свои последние часы на пиру, среди друзей, в обычной для него богатой и изящной обстановке. Он слушал пение, декламацию легких стихов (*carmina levia et faciles versus*), «затем возлег за пиршественный стол и то открывал вены, то снова приказывал их закрывать, потом заснул, чтобы придать невольной смерти вид случайный».

Перед смертью Петроний отправил Нерону своего рода завещание, в котором заклеймил разврат императора и его преступные деяния.

б) «Сатирикон». Обычно Петрония Арбитра, обрисованного Тацитом, и считают автором большого повествовательного произведения, дошедшего до нас под названием «Сатирикон» или, точнее, «Книги сатир» («*Satiricon libri*»). К сожалению, это произведение дошло до нас лишь в отрывках из 15-й и 16-й книг, а всего их, видимо, было 20. Попытки восстановить сюжетную линию всего произведения, как это сделал, например, французский офицер Нодо, окончились неудачей, и все формы такого сочинительства наука решительно отвергает.

Главными героями «Сатирикона» являются бродяги, люмпен-пролетарии, юноши Энкалпий, Аскилт и мальчик-подросток Гитон. Потом к этой компании присоединяется бывший ритор-учитель, старик Евмолп. Все они развратники, воры, люди, попавшие на дно римского общества. Двое из них, Энкалпий и Евмолп, довольно знающие люди, они разбираются в литературе, искусстве, Евмолп пишет стихи. Бродяги скитаются по Италии, живут подачками богатых людей, к которым их для развлечения приглашают то на обеды, то на ужины. Герои при случае не прочь что-либо и украсть. Во время своих скитаний они, кроме Аскилта, попадают в город Кротон, где Евмолп выдает себя за богача из Африки и распускает слух, что оставит свое наследство тому из кротонцев, кто будет за ним лучше ухаживать. Таких охотников нашлось немало, матери даже отдают своих дочек в любовницы Евмолпу в надежде получить богатство старика после его смерти. В довершение всего Евмолп объявляет претендентам на его наследство, что они должны после его смерти разорвать труп и съесть его.

На этом рукопись обрывается.

«Сатирикон» написан прозой, переплетающейся со стихами. Такой вид литературного творчества носил название «менипповой сатуры», по имени греческого философа-киника и поэта Мениппа, который впервые оформил этот жанр и продолжателем которого был римский писатель-филолог Варрон.

Произведение Петрония «Сатирикон» представляет собой сатирико-бытовой приключенческий роман. В нем автор с большим мастерством показал различные социальные группы. Его герои-бродяги скитаются по всей Италии, и Петроний бросает их в среду богачей-вольноотпущенников, и в роскошные виллы римской аристократии, и в таверны городков, и в притоны разврата.

Автор романа пессимистически смотрит на жизнь, и это настроение он передает своим героям, которые не видят цели жизни. Они часто говорят, что кругом царит произвол, что всюду — власть золота. Так, Энотея говорит (гл. 137):

Тот, кто деньгами богат, тому безошибочно дует

Ветер попутный в корму. Правит, как хочет, судьбой.

Стоит ему захотеть, и в супруги возьмет он Данаю.

Пусть он слагает стихи иль себя сопричислит к витиям,

Пусть защищает дела — будет Катона славней.

Пусть и в юристы потом — хорош, не хорош, а пролезет.

Будет он выше, чем встарь Сервий иль сам Лабео.

Что толковать? Пожелай, что хочешь: с деньгой да со взяткой
Все ты получишь. В мошне полной Юпитер сидит.

Когда Энколпий и Аскилт увидели потерянную ими тунику в руках поселянина, то один из них предлагает обратиться за помощью к суду, а другой ему живо возражает (гл. 14):

Что нам поможет закон, где правят лишь деньги да деньги,

Там, где бедняк никого не одолеет в суде?

Даже и те, что всегда довольны кипической кухней¹

Часто готовы за мзду голос пристрастный продать.

Петроний отразил через своих героев религиозный скептицизм, который был характерен для римского общества первых веков н. э., о котором говорит Энгельс: «Все религии древности были стихийно возникшими, племенными, а позднее национальными религиями, которые выросли из общественных и политических условий каждого народа и срослись с ними. Раз были разрушены эти их основы, сломаны унаследованные общественные формы, установленное политическое устройство и национальная независимость, то, разумеется, рушилась и соответствующая им религия»². В романе Петрония даже служительница храма бога Приапа Квартилла говорит: «Наша округа полным-полна богов-покровителей, так что бога здесь легче встретить, чем человека» (гл. 17).

Энколпий, убивший священного гуся, услышав упреки жрицы в связи с этим «преступлением», бросает ей два золотых и говорит: «На них вы можете купить и богов и гусей».

¹ Имеется в виду киническая философия, которая создавалась в Греции в IV в. до н. э. и распространилась в Италии в I в. н. э.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 312.

Вольноотпущенник Ганимед в разгаре пира сетует на упадок религии в обществе. Он говорит, что «Юпитера никто теперь в грош не ставит» и что «у богов ватные ноги из-за нашего неверия».

О падении нравов в обществе говорит учитель Евмолп, сам порядочный развратник. Он упрекает свое поколение: «Мы же, погрязшие в вине и разврате, не можем даже завещанного предками искусства изучить, нападая на старину, мы учимся и учим только пороку».

Герои Петрония не верят ни во что, у них нет уважения ни к себе, ни к людям, у них нет цели жизни. Они считают, что жить надо только ради чувственных удовольствий, жить под девизом «лови момент!» (*carpe diem*).

Герои романа Петрония опираются на Эпикура, но понимают его философию в примитивном, упрощенном аспекте. Они считают его глашатаем любовных наслаждений:

Правды отец Эпикур, сам повелел нам премудрый
Вечно любить, говоря: «цель этой жизни — любовь».
Кто же не знает любви и не знает восторгов Венеры?

Жизненное средo основных героев романа Петрония лучше всего выражает ритор-бродяга Евмолп: «Я лично всегда и везде так живу, что стараюсь использовать всякий день, точно это последний день моей жизни».

Даже богат вольноотпущенник Тримальхион, держа перед собой серебряный скелет, восклицает (г. 24):

Горе нам, беднякам! О сколь человечешко жалок!
Станем мы все таковы, едва только Орк нас похитит!

И далее добавляет прозой (гл. 72): «Итак, если мы знаем, что обречены на смерть, почему же нам сейчас не наслаждаться жизнью?»

Автор романа ценит красоту, и он часто отмечает это или путем эпитетов («очень красивая женщина Трифена», «хорошенькая Дорида», «Гитон, милый мальчик удивительной красоты»), или же в виде пространных описаний красивой наружности, например при изображении красавицы Киркеи. Эстетское отношение к жизни автор передает и своим героям, хотя иногда это как-то и не вяжется со всем обликом того или иного персонажа. Так, бродяга Энколпий безразлично относится ко всем проявлениям безвкусицы, ко всему неизящному по своей форме и, наоборот, отмечает красоту тех или иных предметов. Так, он насмеявшись про себя над нелепым нарядом вольноотпущенника Тримальхиона, навешавшего на себя много драгоценностей, тут же на пиру отмечает красоту его игральных костей и изящество мимической сценки, изображающей безумного Аякса. Энколпию претит появление в триклинии рабов, ему тошно, что «от раба-повара несло подливкой и приправами». Он замечает грубость затей Тримальхиона — нестройное пение рабов, разносящих кушанья. От его внимания не ускользнули ни гнусавые голоса рабов, ни их ошибки в произношении.

В романе «Сатирикон» автор доносит до читателей и свои взгляды на литературу. Он смеется над поэтами-архаистами, которые ориентируются на классический героический эпос, используют мифологические сюжеты и создают произведения, далекие от жизни. Именно таким представлен в романе бездарный поэт-ритор Евмолп. Он читает свои поэмы «Разрушение Илиона» и «О гражданской войне». Первая из этих поэм является высокопарной риторической декламацией на тему о сожжении греками Трои, бездарным перепевом второй книги Вергилия «Энеида». Видимо, посредством этой поэмы Петроний осмеял и стихоплетство императора Нерона, который писал поэмы с мифологическими сюжетами, в том числе и поэму о сожжении Трои.

В поэме «О гражданской войне» Петроний смеется над поэтами, пытающимися сюжеты из современной жизни развернуть в стиле героического эпоса, с привлечением мифологии. В поэме Евмолпа «О гражданской войне» изображена борьба Цезаря с Помпеем. Причиной этой борьбы поэт считает гнев Плутона на римлян, которые в своих рудниках дорылись чуть не до самого подземного царства. Чтобы сокрушить силу римлян, Плутон посылает Цезаря против Помпея. Боги, как это полагается по традиции героического эпоса, разделились на два лагеря: Венера, Минерва и Марс помогают Цезарю, а Диана, Аполлон и Меркурий — Помпею.

Богиня раздора Дискордия разжигает ненависть борющихся. «Кровь у нее на устах запеклась, и плачут подбитые очи, зубы торчат изо рта, покрытые ржавчиной грубой, яд течет с языка, извиваются змеи вокруг пасти», — словом, дается традиционный мифологический образ, олицетворяющий зло и раздор.

Этот же сюжет о гражданской войне, о борьбе Цезаря с Помпеем, развернул Лукиан, современник Петрония, в своей поэме «Фарсалия», но он, хотя и изобразил исторические события тенденциозно, обошелся без вмешательства богов. Осмеивая поэму Евмолпа «О гражданской войне», Петроний осмеивает архаистические тенденции современных ему поэтов. Недаром он показывает, как Евмолп, декламирующего свои стихи на мифологические темы, слушатели забрасывают камнями.

Петроний в своем романе дает пародию на греческий роман. Ведь греческие романы были далеки от жизни. В них обычно изображались необычной красоты любовники, целомудренные люди, их разлука, поиски друг друга, приключения, преследования со стороны какого-либо божества или просто удары судьбы, бои между соперниками и, наконец, встреча любовников.

Все эти моменты есть в романе Петрония, но они поданы в пародийном стиле. Любовники тут — развратники, одного из них преследует бог Приап, но это бог — покровитель разврата. Если в греческих романах бои между соперниками изображаются со всей серьезностью, с уважением к борющимся, то в романе Петрония сцены такого боя поданы в комическом плане. Вот как хозяин корабля Лих и его челядь «сражаются» с Энколпием и Евмолпом на

палубе судна. Лих «запустил в голову Евмолпа глиняным горшком и пустился наутек. Евмолп... схватил деревянный подсвечник и помчался вслед за ним. Между тем поварята и всякая челядь наседают на поэта: один воровит ткнуть ему в глаза вертелом с горячими потрохами, другой, схватив кухонную рогатку, стал в боевую готовность».

В дошедших до нас книгах романа Петрония изображены люди разных социальных групп: аристократы, дельцы-вольноотпущенники, бродяги, рабы, но так как мы не имеем всего романа, то нет и цельного представления об этих героях. Лишь один образ романа изображен во весь рост — это образ вольноотпущенника Тримальхиона. По замыслу романа, это не основной герой, Тримальхион один из тех, с которыми случайно приходится встречаться главным героям Аскилту и Энколпию. Бродяги в общественной бане повстречались с Тримальхионом, и он пригласил их к себе на ужин. Тримальхион — яркий, жизненный образ. В лице его автор показал, как умные, энергичные рабы из низов поднимаются до вершины социальной лестницы. Сам Тримальхион рассказывает на пиру своим гостям, как он с детства угождал хозяину и хозяйке, стал доверенным лицом у хозяйина и к его рукам «кое-что прилипло», потом он был отпущен на свободу, стал торговать, разбогател, рискнул на весь свой капитал купить товаров и отправить их на кораблях на Восток, но буря разбила корабли. Тримальхион все же не пал духом, он продал драгоценности жены и снова с неутомимой энергией пустился во всякие торговые операции и через несколько лет стал всемогущим богачом.

Автор романа противопоставляет энергию, ум, смелость этого вольноотпущенника дряблости, лени и апатии аристократии, которая ни на что не способна. Но Петроний в то же время и зло смеется над этим выскочкой, который кичится своим богатством, он смеется над его невежеством, над его грубым вкусом.

Петроний показывает, как Тримальхион стремится на пиру поразить своих гостей богатством обстановки, обилием необычайных кушаний, как он хвастается тем, что у него две библиотеки, одна на греческом языке, другая — на латинском, хвастается знанием греческой литературы и в доказательство своей осведомленности в этой области передает эпизоды из мифа о Троянской войне, нелепо перепутав их:

Были два брата: Диомед и Ганимед с сестрой Еленой. Агамемнон похитил ее и принес в жертву Диане лань. Так говорит нам Гомер о войне троянцев с тарентийцами. Как и следовало, Агамемнон победил и дочку свою Ифигению выдал за Ахилла, от этого Аякс помешался (гл. 59).

Смеется Петроний и над глупым тщеславием Тримальхиона, которому хочется пролезть в знать. Он велит себя хоть на памятнике (если уж нельзя этого сделать при жизни), изобразить в сенаторской тоге, претексте, с золотыми кольцами на руках (вольноотпущенники имели право носить лишь позолоченные кольца).

Петроний делает в значительной мере образ Тримальхиона гротескным, шаржированным. Он смеется над невежеством, тщеславием выскочки-вольнотпущенника, но отмечает и его положительные стороны: ум, энергию, остроумие. Петроний показывает даже сочувствие Тримальхиона к судьбе других людей. Так, на пиру сначала Тримальхион старается поразить гостей своим богатством, пустить пыль в глаза, но, захмелев, он приглашает в триклиний своих рабов, угощает их и говорит. «И рабы — люди, одним молоком с нами вскормлены и не виноваты они, что участь их горькая. Однако, по моей милости, скоро все напьются вольной воды».

Богатство, слепое подчинение всех окружающих сделали Тримальхиона самодуром, и ему, в сущности незлому человеку, ничего не стоит послать раба на казнь только за то, что тот не поклонился ему при встрече. Ему, в душе уважающему свою жену, ничего не стоит на пиру бросить в нее серебряную вазу и разбить лицо.

Петроний передает речь и самого Тримальхиона, и его гостей, тоже вольнотпущенников. Все они говорят сочным, народным языком. В их речах много предложных конструкций, тогда как в латинском литературном языке обычно употреблялись беспредложные. Тримальхион и его гости не признают существительных среднего рода, но, как и в латинском просторечии, делают их существительными мужского рода. Они любят употреблять уменьшительные существительные и прилагательные, что тоже характерно для народной латыни.

Вольнотпущенники пересыпают свои речи пословицами, поговорками: «Видишь бревно в глазу другого, сучка не замечаешь у себя»; «Раз — так, раз — этак», — сказал мужик, потеряв пеструю свинью»; «Кто не может по ослу, бьет по седлу»; «Далеко бежит, кто от своих бежит» и т. д. У них меткие определения, часто выраженные в виде отрицательных сравнений: «Не женщина, а бревно», «Не человек, а мечта!», «Перец — а не человек» и т. д.

в) Петроний и его роман в последующей литературе. Роман Петрония «Сатирикон» — одно из интереснейших произведений римской литературы. Он дает нам представление о разных социальных группах Рима первых веков н. э. Кроме того, этот роман ценен нам и с чисто филологической стороны: именно в нем зафиксирован язык низов, народная латынь, которая легла в основу романских языков.

В последующие века продолжателями этого жанра сатирико-бытового приключенского романа были в какой-то мере и Боккаччо с его «Декамероном», и Филдинг с «Томом Джонсом», и Лесаж с «Жиль Блазом», и многие авторы так называемого плутовского романа.

Образ Петрония заинтересовал Пушкина, и наш великий поэт обрисовал его в «Повести из римской жизни», к сожалению лишь начатой. Есть лишь отрывок из нее — «Цезарь путешествовал».

Майков изобразил Петрония в своем произведении «Три смерти», где показал, как по-разному, но почти в одно время кончили

свою жизнь три поэта-современника: стоик-философ Сенека, его племянник Лукиан и эпикуреец-эстет Петроний.

Польский писатель Генрих Сенкевич обрисовал Петрония в романе «Камо грядеши», но он дал несколько идеализированный образ этого поэта, подчеркнув его гуманное отношение к рабам и введя в сюжет романа любовь Петрония к рабыне-христианке.

3. **Федр.** Биография баснописца Федра — раба, а позже вольноотпущенника императора Августа — почти неизвестна. Он жил в I в. н. э., умер, вероятно, в 80-х годах. Федр был родом из Македонии, рано попал в Рим и познакомился с римской культурой. Литературную деятельность он начал с переложения на латинский язык старым ямбическим размером греческих басен, известных под названием «Эзоповы басни». *Федр сознательно обращается к жанру басни, считая, что человеку его положения это единственная возможность в иноказательной форме свободно высказывать свои чувства и мысли, протестовать против гнева правящих классов.* Таким образом, Федр вводит в римскую литературу отсутствовавший в ней (как самостоятельный) жанр басни.

От Федра сохранилось до 135 басен и анекдотических рассказов на исторические и злободневные темы. Федр — творческий, самобытный баснописец. Он признавался в прологе к первой книге басен, что им «отполировано», обработано в стихах содержание басен Эзопа. В четвертой книге он заявляет, что Эзоп изобрел жанр басни, «а я его усовершенствовал... Я воспользовался старым жанром, но влил в него новое содержание».

Басни двух первых сборников направлены против власть имущих, «сильных». Хотя Федр берет сюжеты «эзоповых басен», в их трактовке, в заключительных поучениях ясно чувствуется, что он имеет в виду современную ему римскую действительность.

Он ненавидит знать, богачей, присваивающих себе плоды чужого труда. В басне «Пчелы и трутни перед судом осы» судья оса отдает пчелам мед — создание их труда, но трутни отвергают этот приговор. Басня «Муравей и Муха» замечательна проводимой здесь идеей. Труд — сила муравья, мухи, придворные паразиты, презренны. Басня «Лягушки, просящие себе царя», хотя и относится автором к Афинам, но излагается так, что нетрудно угадать, что речь идет о Риме. В басне «Лягушки против солнца» Федр недвусмысленно берет сюжет из времен императора Тиберия:

Соседа-вора свадьбу видел пышную
Эзоп и стал немедленно рассказывать:
«Жениться как-то богу Солнца вздумалось.
Тут к небу громкий крик лягушки подняли.
«...Сейчас пруды он иссушил один
И морит нас, несчастных, на сухой земле,
Что ж будет, если он еще детей родит?»

На то, что басни Федра являются, в сущности, сатирой на режим и действительность императорского Рима, обратил внимание

Сеян, временщик Тиберия, и баснописец подвергся гонениям. Последующие сборники басен уже утрачивают прежнюю остроту и направленность. Федр высмеивал критиков, считающих басню «низким жанром». Басня «Запах пустой амфоры» утверждает, что долго хранится аромат фалернского вина в амфоре. Так и слава поэта будет жить, хотя бы сохранились немногие его сочинения. Достоинством Федре является язык его басен — простой и ясный, что содействовало его популярности в последующее время. Сборниками Федре широко пользовался французский баснописец Лафонтен.

4. **Марциал.** а) Биография. Марк Валерий Марциал (42—103 г. н. э. — приблизительно) — талантливый автор эпиграмм, родился в Испании, в городе Бильбилисе. Получив риторическое образование, он приехал в 64 г. в Рим, рассчитывая сделать карьеру.

Лишившись покровительства своего земляка Сенеки, присужденного к смерти Нероном, Марциал сделался клиентом богатых патронов. В условиях унижений, разочарований он начал свою писательскую деятельность.

Правление предшествующих Домициану императоров почти не отразилось в творчестве Марциала. Основной период его деятельности совпадает с правлением Домициана, который твердо проводил режим абсолютизма, приказывал называть себя «господином», «нашим богом». Домициан не терпел никакой оппозиции даже в литературе, но считал себя покровителем поэтов и устраивал состязания в красноречии и поэзии. Ему Марциал посвящал ряд своих эпиграмм, непомерно заискивая не только перед ним, но и перед его фаворитами. Он прославлял также и последовавших за Домицианом императоров Нерву и Траяна.

Последние годы жизни Марциал провел в Испании под покровительством своего патрона — богатой Марцеллы, подарившей ему поместье.

б) Литературная деятельность. Деятельность Марциала как эпиграмматиста начинается в 80-е г. Литературное наследство его состоит из сборника «О зрелищах», куда входят 32 неполных стихотворения, написанные в связи с открытием огромного амфитеатра Флавиев; за ним последовали два сборника: «Ксении» («Подарки») — надписи к подаркам гостям за обедом и «Апофотеты» («Уносимое») — надписи к подаркам, уносимым гостями после обеда. Хотя они остроумны и написаны живым языком, но не они принесли Марциалу славу. Марциал известен благодаря тем эпиграммам, которые он посвятил изображению действительности, высмеивая порочные явления повседневной жизни. Эти эпиграммы составляют 12 книг.

Эпиграмма как произведение остроумное и насмешливое получила такое значение сравнительно поздно. В древней Греции эпиграмма обозначала короткую надпись, сделанную элегическим дистихом. Эта надпись могла быть надгробной, на трофеях и на предметах, посвященных богам. С течением времени, в связи с раз-



Мост-водопровод в Ниме. II в. н. э. Франция.

витием индивидуализма, это небольшое стихотворение меняло свою направленность. Оно становилось удобной формой для выражения впечатлений поэта, отношения его к другим лицам и часто носило язвительный характер. Такие эпиграммы на Юлия Цезаря и его приближенных писал Катулл в I в. до н. э.

Марциал во многом следовал Катуллу, используя его размеры: ямбы, хромые ямбы и одиннадцатисложные фалекийские стихи; Марциал часто писал и традиционным элегическим дистихом.

В основе всех его эпиграмм — подлинная жизнь. В своих эпиграммах он стремится к тому, чтобы «жизнь узнала свои нравы» (VIII, 3). И ему это блестяще удается. Трудное положение клиента, обязывающее его всюду сопровождать своего патрона, способствовало выработке у Марциала наблюдательности. В его стихотворениях проходит целая галерея образов в обстановке действительности императорского Рима. Немало эпиграмм Марциал посвятил положению клиентов — бедных людей, живущих подачками богатых патронов и вынужденных пресмыкаться перед ними. С большой остротой подчеркивает он контраст между роскошью богачей и нищетой бедноты:

На золоченых блюдах у тебя распростерты барвенны¹,
А на тарелке моей жалкий красуется краб.
Свита рабов у тебя поспорит с распутником Трой.
Мне же помощник — рука: вот она, мой Ганимед.

(II, 43, Шатерников.)

Эту тему нищенского существования клиентов Марциал варьирует на все лады, сочувствуя тем, у кого «сломанное ложе, на нем

¹ Барвена — рыба, особенно ценимая древними.

тюфяка нет даже пустого» (III, 60). Его возмущает и бесправное положение рабов, которых продают и на вырученные деньги устраивают пышный обед:

Хочется крикнуть: «Злодей, не рыба тут вовсе, не рыба,
Тут человек,— и его, Каллиодор, ты пожрал» (X, 31).

В его эпиграммах есть остроумные зарисовки нравов, которые Домициан хотел поднять восстановлением законов Августа. В обстановке повседневной жизни перед нами проходят люди, сделавшие разврат источником дохода, распушенные замужние женщины, светские щеголи, которым чужды гражданские интересы, искатели наследства, врачи-шарлатаны, богачи-паразиты. Источник их богатства — не честный труд, а преступная жизнь. Характерна такая эпиграмма:

И предатель ты, и привиратель,
И надуватель к тому же, и покупатель,
И распутник, затем, и разбойник. Дивлюся,
Отчего у тебя, Вацерра, нет денег.

(XI, 66, Ф е т.)

Изображая пороки своего времени, Марциал не задавался целью критиковать весь рабовладельческий строй — его возмущает социальное неравенство, потому что он сам лишен материальных благ. Поэтому его эпиграммы не получили того общественного значения, каким отличались сатиры Ювенала.

Несмотря на зависимое положение, Марциал выражает чувство собственного достоинства, знает свое превосходство над другими:

Всюду читают меня нарасхват, кажут пальцами: вот он!
Жизнь мне дала, что другим редко и смерть воздает.

.

Но тебе невозможно быть мною,
Стать же подобно тебе сможет любой из людей.

(V, 13, Ш а т е р н и к о в.)

Это в значительной мере искупает ту лесть, которую он раточает по отношению к императору и власть имущим.

Благодаря своим эпиграммам Марциал стал популярен, и его стихотворения распространялись еще до их издания, так что позже нередко ему приходилось бороться с плагиаторами. Он выступает также и против бездарных поэтов. Свои задачи и отношение к поэзии Марциал выражает в ряде эпиграмм.

Считая своей обязанностью изображать действительную жизнь так, что сама жизнь скажет: «это — мое» (X, 4), Марциал выбирает эпиграмму, стиль которой определяется «солью» и «желчью» (VII, 25). Этот жанр, свободный от напыщенности, позволял Марциалу изображать отрицательную сторону человека несколькими штрихами, часто в непристойной, циничной форме. Это называет

Марциал искусством «римской остротой приправлять свои милые книжки» (VIII, 3). И наряду с этим у Марциала есть эпиграммы, в которых он с задушевностью, лирически рисует картины природы, сельской жизни, особенно у себя на родине.

Пусть эпиграмма, говорит он, принадлежит к тому же низкому жанру, как комедия, но он не собирается «комедий башмак на кофурн трагедий сменить». Мифологические сюжеты трагедий чужды действительной жизни: и Эдип, и Фiest, и Сцилла, и Медея — все это, с его точки зрения, только чудеса. Книга сильно человека. Ученость александрийского направления, главой которого считается Каллимах, не может дать истинного представления о жизни. Эти мысли Марциал высказывает в эпиграмме X, 4. Не может указать истинного значения действительности и эпос, за которым он не признает воспитательной роли:

Иль равносложным стихом грубость войны будешь петь,
Чтобы учитель, хрипя, читал тебя тоном высоким,
Ненависть взрослых девиц, мальчиков бравых будя?

(VIII, 3).

Простые жизненные явления, изложенные безыскусственным языком повседневной речи, характеризуют эпиграммы Марциала. Он мастер краткой, остроумной импровизации; сравнения, сентенции, поговорки, пословицы, неожиданные концовки — без всякого налета риторики — делают эпиграмму Марциала особенно меткой.

Марциала охотно читали его современники, им интересовались и в средние века. Он оказал влияние на европейскую эпиграмму XVI — XVIII вв. Лессинг под его влиянием построил свою теорию эпиграмм. Шиллер и Гёте назвали сборник своих эпиграмм «Ксе-нии». У нас Пушкин комментировал эпиграммы Марциала, а Вяземский назвал его — «кипящий Марциал, дуррачеств римских бич».

5. Ювенал. Ослабление террористического режима после смерти Домициана позволило писателям более свободно выражать свои взгляды в литературе. Оживилась сатира, которая стала не только изображать общечеловеческие пороки (Персий), но и порицать конкретные явления общественной жизни.

а) Биография. Биографические сведения о Дециме Юнии Ювенале, имя которого стало нарицательным для обозначения едкого, негодующего сатирика, очень скудны.

Судя по данным, сохранившимся в древних, весьма разноречивых источниках и в его сатирах, можно предположить, что он родился в правлении Нерона, в 50-х годах, умер при Адриане, бывшим императором с 177 по 138 г. Свои первые стихи Ювенал начал публиковать при императоре Траяне, после 100 г.

Ювенал был сыном небогатого землевладельца из города Аквина. Есть сведения, что он воспитывался после смерти отца у богатого вольноотпущенника и получил в Риме риторическое образование, наложившее впоследствии печать на его творчество.



Пантеон. 120 г. н. э.

Ювенал написал 16 сатир. Из них можно почерпнуть некоторые сведения о его жизни. Риторическая школа оставила у него неприятные воспоминания, там он занимался ненужными для жизни декламациями, от которых и мрамор и колонны — «все в трещинах» (I, 13).

С горечью он говорит о своем зависимом положении клиента. Но не только оно побудило Ювенала писать сатиры, — по его собственному выражению, «порождается стих возмущеньем» (I, 79): он выступает обличителем пороков развращенного Рима.

Все сатиры можно разделить на две группы: сатиры, написанные в первый период творчества, до 120 г. (1—9), рисующие пороки высшего общества, и сатиры второго периода — на морально-философские темы (10—16), сближающие Ювенала с Горацием.

б) Идейное содержание сатир первого периода. Сатиры первой группы имеют резко обличительный характер. Распушенность, развращенность нравов заставила Ювенала избрать сатиру как самое острое оружие борьбы в литературе:

...как тут не писать? Кто настолько терпим к извращениям Рима, настолько стальной, чтоб ему удержаться от гнева.

(I, 30 и след. Недович.)

И его гневная инвектива обрушивается прежде всего на власть имущих, влиятельных людей Рима. Если острие сатиры он направляет не на настоящее, а на прошлое, называя людей времен Домициана и Нерона, то все же читатель понимает, что автор разумеет пороки и преступления своих современников.

Об этом свидетельствует начало первой сатиры, где Ювенал говорит, почему именно он избрал этот жанр. В первой сатире Ювенал как бы сгруппировал недостатки, которыми страдает современный Рим: погоню за наследством, развращенность молодежи, сводничество, скупость, чревоугодничество, паразитизм богатей и высокомерие их по отношению к бедным клиентам.

Вторая сатира посвящена осуждению противоестественных пороков мужчин, которые принимают вид добродетельных людей.

В третьей сатире Ювенал сетует на то, что «не находится места в Риме для честных ремесел, и труд не приносит дохода», нет в нем места для ритора, грамматика, геометра, художника, цирюльника, врача, — их вытеснили греки.

«Переносить не могу я, квириты, греческий Рим!» — восклицал Ювенал. Греков принимают в богатых домах и предпочитают их бедным клиентам. Все в Риме гнило: сын желает смерти отца, муж занимается сводничеством, воровство — обычное явление.

Со страстью обрушивается Ювенал на могущество денег в Риме, на роскошь богатых людей, особенно из среды вольноотпущенников, которые приобрели сокровища позорным для свободного человека путем. Их образ жизни резко контрастирует с нищенским существованием бедняков, обитающих в развалинах и находящихся в полной зависимости от власти влиятельных людей. Социальная несправедливость выражается не только в материальной зависимости бедняков от богатей, — Ювенал глубже подходит к этому вопросу. Его возмущает политическое и социальное неравенство. Бедняки не участвуют в совете. «Кресла очисти для всадников, раз у тебя не хватает ценза», — с горечью заявляет он. Бедняка можно безнаказанно, несправедливо обидеть, даже прибить, и вся «свобода» этого свободного человека состоит в том, что «битый, он просит сам, в синяках весь, он умоляет, зубы хоть целы пока, отпустить его восвояси».

Четвертая сатира откровенно направлена против Домициана и его режима, политический характер сатира получает почти с самого начала. «Наполовину задушенный мир терзался Флавием. Рим пресмыкался перед последним лысоголовым Нероном». Здесь дается пародия на государственный совет, созданный для решения вопроса, как приготовить огромную камбалу, для которой не нашлось соответствующего блюда; резко отрицательны характеристики государственных деятелей. Форма эпической поэмы с использованием в начале ее традиционного обращения к музам только усиливает целенаправленность произведения и делает сатиру особенно острой.

Пятая сатира почти целиком посвящена унижительному положению клиентов, которых угощают худшими блюдами, между тем как сам патрон призывает только изысканные кушавья.

Развратный образ жизни аристократок, измена мужьям, их беспорядочные любовные связи, жестокое обращение с рабами изображены в шестой сатире. Ювенал выступает в ней против увлечения иноземным, против нездорового интереса к восточным культам, связанным с развратными оргиями.

В сатире автор привлекает внимание читателей изображением бедственного положения людей умственного труда: поэтов, адвокатов, преподавателей риторики, при этом надеется на щедрость императора Траяна.

С возмущением рисует Ювенал в восьмой сатире картину нравственного упадка знатных людей, тех, кем некогда был славен Рим, называя многочисленных представителей senatorского сословия. Теперь это опустившиеся, развращенные потомки. В них нет гражданских чувств, и плебей в этом отношении их превосходит. Ювенал считает, что лучше быть сыном Терсита и походить на Ахилла, чем сыном Ахилла, подобным Терситу.

Наконец, в девятой сатире поэт опять высказывается против разврата, порождающего семейные отношения. Этой сатирой заканчивается первый период творчества Ювенала, который словами Пушкина можно охарактеризовать как «Ювеналов бич».

Действительно, в указанных сатирах Ювенал гневно бичует пороки высшего общества императорского Рима. Всю силу своего темперамента он сосредоточил на изображении нравственного вырождения некогда знатных родов, морального падения семьи, безграбичной власти денег, являющейся источником преступлений, беспутства, пресыщенности жизненными благами одних и нищенского существования других. Иногда сатира затрагивает вопросы не только социального, но и политического характера, однако Ювенал не ставит целью изменить коренным образом рабовладельческий строй. Он мечтает о возвращении старого времени, когда знатные патроны были более щедры, чем новые — выскочки из вольноотпущенников.

в) Сатиры второго периода. Сатиры, написанные после 120 г., не отличаются таким обличительным характером, как указанные выше. В них Ювенал в более спокойном тоне оценивает жизнь с точки зрения стойческой морали. Он ставит вопросы о неразумных человеческих желаниях, о воспитании детей, об угрызениях совести, о преимуществах военного сословия.

Сатиры этого периода написаны в декламационно-риторическом стиле. Общий тон этих стихотворений — примиренческий. Нет смысла в стремлениях к славе, богатству, высокому положению, если боги все предопределяют. Важно только сохранить здоровый дух в здоровом теле.

г) Язык и стиль сатир. В зависимости от направленности сатиры Ювенал умеет варьировать язык. Пародировав эпическую

поэму, он употребляет возвышенные слова, смежая их в другом случае простыми, безыскусственными, используя нередко грубую лексику низов общества.

Негодующий характер сатир первого периода предопределил их стиль. Для выражения чувства гнева, возмущения Ювенал пользуется нагромождением ярких образов, гиперболами, амплификацией (усиление), патетическими восклицаниями, вопросами. Хотя эти приемы свойственны были риторике, но у Ювенала они так органически вплетаются в ткань произведения, что у читателя не создается впечатления искусственности или фальши. Некоторые сентенции и выражения Ювенала стали крылатыми, например: «В здоровом теле здоровый дух»; «хлеба и зрелищ» и др.

В морализирующих рассуждениях сатир второго периода риторическо-декламационный характер выражен очень ясно. В средние века Ювенал привлекал читателя как моралист. В XVIII—XIX вв. Ювеналом интересовались как борцом против деспотизма и тирании. Особенно высоко ценил его В. Гюго.

Яркую оценку творчества Ювенала дал Белинский: «Истинная латинская литература, т. е. национальная и самобытная латинская литература, заключается в Таците и сатириках, из которых главнейший — Ювенал. Эта литература, явившаяся в эпоху крайнего разложения стихий общественной жизни римлян, имеет высокое значение высшего нравственного суда над живущим в разврате обществом, что и дает ей по преимуществу всемирно-историческое, а следовательно, и никогда не умирающее значение»¹.

6. Тацит. а) Биография. Публий Корнелий Тацит — один из талантливейших историков древнего мира, родился в 55 г. в Умбрии, умер около 120 г. н. э.

Биография Тацита не сохранилась полностью. Он происходил из всаднического сословия, получил хорошее риторическое образование, а женитьба на дочери знаменитого полководца видного сенатора Агриколы помогла достичь высоких государственных должностей. При императоре Траяне, вероятно в 113—116 гг., Тацит был проконсулом провинции Азии. Последние годы жизни Тацита мало известны. Из его сочинения «Об ораторах» видно, что он увлекался красноречием и, по словам его друга Плиния Младшего, был выдающимся патетическим оратором.

Тацит предпочитал суровую философию стоиков, ибо она, призывая к укреплению нравственного мужества, усиливала волю и выдержку людей в тяжелые времена.

Когда умер в 93 г. Агрикола (было подозрение, что его отравил Домициан), Тацита не было в Риме, он не мог произнести традиционную надгробную речь. Но в 98 г. он написал сочинение «О жизни и характере Юлия Агриколы».

г) Тацит восхваляет честную жизнь, гражданскую доблесть и победы Агриколы в Британии. В биографический материал искусно

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 641—642.

вводятся географические, этнографические и социально-политические сведения о далекой малоизвестной и сильной своими свободолюбивыми народами Британии.

Тацит возмущенно пишет о кровавых злодеяниях Домициана. Он скорбит о преждевременной смерти Агриколы, но в то же время признает, что он, Агрикола, ушел из жизни вовремя. В 90-х годах I в. террор при Домициане особенно усилился. Заканчивая свой труд уже при Нерве, Тацит пишет, что при Домициане невозможно было хвалить честных людей, теперь же, когда император Нерва впервые соединил в Риме «принципат и свободу», граждане вздохнули полной грудью.

Весь же период принципата — от Тиберия до Домициана — Тацит называет временем рабства. Эту мысль он неуклонно развивает в «Истории» и в «Анналах».

б) «Германия» Тацита — неоценимый источник по истории, быту и нравам германских племен I в. н. э.

Ф. Энгельс использовал в своей знаменитой работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» обе прославленные работы римских историков: Тацита «Германию» и Цезаря «Записки о Галльской войне». Тацит подробно характеризует родовой строй, экономику, культуру и нравы, обычаи древних германцев; он не идеализирует их: пишет об их жестокости, страсти к пьянству и дракам, ведущим к убийству. Он советует римлянам хорошо изучить врага... Но в то же время Тацит указывает, что эти варвары-германцы не имеют тех губительных пороков — роскоши, продажности, жадности, разврата, рабства, которыми поражен великий императорский Рим.

в) «История» освещала период, хорошо знакомый Тациту как современнику, от смерти Нерона до убийства Домициана.

Сохранились первые четыре книги и часть пятой книги. В них описывается кровавая борьба за власть Гальбы, Отона, Вителлия, события из жизни Флавиев — Веспасиана и Тита, осаждавшего Иерусалим. Очень ценны сведения о восстании батавов.

г) «Анналы» («Летописи») Тацита — наиболее совершенное и зрелое его произведение. Он пишет историю Юлиев — Клавдиев (14—68 гг. н. э.), т. е. о периоде, предшествовавшем материалу «Историй». Первые шесть книг «Анналов» посвящены правлению жестокого Тиберия. В книгах 13—16 красочно повествуется о Нероне, его преступлениях, о пожаре Рима.

Описанием трагической смерти Гразии Пета — одной из последних жертв Нерона — обрывается текст «Анналов».

Тацит в начале «Анналов» обещал современникам писать «без гнева и пристрастия». Он, несомненно, во многом этого добился, хотя сам принадлежал к сугубо партийной аристократической оппозиции — Домициану и тирании его предшественников. Идеалы Тацит находил в прошлом, в гражданской доблести времен республики. Он дал яркую картину кровавой истории императорского Рима, полную и глубоких рассуждений, но обширные

провинции империи его не интересовали. Это не могло не сказаться на известной ограниченности кругозора Тацита как историка.

д) Тацит является выдающимся писателем, обладающим большими художественными достоинствами стиля. У него сжатый выразительный язык, умение создавать яркие, запоминающиеся образы. Тацит обладал редким даром истинно драматического рассказа. Вот как описывается им пожар Рима:

За этим [вакханалией Нерона] следовало бедствие, неизвестно, происшедшее ли случайно или по умыслу государя (писатели передают и то и другое).

Стремительно распространившийся пожар, охвативши сначала равнину, потом поднимаясь по горам и снова опустошая низменности, предупреждал борьбу с ним быстротою бедствия и тем, что ему способствовал город узкими улицами, загибающимися то туда, то сюда, и неправильными рядами домов, каков был старый Рим...

...И никто не смел останавливать огня, так как то и дело раздавались угрозы людей, которые запрещали тушить его, и так как другие открыто бросали факелы, громко крича, что они делают это не по своей воле...

Распространился слух, что в то самое время, когда горел Рим, Нерон взмог на домашнюю сцену и запел о разрушении Трои, уподобляя настоящие несчастья бедствиям Илиона (Тацит, *Анналы*, кн. XV, гл. 38—39, *Модестов*).

Уже у современников Тацит пользовался полным признанием; его ценили преимущественно со стороны литературных достоинств французские классицисты XVII в., он вызывает большой интерес в XVIII в.; этот интерес к нему как к выдающемуся историку и писателю еще более углубляется в XIX в.

Французский поэт (XVIII в.) Мари-Жозеф Шенье писал: «Имя Тацита заставляет бледнеть тиранов».

Пушкин в своих «Замечаниях на «Анналы», говоря о ненависти Наполеона к Тациту, пишет: «...не удивительно, что Тацит — бич тиранов — не нравился Наполеону; удивительно чистосердечие Наполеона, в том признавшегося...»

Историк Т. Н. Грановский так отзывался о Таците: «Глубокий мыслитель, сочинения которого красотой и богатством содержания доставляют наслаждение, подобное тому, которое дает Шекспир».

XVII. ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. ПОЗДНЯЯ РИМСКАЯ ИМПЕРИЯ (II в. н. э.)

1. Общая характеристика эпохи. Во II в. н. э. Римская империя достигла наивысшего развития. Она занимала почти всю территорию известного в то время мира: под именем «*imperium romanum*» мыслился весь мир («*orbis terrarum*»).

Этот период характеризуется ростом городов, развитием путей сообщения и распространением римской культуры по всей территории империи, среди всех народов провинций. Но со II в. н. э. усилива-



Триумфальная арка Тиберия. *Оранже.*

ются и те социально-экономические противоречия, которые привели впоследствии античный мир к кризису и краху. Во II в. растет значение некоторых провинций, особенно малоазийских и североафриканских. Такие города этих провинций, как Дамаск, Тир, Карфаген, ведут оживленную торговлю. Но относительное экономическое благополучие, конечно, сказывалось лишь на имущих груп-

пах провинция, положение же рабов и свободных бедняков везде было тяжелым. Люди труда не видели перспективы в своей жизни, они были бесправны, владели нищенское существование, не надеялись своими силами перестроить жизнь, поэтому «всеобщему бесправию и утрате надежды на возможность лучших порядков соответствовала всеобщая апатия и деморализация»¹.

Изверившиеся в силу разума, в возможности переделать мир и достичь счастья, угнетенные массы искали утешения в религии. Египетские, фригийские, сирийские боги вошли в римский пантеон.

Энгельс в работе «Бруно Бауэр и первоначальное христианство» писал: «Для того, чтобы дать утешение, нужно было замесить не утраченную философию, а утраченную религию. Утешение должно было выступить именно в религиозной форме, как и все то, что должно было захватывать массы, — так это было в те времена и так продолжалось вплоть до XVII века.

Едва ли надо отмечать, что среди этих людей, страстно стремившихся к этому духовному утешению, к этому бегству от внешнего мира в мир внутренний, большинство должны были составлять рабы»². Философия первых веков нашей эры в Риме переживала кризис. «Философы были или просто зарабатывающими на жизнь школьными учителями, или же шутами на жалованье у богатых кутил»³. Большой частью они приспособивались к требованиям времени, пропагандировали теорию об «идеальном просвещенном монархе», призывали к терпению и повиновению властям.

2. **Литература.** Со второй половины II в. н. э. в римской литературе чувствуется упадок. В творчестве писателей сильны архаистические и формалистические тенденции. Поэты стремятся воскресить старые жанры, в области лексики они обращаются к словарному богатству Катона, Эния, Плавта, любят блеснуть вычурностью формы, ритма стихов. Некоторые из писателей-архаистов, будучи не в состоянии дать творчески самостоятельные произведения, прибегают к собиранию различных выписок из греческих и римских писателей. Так, например, Авл Геллий (около 130—180 гг.) оставил нам такой труд под названием «Аттические ночи». Начал он работать над ним в Аттике, в Афинах, отсюда и название «Аттические ночи». В этом произведении, состоящем из 20 книг, до нас не дошла лишь восьмая книга. Авл Геллий собрал массу цитат или сокращенно переданных отрывков из книг разных греческих и римских писателей. Его больше всего интересуют филологические и историко-литературные вопросы, поэтому он занимается критикой текста писателей, сопоставлением греческой и римской лексики, выписывает редкие грамматические обороты. Всего в «Аттических ночах» Авла Геллия собраны цитаты, отрывки приблизительно из 250 авторов, но он явно отдает предпочтение древ-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 311.

² Там же, стр. 313.

³ Там же, стр. 311.

ним авторам — Гомеру, Гесиоду, Плавту, Лукрецию. Собранные Авлом Геллием цитаты и отрывки представляют для нас большую ценность. Эти фрагменты дают нам представление о многих произведениях античной литературы, от которых ничего не дошло, или пополняют наши сведения о тех писателях, произведения которых в той или иной мере сохранились до нашего времени.

3. Апулей. а) Биография. На фоне общего упадка римской литературы первых веков н. э. надо отметить все же наиболее интересного писателя II в. Апулей. Апулей по происхождению не римлянин — он выходец из Северной Африки, родился около 124 г. в городе Мадавре, в римской военной колонии, на границе Нумидии и Гетулии, риторическое образование начал в Мадавре, продолжил в Карфагене и закончил в Афинах. Одинаково хорошо владел и латинским и греческим языком. Апулей был своего рода энциклопедистом: он изучал философию и риторику, историю и естествознание, был поэтом, адвокатом. Он являлся сторонником идеалистической философии Платона и изложил свое понимание этой философской системы в трактате «О Платоне и его учении». Апулей был типичным сыном своего века, когда, по выражению Энгельса, «абсолютно некритическая смесь грубейших суеверий самых различных народов безоговорочно принималась на веру и дополнялась благочестивым обманом и прямым шарлатанством; время, когда первостепенную роль играли чудеса, экстазы, видения, заклинания духов, прорицания будущего, алхимия, каббала и прочая мистическая колдовская чепуха»¹.

Апулей верит в римских и восточных богов, он верит в демонов, посредников между богами и людьми, и этому вопросу посвящает свой трактат «О боге Сократа». Недаром Апулей заканчивает свою карьеру в качестве жреца в Карфагене, где ему была даже поставлена статуя. Умер он около 180 г. В течение своей жизни Апулей много путешествовал и во время путешествий получил массу впечатлений о жизни разных социальных слоев современного ему общества.

И в Карфагене, и в Риме, и в разных городах во время своих путешествий Апулей часто выступал с речами, с риторическими декламациями. Стиль его речей изысканно-риторичен. Апулей любит блеснуть необычайными словосочетаниями, антитезами, редкостными словами, иногда взятыми или из словаря старых поэтов, или, наоборот, из народной лексики, он любит ритмичные концовки предложений. До нас дошел сборник отрывков из ораторских выступлений Апулея. Этот сборник называется «Флориды» («Цветник»). В нем есть речи и о чудесах Индии, и о воскрешении мертвых, и о философе Пифагоре и т. д.

Образцом ораторского искусства Апулея является и его «Апология» — защитительная речь, произнесенная в связи с обвинением

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 475.

поэта в магии. Дело в том, что Апулей во время одного из путешествий встречается со своим товарищем по школе Понцианом, знакомится с его матерью, вдовой Пудентиллой, и скоро женится на ней. После смерти Понциана родственники Пудентиллы привлекают Апулея к суду, обвиняя его в том, что он при помощи магии приколдовал богатую вдову. Апулею пришлось в свое оправдание выступить в суде. Эта-то речь, изданная в расширенном виде, имеваемая «Апология», и дошла до нас. Она была произнесена Апулеем в свое оправдание. Хотя в ней немало риторических украшений, но вместе с тем много живости, чувства, много метких характеристик, много реалистически верных зарисовок нравов своего времени. Особенно ярко очертил Апулей развратные нравы семьи Руфима, одного из родственников своей жены Пудентиллы, у которого «весь дом — это дом сводника».

б) «Метаморфозы», или «Золотой осел». Но славу писателя Апулей завоевал себе романом «Метаморфозы» («Превращения»). Впоследствии этот роман в связи с высокой оценкой его читателями получил и другое название — «Золотой осел».

В начале романа Апулей говорит: «К рассказу приступаю, чтобы сплести на милетский манер разные басни». Этим он указывает на близость своего произведения к греческим рассказам Аристида Милетского, переведенным на латинский язык в I в. до н. э. Корне-лием Сизенной.

Сюжет романа «Золотой осел» схож с сюжетом произведения греческого сатирика Лукиана, современника Апулея. У Лукиана это произведение небольшого объема, называется оно «Лукий, или Осел».

Константинопольский патриарх Фотий (IX в.) в своих заметках на прочитанные им книги пишет, что произведение Лукиана представляет собой сокращенный пересказ первых двух книг «Метаморфоз» некоего Лукия Патрского, причем Фотий добавляет, что «Лукиан сочинял это произведение, как и остальные, насмехаясь и издеваясь над эллинским суевием, а Лукий серьезно и с верой писал и соединял между собою рассказы о превращениях одних людей в других, животных в людей и наоборот» (129-я кн. «Библиотеки» Фотия).

Но и у Лукиана, и у Лукия Патрского, и у Апулея в основе их произведений лежит народное верование в чудесные превращения одних существ в другие.

Апулей хотя и использовал готовый сюжет, но создал свое оригинальное произведение, роман на первый взгляд эротико-авантюрный, но по существу, по своей идейной концепции — мистико-нравоучительный.

Главный герой романа, от лица которого и ведется рассказ, — юноша Люций, любящий жизнь, ищущий в ней чудесных приключений. В связи с торговыми делами ему пришлось попасть в Фессалию, в город Гипату. Он останавливается у старика Милона, жена которого оказалась волшебницей, способной превращаться в дру-

гое существо. Люций хочет на себе испытать эту тайну превращения. Служанка Фотида обещает юноше помочь в этом деле и дать мазь, которой стоит натереться, чтобы превратиться в птицу; но девушка перепутала баночки и дала ему такую мазь, после натирания которой он превратился в осла. В ослином обличе пришлось ему пережить много страданий: его в первую же ночь угнали разбойники, нагрузив награбленным у Милона добром, от разбойников он попадает в деревню, потом его покупают жрецы сирийской богини Кибелы, затем он переходит в руки мельника, потом бедняка-огородника, у которого его силой забирает себе солдат, который скоро продал его двум братьям-рабам. Люций, хотя и в ослином виде, но сохранил человеческий разум. Он все замечает, все наблюдает. Человеческими повадками осел удивил своих хозяев и их рабовладельца, который и приобретает себе этого удивительного осла.

Через некоторое время осла отправляют в Коринф, где он должен в театре перед зрителями продемонстрировать свои человеческие инстинкты. Люций убегает из театра на берег моря. Там во сне он видит египетскую богиню Изиду, которая велит ему утром во время религиозной процессии съесть венок из рук жреца. Люций выполняет приказание богини Изиды и становится снова человеком, но уже человеком другим — он ведет воздержанную жизнь, его посвящают в таинства богини Изиды и бога Озириса. Люций в то же время преуспевал и в служебной карьере: он удачно выступал в суде и упрочил свое материальное положение.

Конец романа носит явно автобиографический характер: сам Апулей прошел в Карфагене путь жреца и блестящего судебного ратора.

Автор как бы внушает читателям, что если человек ведет скотскую жизнь, то он по существу своему является скотом, и судьба накажет его за это, как наказала героя романа. Люций и до превращения в осла был, по мнению автора, скотом, хотя и в обличе человека: он развратничал, был полон праздного любопытства. Превратившись в осла, Люций ведет себя как и раньше; теперь он, по мнению автора, скот и по своей духовной сущности, и скот по внешности.

И только лишь после того, как Люций внутренне очищается, он становится по воле богини Изиды человеком, человеком не только по внешнему виду, но и по своей сущности. Теперь его уже не преследует судьба, как раньше, теперь он может спокойно и счастливо жить. Такова религиозно-нравоучительная идея романа.

Нравоучительными тенденциями проникнуты и многие вставные новеллы романа. Апулей изображает, как всем городом осуждена мачеха, влюбившаяся в своего пасынка и пытающаяся отравить его, когда он отверг ее любовь (X, 2, 12). В X же книге романа изображается женщина-преступница, которая из ревности убивает мужа и свою «соперницу», не зная, что та является сестрой

ее мужа, только не признанной деспотом-отцом. Эта преступная женщина, чтобы смыть следы преступления, убивает и врача, который давал ей яд для отравления супруга. Наконец, она убивает и свою дочку, чтобы быть единственной наследницей после смерти мужа. Все преступления этой женщины в конце концов раскрываются, и она приговаривается быть брошенной на съедение диким зверям.

В романе есть большая вставная новелла, в которой изображается типичная для греческих романов ситуация: прекрасная девушка Харита любит прекрасного юношу Тлеполема и становится его женой, но к молодой женщине пылает страстью юноша Фразилл, который во время охоты убивает Тлеполема. Фразилл пытается склонить Хариту на брак с ним. Молодая женщина делает вид, что согласна, заманивает ненавистного ей юношу к себе в спальню, убивает его, но и сама кончает жизнь самоубийством.

Кроме вставных новелл, в роман вплетена большая чудесная сказка об Амуре и Психее. В ней изображен Амур, влюбившийся в смертную девушку, необычайную красавицу — царевну Психею. По приказанию бога Аполлона девушку отводят на вершину горы и оставляют одну. Зефир своим мягким веянием унес ее с обрыва в чудесную долину, во дворец Амура, который и стал ее мужем, но никогда не являлся к ней днем, а только ночью. Он взял слово с Психеи, что она не станет стремиться узнать, кто он такой.

Но Психея нарушила свое слово и за это была наказана. Ей пришлось пережить много горя, мучений, прежде чем она выстрадала себе прощение и стала бессмертной богиней, признанной всеми богами супругой Амура.

В сказке чувствуется критическое отношение к основным богам Олимпа. Зевс изображен добродушным стариком, ярим поклонником женской красоты. Он обещает Амуру устроить его брак с Психеей и добавляет: «Кроме того, в ответ на настоящее благодеяние должен ты, если на земле в настоящее время находится какая-нибудь девица выдающейся красоты, устроить мне ее в виде благодарности» (VI, 22, К у з ь м и н).

Венера в этой сказке тоже представлена не той богиней, полной красоты и гармонии, как ее изображали в период высокой классики, а злой, завистливой стареющей богиней, которая готова сжечь со света неугодную ей споху Психею. Церера и Меркурий представлены в сказке робкими небожителями, которые боятся гнева Венеры и исполняют все ее приказания.

Но сказка тем и хороша, что в ней боги — как люди, что весь Олимп низведен на землю; хороша она и тем, что утверждает любовь, способную на страдания, на подвиги ради любимого существа.

Сказка об Амуре и Психее вдохновила французского писателя Лафонтена создать повесть «Любовь Психеи и Купидона» (1669), в которой он наделил героев греческой сказки чертами французов

своего времени, где осудил нравы аристократии и противопоставил им жизнь простых людей на лоне природы.

Наш писатель XVIII в. Богданович на основе сюжета сказки Апулея создает шутивную поэму «Душенька». Он придает своему произведению тон русской сказки: Душенька — царевна, она в сарафане и платке, водит хороводы, играет с девушками в жмурки, спускается в подземный мир за живой и мертвой водой, встречается там со Змеем-Горынычем и т. д. Эта поэма, по мнению Белинского, была в свое время шагом вперед и для литературы, и для литературного образования того времени.

Образы Амура и Психеи запечатлены в творчестве таких великих мастеров изобразительного искусства, как Рафаэль, Канова и Торвальдсен. Прекрасные иллюстрации к сказке об Амуре и Психее даны Ф. П. Толстым.

Апулей ставил своей задачей «поучать развлекаая», и как писатель-моралист он не собирался дать реалистическое произведение, но все же здесь отразились некоторые стороны современной ему жизни римской сельской бедноты, ее нищета и бесправие. Так, осел попадает в руки огородника, и Апулей с сочувствием изображает его тяжкую жизнь. Бедняк спит в шалаше, «стол у него один и тот же, но очень скудный: старый и невкусный латук, что оставлен был на семена и перерос вроде хвороста, с горьким и пахнущим землею соком» (IX, 32). Бесправное положение бедноты очень правдиво показано в сцене встречи огородника с римским легионером. Солдат захотел силой отнять у огородника осла, но бедняк не сдается, он вступает в драку с воином, валит его на землю и уезжает на осле в город. Но солдат при помощи своих товарищей разыскал огородника, посадил его в тюрьму, а осла взял.

Апулей показал в романе и бесправное положение мелких землевладельцев. Он изображает владельца небольшой усадьбы, рядом с землей которого расположены латифундии богатого рабовладельца. Этот богач «к скромному своему соседу относился крайне враждебно и разорял его: мелкий скот избивал, стада угонял, травил хлеб еще не созревший. Когда же он лишил его всех достатков, решил и самое землю отобрать, затеяв какую-то пустую тяжбу о межевании» (IX, 35). За бедного хугорянина вступились трое юношей, сыновья другого его соседа — землевладельца, но богач-самодур спустил на них свору сторожевых цесов. По его приказанию и рабы набросились на юношей. Благородные защитники правды и справедливости погибли в неравной борьбе.

Не прошел Апулей и мимо ужасного положения рабов. Так, он показывает рабов, работающих на мельнице. «Великие боги, что за жалкий люд окружал меня! Кожа у всех была испещрена синими подтеками, исполосованные спины были скорее оттенены, чем прикрыты драными чепраками, у некоторых одежонка до паха не доходила, рубашки у всех дырявые, везде сквозит тело, лбы клейменные, полголовы сбрито, на ногах кольца, лица землистые, веки

выедены дымом и горячим паром, все подслеповаты, к тому же на всех мучная пыль, как грязный пепел» (IX, 12).

Апулей, писатель-моралист, с особым уважением относится к мистическому культу египетских богов Изиды и Озириса, но он же с сарказмом смеется над жрецами сирийской богини Кибелы. Апулей показывает, как они обманывают народ, вытягивая с верующих деньги за «прорицания», как развратничают, воруют (VIII, 29; IX, 8—10).

С осуждением относится Апулей к складывающейся в его время новой религии — христианству. Такое отношение было характерным для верхушки римского общества, для богачей, для их прислужников, жрецов. Для первых раннее христианство с его проповедью равенства людей перед богом, с его презрением к благам жизни казалось опасным для империи, а для вторых — христианство было одним из культов, конкурирующих с официальной религией. Поэтому христианам приписывались всякие пороки, особенно разврат и пьянство.

Апулей в своем романе дал нам живое описание римской пантомимы — балета. Из этого описания можно сделать вывод, что в римском театре на высоком уровне была техника сценического оформления. Прекрасные декорации, роскошные костюмы, фонтаны на сцене, музыка — все это аксессуары римской сцены. Но идейное содержание театральных зрелищ в Риме первых веков н. э. было невысоким. Театр не раскрывал перед зрителем больших социальных проблем, в его представлениях было много эротики, он лишь развлекал, а не воспитывал. Апулей показывает в своем романе пантомиму-балет «Суд Париса» с танцами трех прекраснейших богинь и их очаровательных нимф и амуров с красавцем Парисом, который, не раздумывая, сразу же отдает яблоко Венере, которая обещала ему самую красивую женщину. В связи с этим Апулей шутливо восклицает: «Чего вы дивитесь, безмозглые головы, вы, судейские крючкотворы, вы, чиновные коршуны, что теперь все судьи произносят за деньги продажные решения, когда в начале мира в деле, возникшем между людьми и богами, замешан был подкуп, и посредник, выбранный по советам великого Юпитера, человек деревенский, пастух, прельстившись на наслаждение, произнес пристрастное решение, обрекая вместе с тем весь свой род на гибель?» (IX, 33).

Роман Апулея поражает нас прихотливостью своего стиля. Ведь у него и реалистическое изображение жизни, и безудержный полет фантазии, насмешка над традиционными богами и мистицизм восточных культов, строгая благочестивая мораль и легкий смех человека, любящего удовольствия жизни. Это отражено и в языке произведения: с одной стороны, в нем фразеология народной латыни, а с другой — изысканная цветистая речь блестящего риторика.

Апулей мастерски употребляет риторические приемы. Он старается поразить читателя изысканностью оборотов. Так, он очень

любит симметрично построенные короткие предложения или словосочетания (по-гречески *isocola*). Чаще всего он сочетает три предложения, а иногда и больше. Например, в книге I говорится о ведьме: она «может небо спустить, землю подвесить, ручьи затвердить, горы расплавить, покойников вывести, богов низвести, звезды загасить, ад крошечный осветить!» (Восемь однотипных словосочетаний соединено вместе!)

Часто Апулей рифмует концы предложений или словосочетаний. В переводе на русский язык эти рифмованные концовки большей частью не передаются, но кое-где они сохранены, например во фразе: у Венеры «тело белое словно с неба спускается, покрывало лазурное словно в море возвращается» (X, 31). Или еще: «ложе, индийской черепахой блистающее, мягкими пуховиками приглашающее, шелковыми одеялами расцветающее» (X, 34).

Апулей поражает читателя обилием неологизмов, поражает искусно построенными антитезами. Но, с другой стороны, он любит аллитерации, уменьшительные существительные и прилагательные, избегает употребления сложносочиненных или простых предложений, а эти элементы стиля характерны для народной поэзии.

Апулей ближе к народной разговорной речи в тех сценах, где изображается быт, где действуют герои из низов — ремесленники, крестьяне. В патетических же местах романа, где Апулей выступает как писатель-моралист, особенно в книге XI, сильна риторика.

Представление Апулея о жизни человека, идущего по дороге порока и страстей, как об игрушке в руках судьбы, отразилось и на композиции романа: жизнь бросает героя из стороны в сторону, в скитаниях он встречает подобных ему людей, обуреваемых страстями. Отсюда необычайно крутые сюжетные повороты, отсюда и масса вставных повелл, из которых многие органически не связаны с развитием событий.

Несмотря на некоторый налет мистицизма (особенно в XI книге), роман Апулея представляет несомненный интерес для современного читателя, так как он красочно изображает жизнь Рима первых веков н. э.

XVIII. ОБЩЕЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ К ИСТОРИИ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Итоги.** Подводя итог всей истории античной литературы, можно сказать следующее.

а) **Объективность.** Первое, что бросается в глаза при чтении памятников античной литературы, — это огромная склонность античных писателей изображать главным образом внешний, предметный мир, по сравнению с чем мир субъективных переживаний и мир психический, несомненно, отступают на второй план и многих писателей совсем не интересуют. Этим античная литература резко отличается как от средневековой литературы, в основе кото-

рой лежит духовное, спиритуалистическое понимание мира, так и от литературы XVIII и XIX вв., преимущественно посвященной анализу психических переживаний человека.

б) Космологизм. Античная литература исходит из объективной космологии, в отношении которой и человеческое общество и отдельный индивидуум являются только более или менее случайными и пассивными придатками.

в) Общинно-родовая и рабовладельческая формация. Античный мир вырастает на двух первых общественно-исторических формациях, в которых человеческая личность слишком ограничена абсолютизмом либо родовой общины, либо рабовладельческого коллектива. Даже самые передовые писатели защищали в античном мире демократию именно рабовладельческую, а следовательно, опять же эксплуатацию одного человека другим, поэтому и они имели весьма ограниченное представление об активности человеческого индивидуума и человеческого общества.

г) Пластический мир. В то же время эта духовная ограниченность античной литературы имела свое огромное преимущество. Отвлекаясь от углубления в субъективную психологию, античная литература обращала пристальное внимание на материальный и телесный мир и рисовала его в максимально красивом и благоустроенном виде.

Античный художник всегда как бы ваяет свой художественный образ, и это — начиная от Гомера и кончая последними писателями античного мира. Пластика эта наивна, но ясность, гармоничность и строгость ее образов производит неотразимое впечатление, и эта пластичность осталась неповторимой в последующих веках.

д) Три периода. Приведенная выше характеристика античной литературы относится главным образом к ее классическому периоду, кульминацию которого нужно находить в V в. до н. э. Доклассический и послеклассический периоды античной литературы уже не обладают этим стилем и этой идеологией в такой степени, как классический. Доклассический период характеризуется чертами дисгармонии и образами, свойственными первобытной мифологии. Послеклассический период, или эллинизм, является по преимуществу разложением классики. В нем нет классической простоты, строгости и нет ее принципиальной идейности. Здесь очень много сложностей и психологизма. Этот период склонен ко всякого рода формализму и эстетизму, быговизму и натурализму.

Постепенно, в связи с растущим разложением рабовладельческого общества, подготавливаются последующие общественно-исторические формации.

Античная литература в веках. а) Средние века. Античная литература никогда не умирала окончательно. Даже в средние века, т. е. в эпоху совершенно иной общественно-экономической формации (феодализм) и религии абсолютного духа (в противоположность земной античности), мы везде встречаем то там, то здесь

античные реминисценции. Почти в самом начале средневековья Карл Великий (VIII в.) в своей столице Аахене основывает Академию, сзывая для нее ученых из разных стран, здесь культивируется античная литература и пишутся подражания древним поэтам. В X в. саксонская монахиня Гросвита пишет на латинском языке комедии, хотя и с христианской тематикой, но с использованием стиля Теренция. В XII в. основывается Парижский университет, где преподавалось отнюдь не только богословие, здесь изучались латинские авторы — Вергилий, Овидий, Гораций, Цицерон, Лукиан, Стаций. В XI—XII вв. в Провансе, на юге Франции, где и вообще сохранялись в известной мере остатки древнеримской культуры, певцы любви и страсти, так называемые трубадуры, использовали любовную лирику Овидия. К тем же векам относится возникновение знаменитых рыцарских романов. Одним из первых был стихотворный роман об Александре Македонском, а затем последовали романы об Энее и о Троянской войне. В «Божественной комедии» Данте, кроме Вергилия, находим многочисленные образы античных поэтов (Гомер, Гораций, Овидий, Лукиан), античной мифологии (все устройство подземного мира, кентавры, судьи Эак, Радамант и Минос, знаменитый Одиссей) и истории (Брут и Кассий как противники императорской власти оказываются в пасти у сатаны).

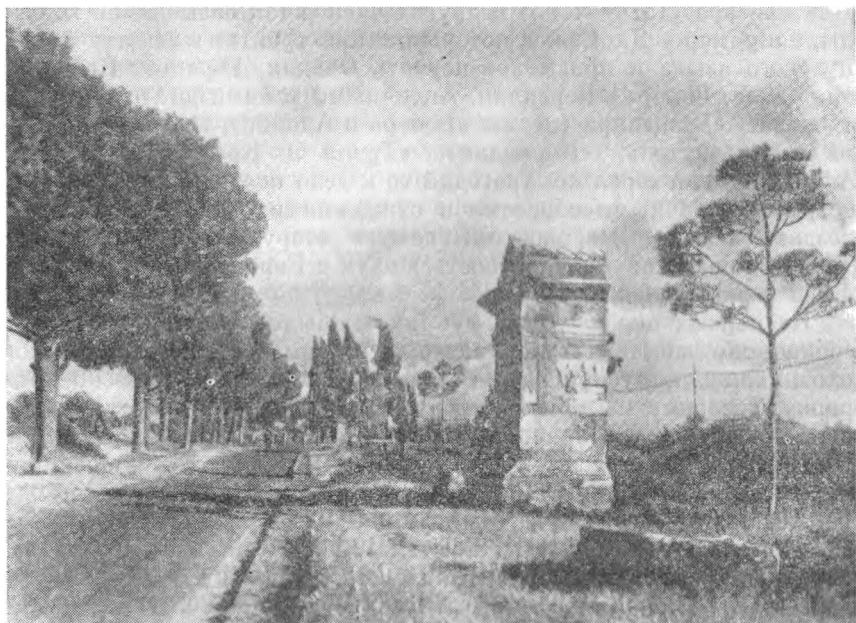
В течение всех средних веков латинский язык был официальным языком литературы, философии, историографии, законодательства, школы и церкви. В результате этого Европа нового времени познакомилась с античностью по преимуществу в ее римском обличье.

В эпоху Возрождения в связи с ростом буржуазно-капиталистической культуры, на почве которой вырастал небывалый индивидуализм, античность используется в целях укрепления этого индивидуализма, в целях борьбы со средневековым аскетизмом и утверждения на земле сильной, красивой человеческой личности со всеми ее разносторонними стремлениями.

б) Эпоха Возрождения. Взоры общества обращаются в прошлое, к Риму и Греции, с их прекрасными очеловеченными богами и не менее прекрасными гармонично развитыми людьми — героями, философами, воинами, писателями, атлетами. Античность является для людей Ренессанса идеалом полной свободы тела и духа, знаменуя собой бурный рост индивидуализма молодой буржуазии с ее вполне светской культурой. Первые шаги Ренессанса полны буйной жажды все понять, все охватить, приобщиться к земной мудрости античного мира.

Огромную роль в познании античности и в широком распространении ее идей играют гуманисты эпохи Возрождения.

«Человечность» — *humanitas* — понятие чрезвычайно характерное для Ренессанса и неведомое средневековью. Оно воплотило в себе утверждение достоинства личности как чего-то целостного, не расколотого вечным средневековым спором духа и тела, как чего-то неделимого, т. е. индивидуума (лат. *individuum* — «неделимое»)



Аппиева дорога.

со всем богатством его безграничных возможностей. Гуманисты — ученые, большей частью духовные лица, даже монахи. Но это не должно никого смущать. К науке в те времена легче было приблизиться вблизи церковных стен. В тишине ученого уединения рождались мысли, которые совершат невиданные перевороты в мировоззрении человека Возрождения.

Аббат Петрарка, доктор богословия Иоганн Рейхлин, монах Эразм Роттердамский, юрере и медик Франсуа Рабле, философ-диалектик кардинал Николай Кузанский, кановик Николай Коперник, монах Джордано Бруно менее всего памятли своей причастностью к духовному сословию. Эти «титаны Возрождения» оказали великое революционизирующее влияние на культуру новой Европы.

Далекие греки и римляне заставляют ученых-гуманистов и писателей внимательнее отнестись к своей родной истории, литературе, к своему родному языку, заставляют их сначала подражать, а затем состязаться с античными авторами. Боккаччо (1313—1375) в своей пасторальной поэме «Фьезоляньские нимфы» весьма интенсивно использует «Метаморфозы» Овидия. Знаменитый правитель Флоренции Козимо Медичи (XV в.) основал в своем городе Платоновскую академию, где Платон был предметом самого настоящего культа. Внук Козимо, Лоренцо Медичи (XVI в.), является автором известной карнавальной песни «Триумф Вакха и Арпадны». Во Франции сильные античные мотивы звучат в творче-

стве Ронсара (1524—1585) и других членов так называемой Плеяды, например у Дю Белле, который пишет трактат в защиту французского языка и призывает изучать Овидия, Горация, Катулла, Марциала, Гомера и Вергилия. Античными темами богато в Англии творчество Шекспира (поэмы «Венера и Адонис», трагедии «Антоний и Клеопатра», «Юриолан», «Троил и Крессиды», «Тимон Афинский»), а герои его трагедий то и дело пользуются умными и острыми античными образами и суждениями. Ученые-гуманисты создают в эпоху Возрождения самую старую из гуманитарных (опять *humanitas* — человечность!) наук в Европе — классическую филологию, науку об античности.

На первых порах ученые-гуманисты были заняты розысками и собиранием забытого и утерянного греко-римского наследия. Среди охотников за манускриптами нельзя не вспомнить Франческо Петрарку, которому мы обязаны речью Цицерона «За поэта Архия», а также письмами Цицерона к брату Квинту и друзьям, Аттику и Бруту. Начинают вспоминать и греков. В 1397 г. во Флоренцию прибывает из Константинополя грек Мануил Хрисолор, автор одной из первых греческих грамматик. Гуманисты привозят в Италию манускрипты Эсхила и Софокла. С греческого переводят на латинский язык Аристотеля и Платона, Геродота и Фукидида, Диодора и Страбона, Демосфена и Плутарха. Еще в 1363 г. был переведен на латинский язык Гомер. Энтузиасты-гуманисты, филологи разыскивают древние рукописи в старых монастырях, пробираются в Грецию через турецкие земли, иной раз с грамотами султана Магомета II, а чаще всего без оных, испытывают тысячи превратностей на суше и на море, готовы пожертвовать жизнью, спасая забытые папирусы.

Кардинал Виссарион, грек по происхождению, оставляет Венеции собрание в 800 манускриптов. Французский король Карл V в 1368 г. создает Луврскую библиотеку, Франциск I в 1529 г. — библиотеку в Фонтенбло, а библиотека папы Николая V насчитывает около 5 тысяч великолепных фолиантов. Уже спустя два года после изобретения книгопечатания Альдо Мануччи в 1497 г. издает полного Аристотеля в 52 томах. Во флорентийской Платоновской Академии процветают гуманисты во главе с греком Гемистом Плетоном и итальянцами Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола. В Болонье на содержание университета и его профессоров тратят 20 тысяч дукатов в год, т. е. половину всего городского дохода.

Увлекаются не только античной литературой и искусством, но и политическими идеями древности. Знаменитый Кола ди Риенци дважды (1347, 1354 гг.) провозглашает в Риме республику, а себя трибуном и консулом. Петрарка, певец Лауры, увещевает германского императора Карла IV восстановить Римскую империю. Гуманисты-филологи вмешиваются в политику и пытаются воздействовать своим ученым авторитетом на королей. При Генрихе V в Англию приезжает Поджо Браччолини, крупнейший ученый и автор игривых «фацеций». Чешский Габсбург Карл IV переписыва-

ется с Петраркой, приехавшим в Прагу. Эней Сильвий Пикколомини — гуманист, будущий папа Римский II, пишет трактат для воспитания венгерского короля Владислава.

Постепенно, с совершенством в нем классической филологии, развиваются критика и комментирование античных текстов, изучение древних надписей и археология. Эразм Роттердамский издает сочинение «О правильном произношении латинского и греческого языков», в котором осуждает новогреческое произношение при чтении древних авторов, проводимое гуманистом Рейхлином. Филипп Меланхтон (XV—XVI вв.) в Германии пишет грамматику, которая с 1525 г. до середины XVIII в. перепечатывалась 84 раза. Жозеф Скалигер закладывает основы научной эпиграфики — учения о надписях. Собрание всех известных античных надписей — латинских и греческих насчитывает к XX в. более тридцати томов.

Особенного успеха достигает в XVI в. работа по систематизации языкового богатства античных авторов. Во Франции Дени Ламбин (XVI в.) создает комментарии к Плавту, Лукрецию, Цицерону и Горацию, которыми пользовались целые поколения. Роберт Стефан (XVI в.) основывает «Сокровищницу латинского языка», только в XVIII в. вытесненную другим, более новым изданием. Сын Роберта — Анри Стефан издает «Сокровищницу греческого языка», переработанную уже в XIX в.

Гуманисты-филологи эпохи Возрождения даже и не подозревали, какую искру незатухающей любви к античности заронили они среди своих современников и потомков.

в) Западная Европа нового времени. Античность на протяжении нескольких веков становится выразительницей самых сокровенных идей каждого поколения. В эпоху французского абсолютизма Буало издает трактат «Поэтическое искусство» (1674 г.), имея перед собой образец Горация и противопоставляя разумность, меру, благородство, стройность формы античной литературы средневековой, «варварской» поэзии (любопытно, что даже великий Ронсар отнесен Буалю к «варварам» Возрождения). Безграничность и мощь индивидуума Ренессанса теперь контролируются разумом, служа закону абсолютистской власти. Страсти героев Возрождения умеряются мыслью, окутанной в блестящие покровы декламации античных трагедий Корнеля и Расина. Но уже И. Винкельман возвращается (1764 г.) к идеям гуманизма. Для него «свобода... была одной из главных причин расцвета искусства в Греции, где никто не имел исключительного права на величие среди граждан и на бессмертие на счет других людей»¹. «Свобода» и «прекрасная человечность» античности неогуманистов (Винкельман, Шиллер) на целое столетие победили Европу, хотя и были очень своеобразно поняты деятелями французской буржуазной революции 1789—1794 гг., которые оценили ее политически,

¹ И. Винкельман. История искусств древности. М., 1933, стр. 122.

используя в борьбе с феодальной реакцией. Во Франции была провозглашена Республика, воздвигали храмы Верховному Существо и Высшему Разуму, санкюлоты носили фригийские колпаки, были модны костюмы и прически à la grecque, глава плебеев Бабеф переменил свое простое имя Франсуа на славное римское Гракх, учредив клуб «Пантеон». Однако как республиканский Рим уступил дорогу империи, так и консул Французской Республики Бонапарт короновал себя в Риме императором Наполеоном. Недаром Марк писал, что «как герои, так и партии и народные массы старой французской революции осуществляли в римском костюме и с римскими фразами на устах задачу своего времени — освобождение от оков и установление современного буржуазного общества»¹, пытаясь удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии в борьбе с «готическими предрассудками».

Разумно-героический идеал античности у романтиков сочетался с беспредельным стремлением стихийного индивидуализма. Здесь и революционный порыв байроновского «Прометей», и подвиг служения человечеству в «Освобожденном Прометее» Шелли (1819 г.), но здесь же мятущиеся, страдающие, яростные в своих чувствах герои Гейриха Клейста («Пентесилея») и Фридриха Гельдерлина («Смерть Эмпедокла»). Тема синтеза любви и ненависти, жизни и смерти, жреца и жертвы, как бы выхваченная из тайников древности (античность ведь — не только светлая, ясная и разумная классика, но и мрачная, кровавая архаика), звучит в стихах Клейста и Гельдерлина.

Великую роль античности в истории европейской культуры глубоко раскрыл Гёте во второй части «Фауста» (1831 г.). Вечный искатель, Фауст спускается в глубины античности к Матерям, символу первоосновы мира. Он вызывает из небытия Елену и вступает с ней в брак, осуществляя органическое, внутреннее объединение духовных поисков человека средневековья с античной земной красотой. Но гибнет Евфорион, дитя Елены и Фауста, символ революционного порыва, исчезает сама Елена.

Новая Европа, созревшая для хищнического корыстолюбия буржуазных отношений, безжалостна к теням прошлого, которые, по словам Маркса, «охраняли ее колыбель»². Поэтому не удастся брак Елены и Фауста. Когда Фауст пытается преобразовать землю, осушить болота, рыть каналы и возводить дамбы, то и это его реальное дело приводит к жертвам. В огне пожара гибнут старики Флеммон и Бавкида, трогательная супружеская пара, хорошо известная еще по «Метаморфозам» Овидия, — символ скромных тружеников. А Мефистофель с усмешкой говорит: «Дошел до меня слух, что дело идет уже о копании не каналов, а могилы».

И до сих пор новая литература, испытывавшая потрясения двух мировых войн, переживает судьбу человека и общества, обращаясь

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 120.

² Там же.

к извечным сюжетам античности. Во Франции пишут: Жан Кокто — «Царь Эдип» (1925), «Антигона» (1922), «Орфей» (1928), «Вакх» (1951); А. Жид — «Эдип» (1930), «Тезей» (1946); Жан Жироду — «Троянской войны не будет» (1935), «Электра» (1937); А. Камю — «Калигула» (1943); Жан Ануй — «Эвридика» (1941), «Антигона» (1942), «Медея» (1946); Ж. П. Сартр — «Мухи» («Месть Ореста», 1943). В Германии: Г. Гауптман создает «Ифигению в Дельфах» (1941), «Ифигению в Авлиде» (1943), «Смерть Агамемнона» (1944), «Электру» (1945); А. Мюллер — «Смерть Дидоны» (1937); Г. Кайзер — «Беллерофонта» (1944) и «Пигмалиона» (1944); Г. Хомберг — «Храброго господина С.» («Сократ», 1942); Г. И. Хеккер — «Смерть Одиссея» (1947); Отто Брюс — «Зеркало Елены» (1949); И. Вестфаль — трилогию «Дионис» (1948); Е. Эшман — «Алкесту» (1950). В Австрии пишут. Ф. Браун — трагедию «Тавгал» (1917); А. Лернет-Холениа — «Алкеста» (1946); Р. Байр — «Эдип» (1952), «Сафо и Алкей» (1953); «Агамемнон должен умереть» (1955); Курт Клинггер — «Одиссей снова отправится в путь» (1952). В Дании появились «Фермопилы» (1958) Х. Браннера; в Швейцарии — «Ромул Великий» (1949), «Геракл и Авгиевы конюшни» (1954) Ф. Дюрренматта; в Италии — «Орфей и Прозерпина» (1928) С. Бенелли. В англо-американской литературе находим: Дж. Дринкуотер — «Ночь Троянской войны» (1917), Р. Тревельян — «Мелеагр» (1927), А. Терни — «Дочери Атрея» (1936), Р. Джеффферс — «Медея» (1946), Ю. О'Нийл — «Траур к лицу Электре» (1931), М. Андерсон — «Босоногий в Афинах» («Сократ», 1951), А. Мак-Лей — «Троянский конь» (1952), Т. Уайлдер — «Алкестида» (1957).

Во всем этом потоке драматического мифотворчества Запада XX в. есть нечто символическое.

г) Античность в России. Античность не миновала и Россию, которая благодаря историческим условиям была издавна тесно связана с «государством ромеев», греческой Византией, бывшей восточной частью Римской империи. Если Западная Европа, унаследовавшая латинскую ученость римлян, только в XIV—XV вв. стала знакомиться с греческими подлинниками, то на Руси греческий язык и греческая мудрость никогда не были чужими. Здесь мы находим, например, перевод собрания поучений Иоанна Стобея (V в.) и Максима Исповедника (VII в.), «Пчелу» (XII в.) — с изречениями Сократа, Диогена, Пифагора, Демокрита, Аристотеля, Эпикура, Менаандра, Плутарха. Особенно были популярны афоризмы, приписываемые комику IV—III вв. до н. э. Менаандру. Сборник моральных поучений под названием «Менаандр» использовали новгородские еретики XV в., борясь с официальной церковью. В XV—XVI вв. греческая ученость, видимо, была уже широко распространена. Знаменитый Максим Грек, приехавший в 1516 г. в Москву по приглашению Василия III, даже советовал для распознавания образованных людей, приходящих из-за рубежа, предлагать им для перевода по два греческих стихотво-

рения, написанных гекзаметром и элегическим стихом. Для образца Максим Грек дал свои переводы. Если чужеземец «не умеет совершенно перевести по моему переводу, не имите веры ему, хотя и тмами хвалится», а если перевести умеет и размер «греческий и элегийский» знает, «ничто же прочее сомнится о нем, предоброесть, примите его с любовью и честью». Хорошо знакомый с вольнодумством «латинян» итальянского Возрождения, Максим Грек обличал «эллинские мудрования», опасаясь, как бы на Руси не укрепились и «злонравные недуги» и «развращение догматов». Конечно, вполне подозрительны были такие «мудрейшие» личности, как, например, Федор Карпов (XV в.), политик и дипломат, почитатель Гомера и Аристотеля, который цитирует Овидия в своем переводе, рисуя плачевное положение современной ему Руси. Отравлен книжным учением и князь Андрей Курбский (XVI в.), который, доказывая царю, что невольное бегство не есть измена, вместе с письмом к Ивану Грозному послал перевод двух отрывков из «Книги премудрого Цицерона, Римского наилучшего синклита».

Медленно, но упорно Россия приобщалась к греко-латинской учености. В Москве в 1649 г. была открыта Славяно-греко-латинская школа, преобразованная в 1668 г. в академию, из стен которой вышел М. В. Ломоносов.

Насколько глубоко было захвачено античностью русское общество XVIII в., в просвещении которого немалую роль сыграл Московский университет, свидетельствует огромное количество переводов древних авторов. Издавались энциклопедии, грамматики, словари, сборники по стихосложению, мифологии, собрания афоризмов и исторических анекдотов, латино-греческо-французские разговорники. Греко-латинская образованность была всем доступна, античность пронизала и литературу, и искусство, ею дышали, ею жили.

В. К. Тредиаковский, из семьи провинциального священника (окончил Славяно-греко-латинскую академию), написал в это время трагедию «Дейдамия», а с его неуклюжей «Тилемахидой» Россия впервые получила верное выражение жанра — эпический гекзаметр. Антиох Кантемир, сын молдавского господаря (окончил ту же академию), перевел в 1736 г. 55 стихотворений из «Анакреонтического сборника» и издал 10 посланий из I книги Горация. Холмогорский же крестьянин М. В. Ломоносов не только, по словам Пушкина, «был первым нашим университетом», но, по мнению современников, соединил в одном лице «Пиндара, Цицерона, Вергилия» (Державин). Семнадцатилетний И. А. Крылов написал трагедию «Филомела», типичное детище поэзии «Бури и натиска», обличая в духе свободолюбивой античной героики «тиранов», «варваров», «злодеев» и «беззаконне». А. Н. Радищев написал скорбные стихи знаменитой сапфической строфой, той самой, которую так любил уже Симеон Полоцкий в XVII в. и которая еще расцветет в XX в. в поэзии символистов, у Вяч. Иванова и Вал. Брюсова,

А. Н. Радищев писал незадолго до смерти: «Блеск наружный может заржаветь, но истинная красота не поблекнет никогда. Омир, Вергилий... читаны будут, поколе не истребится род человеческий» («Путешествие из Петербурга в Москву». Полное собрание сочинений, т. I. М., 1938, стр. 353).

Декабристы, воспитанные на героях-республиканцах древности, призывались: «В то время мы страстно любили древних: Плутарх, Т. Ливий, Цицерон, Тацит были у каждого из нас почти настольным книгами» (И. Д. Якушкин. Записки. М., 1905, стр. 19). На вопрос следственной комиссии, откуда заимствованы его вольнодумные идеи, Н. И. Пестель ответил: «Я сравнивал величественную славу Рима во дни республики с плачевным ее уделом под управлением императора».

Теперь понятно, почему Пушкин любил «печать педвижных дум» на лицах царскосельских мраморных богов и «слезы вдохновения при виде их рождались на глазах!» Поэт был настолько пронизан духом античной мудрости и слова, что когда филолог-классик Мальцев бился над каким-то местом из трудного Петрония, Пушкин прочел и тот час же объяснил ему его недоумение, хотя вовсе не блистал исключительным знанием латинского языка.

Понятен энтузиазм Белинского, который писал: «О греках (разумеется, древних) не могу думать без слез» (В. Станкевичу, 19 апреля 1839 г.). Атмосфера любви и уважения к грекам и римлянам дала возможность В. Г. Белинскому прийти к выводу о том, что «греческий и латинский языки должны быть краеугольным камнем всякого образования, фундаментом школ» (В. П. Боткину, 28 июня 1841 г.).

В русской литературе нашли свое воплощение все стороны античности. Здесь классическая драма (Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Озеров) и классический эпос (Херасков), идиллическая пастораль и легкая анакреонтика (Ломоносов, Державин, Капнист), республиканские и тираноборческие идеи (Радищев, декабристы, Пушкин). Пушкинская школа и прежде всего сам Пушкин — это расцвет красивой и благородной античности в первой половине XIX в. В середине века высокую оценку античной литературы находим у революционных демократов (Белинский, Герцен). Античной тематикой наполнено творчество Аполлона Майкова, особенно его драмы. Большую дань отдала античности и русские символисты (Вячеслав Иванов, Иннокентий Анненский, Валерий Брюсов). И в советское время античная тематика и античные образы продолжают жить, наполняясь новым, уже революционным содержанием (например, поэма «Овидий» Веры Инбер).

Две темы пронизывают восприятие античности в России, важные для ее общественных идеалов, — трагедийная героика и тираноборчество. В каждой трагедии, даже у символистов, бунт свободной личности против насилия, любимый тираноборец — Прометей. Начиная с XVIII в. и кончая XX в. одна за другой идут: «Дейдамия» (1750) Тредиаковского, «Демофонт» (1751) Ломоносова, «Альцес-

та» (1759), «Цефал и Прокрис» (1755) Сумарокова, «Дидона» (1769) Княжнина, «Филомела» (1786) Крылова, «Эдип в Афинах» (1804) и «Поликсена» (1809) Озерова, «Антигона» (1815) Капниста, «Адромаха» (1827) Катенина, «Аргиевiane» (напечатана не полностью в 1824 г., целиком — в 1939 г.) Кюхельбекера, «Федра» (1844) Д. И. Коптева, «Три смерти» (1852), «Смерть Люция» (1863), «Два мира» (1881) А. Майкова, «Сервилия» (1854) Л. А. Мея, «Пир у поэта Катулла» (1853) Г. П. Данилевского, «Сафо» (1854) Н. Сушкова, «Кремуций Корд» (1862), «Эллины Тавриды» (1884) Н. Костомарова, «Ожерелье Афродиты» (1896), «Смерть Агриппины» (1886), «Мессалина» (1885) В. Буренина, «Медея» (1892) А. Суворина и В. Буренина, «Смерть Мессалины» (1896) Д. Аверкиева, «Дионисий младший, тиран Сиракузский» (1894) М. Коваленского, «Смерть Кая Гракха» (полное собрание сочинений, т. II, 1907) Н. Минского, «Кассандра» (1902—1907), «Руфин и Присцилла» (1909) Леси Украинки, «Сафо» М. Гартевельда (1916), «Меланиппа-философ» (1901), «Царь Иксион» (1902), «Лаодамия» (1906), «Фамира Кифаред» (1913) И. Анненского, «Тантал» (1904) Вяч. Иванова, «Дар мудрых пчел» (1913) Ф. Сологуба, «Протесилай умерший» (1914) В. Брюсова, «Прометей» (1919) Вяч. Иванова.

Подвиг Прометея воспели многие писатели, и среди них Кюхельбекер, Баратынский, Огарев, Бенедиктов, Н. Щербина, Т. Шевченко, Я. Полонский, Фофанов, Н. Минский, Леся Украинка, В. Иванов, В. Брюсов и другие. У А. Малышко — советского поэта — Прометей стал символом стойкости советского народа в борьбе с фашизмом. В романах Г. Серебряковой Прометеем нового времени является Маркс.

В 1911 г. один из крупнейших русских композиторов А. Н. Скрябин написал симфоническое произведение под названием «Прометей. Поэма огня». Это произведение ввиду грандиозности и необычайной смелости музыкальной формы принадлежит к числу тех великих творений композитора, которые А. В. Луначарский назвал пророчеством мировой социалистической революции.

Таким образом, античная литература вплоть до настоящего времени является источником и вдохновителем больших литературных школ и направлений, всякого рода философских, эстетических и политических учений и даже революционной практики передового общества новой и новейшей Европы.

3. Классики марксизма-ленинизма и русские революционные демократы об античности. Классики марксизма-ленинизма и русские революционеры-демократы в их более общих суждениях писали об античном сознании:

Энгельс писал: «У греков — именно потому, что они еще не дошли до расчленения, до анализа природы, — природа еще рассматривается в общем, как одно целое. Всеобщая связь явлений природы не доказывается в подробностях: она является для греков результатом непосредственного созерцания. В этом недостаток греческой

философии, из-за которого она должна была впоследствии уступить место другим воззрениям. Но в этом же заключается и ее превосходство над всеми ее позднейшими метафизическими противниками. Если метафизика права по отношению к грекам в подробностях, то в целом греки правы по отношению к метафизике. Это одна из причин, заставляющих нас все снова и снова возвращаться в философии, как и во многих других областях, к достижениям того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечили ему в истории развития человечества место, на какое не может претендовать ни один другой народ»¹.

Герцен писал: «Греко-римский мир был, по превосходству, реалистический; он любил и уважал природу, он жил с нею заодно, но считал высшим благом существовать; космос был для него истина, за пределами которой он ничего не видал... Космогония греков начинается хаосом и развивается в олимпийскую федерацию богов, под диктатурою Зевса: не дойдя до единства, они, республиканцы, охотно остановились на этом республиканском управлении вселенной. Антропоморфизм поставил богов очень близко к людям. Грек, одаренный высоким эстетическим чувством, прекрасно постигнул выразительность внешнего, тайну формы; божественное для него существовало облеченным в человеческую красоту: в ней обоготворялась ему природа, и далее этой красоты он не шел... Личность индивидуума терялась в гражданине, а гражданин был орган, атом другой, священной, обоготворяемой личности — личности города. Трепетали не за свое «я», а за «я» Афин, Спарты, Рима: таково было широкое, вольное воззрение греко-римского мира... они поглотили всеобщим личностью, городом — гражданина, гражданином — человека, но личность имела свои неотъемлемые права и, по закону возмездия, кончилась тем, что индивидуальная, случайная личность императоров римских поглотила город городов. Апофеоз Неронов, Клавдиев и деспотизм их были ироническим отрицанием одного из главнейших начал эллинского мира в нем самом. Тогда наступило время смерти для него и время рождения иного мира. Но плод жизни эллино-римский не мог и не должен был погибнуть для человечества»².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 369.

² А. И. Герцев. Собрание сочинений, т. III, 1954, стр. 30.



БИБЛИОГРАФИЯ¹

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКИЙ МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

- «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I—II. Сост. Мих. Лифшиц. М., 1958.
- Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21.
- К. Маркс и Ф. Энгельс. Об античном мире. Сборник под ред. Ковалева. М., 1932.
- «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1957.
- «В. И. Ленин о культуре и искусстве». М., 1956.
- В. И. Ленин. Философские тетради. Полное собрание сочинений, т. 29.
- В. Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды. Полное собрание сочинений, т. V: М., Изд-во АН СССР, 1954.
- А. И. Герцен. Письма об изучении природы. Письмо III. Греческая философия. Собрание сочинений, в 30-ти томах, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1954.
- Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1949.
- Его же. О поэзии. Сочинение Аристотеля. Там же.
- М. Горький. Советская литература. Доклад на первом Всесоюзном съезде советских писателей. Собрание сочинений, в 30-ти томах, т. 27.

АНТИЧНАЯ МИФОЛОГИЯ

- Г. В. Штоль. Мифы классической древности, изд. 4, т. I—II. Пер. Б. И. Покровского и П. А. Медведева. М., 1904.
- М. С. Альтман. Греческая мифология. Л., 1937.
- С. И. Радциг. Античная мифология. М.—Л., 1939.
- А. Ф. Лосев. Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии. «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 72, 1953.
- А. Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
- Н. А. Кун. Легенды и мифы древней Греции, изд. 4. М., 1957.
- И. Тренчени-Вальдапфель. Мифология. Пер. Е. Н. Елеонской, род. и предисл. В. И. Авдиева. М., 1959.
- Аполлодор. Мифологическая библиотека, изд. В. Г. Боруховича. Л., 1972.

¹ Литература приводится только на русском языке.

Ян. Парандовский. Мифология. Пер. Н. Дубова. М., 1971.
М. Н. Ботвинник, М. А. Коган, М. Б. Рабинович, Б. П. Селецкий.
Мифологический словарь, изд. 2. Л., 1961; изд. 3, 1965.

ОБЩИЕ РУКОВОДСТВА И СБОРНИКИ ТЕКСТОВ ПО АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

- И. М. Тронский. История античной литературы. Л., 1957.*
А. Ф. Лосев и др. Античная литература. Под общей ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1963.
Н. А. Чистякова, Н. В. Вулих. История античной литературы. Л., 1963; изд. 2, 1971.
А. и М. Круазе. История греческой литературы, изд. 2. Русск. пер. СПб., 1919.
С. И. Радциг. История древнегреческой литературы, изд. 2. М., 1959; изд. 3, 1969.
В. Борузович. Очерки по истории древнегреческой литературы классического периода. Горький, 1957.
«История греческой литературы», т. I—III. М., Изд-во АН СССР, 1946—1960.
В. И. Модестов. Лекции по истории римской литературы. СПб., 1888.
Д. Нагуевский. История римской литературы, т. I—II. Казань, 1911—1915.
Э. Мартини. История римской литературы, ч. I. Пер. и дополн. Тюлелиева. СПб., 1912.
Е. Назоги. История латинской литературы. Пер. З. Шамович. М., 1914.
М. М. Покровский. История римской литературы. М., 1942.
«История римской литературы». Под ред. Н. Ф. Дератани. М., 1954.
«История римской литературы», т. I—II. М., Изд-во АН СССР, 1959—1962.
Н. А. Федоров. Методические указания по курсу «История античной литературы» для студентов-заочников I курса филологического факультета Изд-во МГУ, 1956 и след. изд.
А. А. Тахо-Годи. Методические указания к курсу «Античная литература». М., 1957.
«Греческая литература в избранных переводах». Сост. В. О. Нилепдер. М., 1939.
«Римская литература в избранных переводах». Сост. С. П. Кондратьев. М., 1939.
«Хрестоматия по античной литературе», т. I, сост. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. М., 1958; т. II, сост. Н. Ф. Дератани, С. П. Кондратьев, Н. А. Тимофеева. М., 1958; изд. 7, 1966.
«Поэты-лирики древней Эллады и Рима». Пер. Я. Голосовкера. М., 1955, 1963.
«Античная лирика». Пер. с древнегреч. и лат., сост. С. Апт, Ю. Шульц. М., 1968.
«Греческая эпиграмма». Пер. под ред. Ф. А. Петровского, сост. примеч. и указатель Ф. Петровский и Ю. Шульц. Вступ. статья Ф. Петровского. М., 1960.
«Античная драма». Пер. с древнегреч. и лат., сост. С. Апт. М., 1970.
«Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V вв.». Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.
«Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства II—V вв.». Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.
«Памятники поздней античной научно-художественной литературы II—V вв.». Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.

ГРЕЧЕСКИЙ ЭПОС

Переводы

«Илиада» Гомера — в пер. Н. И. Гнедича (последнее изд. — М., 1960); в пер. Н. М. Минского (последнее изд. — М., 1935); в пер. В. В. Вересаева — М., 1949.

«Одиссея» Гомера — в пер. В. А. Жуковского (последнее изд. — М., 1959); в пер. П. А. Шуйского — Свердловск, 1948; в пер. В. В. Вересаева — М., 1953.

Гомер. Поэмы. (сокращ. изд., подгот. текста поэм, пересказ мифов троянского цикла, примеч. в словарь А. А. Тахо-Годи. Вступ. статья в науч. ред. А. И. Белецкого). М.—Л., 1953.

«Гомеровские гимны», «Теогония» Гесиода и «Работы и дни» Гесиода Пер. В. В. Вересаева в Полном собрании сочинений. т. X. М., 1929 и в сб. «Эллинские поэты». М., 1963.

«Война мышей и лягушек», пер. М. С. Альтмана. М., 1936 и в сб. «Эллинские поэты», пер. В. В. Вересаева. М., 1963.

Критическая литература

Ф. Ф. Соколов. Гомеровский вопрос. «Труды Ф. Ф. Соколова». СПб., 1910.

Р. Джебб. Гомер. Введение к «Илиаде» и «Одиссее». Пер. А. Ф. Семенова. СПб., 1892.

Н. А. Сахарный. «Илиада». Разыскания в области смысла и стиля гомеровской поэмы. Архангельск, 1957.

Б. В. Казанский. Нынешнее состояние гомеровского вопроса. Классическая филология. Л., 1959.

А. Ф. Лосев. Гомер. М., 1960. (Обзор главной гомеровской литературы на стр. 13—19, 43—46, 128—142, 219—233, 323—329).

А. Н. Деревицкий. Гомерические гимны. Харьков, 1889.

Н. И. Новосадский. Реализм Гесиода, «Известия АН СССР. Отделение гуманитарных наук», 1928, стр. 147—156.

А. Ф. Лосев. Гесиод и мифология. «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 83, 1954.

И. Тренчени-Вальдапфель. Гомер и Гесиод. Пер. под ред. В. И. Авдиева. М., 1956.

К. П. Полонская. Поэмы Гомера. М., 1961.

В. Н. Ярхо. Вина и ответственность в гомеровском эпосе. «Вестник древней истории». М., 1962.

С. Маркиш. Гомер и его поэмы. М., 1962.

В. Н. Ярхо. Проблема ответственности и внутренний мир гомеровского человека. «Вестник древней истории», 1963, № 2.

А. А. Тахо-Годи. Структура поэтических тропов в «Илиаде» Гомера. Сб. «Вопросы античной литературы и классической филологии». М., 1966.

А. А. Тахо-Годи. Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера. Сб. «Античность и современность», М., 1972.

И. И. Толстой. Аэды. М., 1959.

ГРЕЧЕСКАЯ ЛИРИКА

Переводы

В. В. Вересаев. Полное собрание сочинений, т. X. Эллинские поэты. М., 1929.

Его же. Сочинения, т. III. М., 1948.

Его же. Эллинские поэты. М., 1963.

«Лирика древней Эллады». Пер. Я. Голосовкера. М., 1935.

Пиндар. Оды. Пер. М. Л. Гаспарова. «Вестник древней истории» (приложение). 1873, № 2 и след.

Критическая литература

- А. Ф. Семенов.* Очерк истории греческой лирики классического периода. Ростов-на-Дону, 1916.
И. И. Толстой. Сафо и тематика ее песен. Сб. «Статьи о фольклоре». М.—Л., 1966.
Н. А. Чистякова. Греческая поэтесса Эринна. Сб. «Вопросы античной литературы и классической филологии». М., 1966.
В. Н. Ярхо, К. П. Полонская. Античная лирика. М., 1967.
В. Н. Ярхо, Алкман. Гиппооконтиды и мировая справедливость. «Вестник древней истории», 1970, № 3.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР И ДРАМА

Переводы

- «Греческая трагедия. Эсхил, Софокл, Эврипид». Пер. под ред. Ф. А. Петровского. М., 1950.
«Греческая трагедия». Под ред. и предисл. А. И. Белецкого. Подгот. текста, вступ. статьи к трагедиям и примеч. А. А. Тахо-Годи. М., 1956.

Критическая литература

- Н. Евреинов.* Происхождение драмы. Фольклористический очерк. Пг., 1921.
Е. Г. Кагаров. Новые труды по истории греческой драмы. «Гермес», 1917, № 15—16.
Ф. Ф. Зелинский. Происхождение трагедии. «Новая студия», 1912, № 4 и 5.
Его же. Арион и трагедия. «Гермес», т. IV.
Его же. Происхождение комедии. Сб. «Из жизни идей». Пг., 1916.
Дымшиц. Эпифания Диониса в мифе и обряде. «Ученые записки ЛГУ. Серия филолог. наук», вып. 2, № 33, 1939.
А. Н. Дальский. Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах во 2-м тысячелетии до н. э. М.—Л., 1937.
Б. В. Казанский. Аристотель о началах трагедии. «Вестник МГУ», 1947, № 7.
Г. Эмихен. Греческий и римский театр. М., 1894.
С. О. Цыбульский. Греческий театр. Объясн. текст к XII и XIII табл. СПб., 1904.
И. Ф. Анненский. Античная трагедия (Введение к изд. Еврипида, т. I). СПб., 1906, стр. 1—47.
С. Мокульский. История западноевропейского театра, ч. I. М., 1936, стр. 7—116.
Его же. Хрестоматия по истории западноевропейского театра, ч. I. М., 1937, стр. 15—72.
Б. В. Варнеке. История античного театра. М.—Л., 1940.
В. В. Головая. История античного театра. М., 1972.
К. П. Полонская. Проблема реализма в древнегреческой трагедии. «Вестник МГУ», 1942, № 11, стр. 58—70.
А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, Н. А. Тимофеева, Н. М. Черемухина. Греческая трагедия. Учебное пособие для пединститутов. М., 1958.
Б. В. Казанский. Общественно-исторический смысл древнегреческой трагедии. Научные доклады высшей школы. «Филологические науки», 1958, № 1.
Н. А. Федоров. Греческая трагедия. М., 1960.

С. И. Радциг. Миф и действительность в греческой трагедии. Научные доклады высшей школы. «Филологические науки», 1962, № 2.
К. Полонская. Античная комедия. М., 1962.

С. Я. Шейман-Гопштейн. К вопросу о социальных истоках древне-аттической комедии. Сб. «Вопросы античной литературы и классической филологии». М., 1966.

ЭСХИЛ

Переводы

Эсхил. Трагедии. Пер. Пиотровского. М., 1937; Орестей. Пер. С. Апта. М., 1958, 1961.

Эсхил. Агамемнон. Пер. С. И. Радцига. М., 1913.

Эсхил. Прометей прикованный. Пер. С. Соловьева и В. Ниландера. М.—Л., 1927.

Эсхил. Трагедии. Пер. С. Апта. М., 1971.

Критическая литература

В. Н. Ярхо. Эсхил. М., 1958.

К. П. Полонская. Становление индивидуального героя в трагедии Эсхила. Научные доклады высшей школы. «Филологические науки», 1959, № 1.

С. Я. Лурье. Политическая тенденция трагедии «Евмениды». «Вестник древней истории», 1958, № 3, стр. 42—54.

И. М. Троицкий. Оксирийская дидакалия к тетралогии Эсхила о Данаидах. «Вестник древней истории», 1957, № 2, стр. 146—158.

В. Н. Ярхо. Размышление и решение Пеласга в трагедии Эсхила «Молящие». Сб. «Вопросы литературы и классической филологии». М., 1966.

В. Н. Ярхо. Композиция трагедии Эсхила «Молящие». Журн. «Eirene». Praha, 1970.

В. Н. Ярхо. Композиция «Персов» Эсхила. Журн. «Eirene». Praha, 1967, № 6.

В. Н. Ярхо. Идеология архаики и ее преодоление в трагедиях Эсхила. «Antiquitas Graeco — Romana ac Tempora nostra». Pragae, 1968.

С. И. Радциг. К вопросу о политической тенденции Эсхила в «Евменидах». «Вестник древней истории», 1968, № 2.

Н. М. Нусинов. История образа Прометей. Сб. «Вековые образы». М., 1937.

Н. Ф. Дератини. Эсхил и греко-персидская война. «Вестник древней истории», 1946, № 1.

Его же. Образ тирана в трагедии Эсхила «Прометей прикованный». «Доклады АН СССР», 1929.

М. И. Пичхадзе. «Прикованный Прометей» Эсхила. «АН Груз. ССР», т. XXI, № 5, 1958.

Ее же. К истории проблемы Прометей. Там же, т. XIX, № 1, 1957.

П. Лафарг. Миф о Прометее. Сб. «Религия и капитал». М., 1937.

СОФОКЛ

Переводы

Софокл. Драмы, т. I—III. Пер. с введ. и вступит. очерком Ф. Зелинского. М., 1914—1915.

Софокл. Драмы. Пер. С. В. Шервинского. М., 1958.

Критическая литература

- Н. Н. Аландский.* Изображение душевных движений в трагедиях Софокла. Киев, 1877. Большие вступительные статьи в упомянутом выше полном переводе Софокла у Ф. Ф. Зелинского.
- С. И. Радциг.* К вопросу о мировоззрении Софокла. «Вестник древней истории», 1957, № 4.
- Н. А. Чистякова.* К вопросу об образах трагических героев в драмах Софокла. «Классическая философия». М., 1959.

ЕВРИПИД

Переводы

- «Театр Еврипида», т. 1. Пер. И. Ф. Анненского. СПб., 1906.
- «Театр Еврипида», т. I—III. Пер с введ. и послесл. И. Ф. Анненского, под ред. и с коммент. Ф. Ф. Зелинского. М., 1916—1921.
- Еврипид.* Пьесы. Ред., вступ. статья и примеч. В. В. Головин. М., 1960.
- Еврипид.* Трагедии, пер. И. Анненского, т. I—II. М., 1969.

Критическая литература

- Д. Ф. Беляев.* К вопросу о мировоззрении Еврипида. Казань, 1878.
- И. Ф. Анненский.* Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида. «Журн. Мин. нар. просв.», 1900, № 7 и 8.
- С. И. Радциг.* Романтические мотивы в поэзии Еврипида (Ахилл и Ифигения). Сб. Ярославского гос. ун-та, 1920.
- Н. А. Тимофеева.* Патристические мотивы в творчестве Еврипида. «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. XXXII, 1946.
- В. Головин.* «Умоляющие» Еврипида. Ин-т истории искусства АН СССР, № 10—11, 1957.
- И. И. Толстой.* Трагедия Еврипида «Елена» и начало греческого романа. Сб. «Статьи о фольклоре». М.—Л., 1966.
- С. И. Радциг.* Опыт историко-литературного анализа «Медеи» Еврипида. Сб. «Вопросы классической филологии». М., 1969, № 2.

АРИСТОФАН

Переводы

- Аристофан.* Комедии, т. I—II. Пер., вступ. статьи и коммент. А. Пиотровского. М.—Л., 1934.
- Аристофан.* Комедии, т. I—II, 1954. [Общая ред. и пер. Ф. А. Петровского и В. Н. Ярхо].

Критическая литература

- И. И. Толстой.* Инвективные песни аттических крестьян в древней комедии. АН СССР, XV, acad. Марру. М., 1935.
- В. Н. Ярхо.* Аристофан. М., 1954.
- В. В. Головин.* Аристофан. М., 1955.
- Аристофан.* Сборник статей к 2400-летию со дня рождения Аристофана. Под ред. Н. Ф. Дератани. М., 1956.
- С. И. Соболевский.* Сократ и Аристофан. «Ученые записки Моск. городск. пединститута», т. VI, 1947.
- С. И. Соболевский.* Рабы в комедиях Аристофана как литературный тип. «Вестник древней истории», 1954, № 4.

- С. И. Соболевский.* Аристофан и его время. М., 1957.
Н. А. Тимофеева. Антивоенные комедии Аристофана. «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. XXX, 1958.
Г. А. Сонкина. Рабы в комедиях Аристофана. Там же.
Я. Любарский. Типические образы и их роль в последних комедиях Аристофана. «Ученые записки Великолукского гос. пед. ин-та», 1956.
В. В. Каракулаков. Аристофан и ораторское искусство. «Ученые записки Сталинабадского пед. ин-та», т. 14, вып. 6, 1956.
Его же. Из истории античных теорий художественной речи (отражение в «Лягушках» Аристофана современных ему учений о речевом стиле). «Ученые записки гос. пед. ин-та им. Шевченко. Филолог. серия», вып. 1. Душанбе, 1952.
А. Ф. Лосев. Аристофан и его мифологическая лексика. Статья и исследования по языкознанию и классической филологии. М., 1965.

ГРЕЧЕСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ПРОЗА

Переводы

- «Басни Эзопа». Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1968.
Геродот. История, т. I—II. Пер. Ф. Г. Мищенко, 1888.
Геродот. История. Пер. Г. А. Стратановского. Л., 1972.
Фукидид. История, т. I—II. Пер. Ф. Г. Мищенко, переработ., примеч. и вступит. очерк С. Жебелева. М., 1915.
Ксенофонт. Анабасис. Пер. М. И. Максимовой. М.—Л., 1951.
Платон. Сочинения в трех томах. Под общей ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. М., 1968—1971.
Аристотель. Поэтика. Пер., введ. и примеч. Н. И. Новосадского. Л., 1927.
Аристотель. Об искусстве поэзии. [Пер. В. Г. Аппельрота, ред. и коммент. Ф. А. Петровского, статьи А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского]. М., 1957.
Лисий. Речи. Пер. С. И. Соболевского. М., 1933.
Демосфен. Речи, I—XIX. Пер. С. И. Радцига. М., 1954.

Критическая литература

- М. Л. Гаспаров.* Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971.
С. Я. Лурье. Геродот. М.—Л., 1947.
А. И. Доватур. Повествовательный и научный стиль Геродота. Л., 1957.
А. Покровский. О красноречии древних эллинов. Нежин, 1903.
Н. Г. Чернышевский. О поэзии — сочинение Аристотеля. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1949.
Б. В. Казанский. Аристотель о началах трагедии. «Вестник ЛГУ», 1947, № 7.
В. В. Головня. «Поэтика» Аристотеля о сценической стороне трагедии (АН СССР, Театр. М., 1958).
В. Ф. Асмус. Искусство и действительность в эстетике Аристотеля. Сб. «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., 1961.
А. И. Доватур. Платон об Аристотеле. Сб. «Вопросы античной литературы и классической филологии». М., 1966.
Ю. Давыдов. Царь Эдип, Платон и Аристотель (античная трагедия как эстетический феномен). «Вопросы литературы», 1964, № 1.

- А. Ф. Лосев. Жизненный и творческий путь Платона. В кн.: *Платон. Сочинения в 3-х томах*. Под общей ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса, т. 1. М., 1968.
- С. А. Жебелев. Демосфен. Берлин, 1922.
- Г. Ф. Шульц. Адвокатура в древних Афинах и один из ее представителей (Лисий). «Ученые записки Харьковского ун-та», 1897.
- Э. Фролов. Жизнь и деятельность Ксенофонта. «Ученые записки ЛГУ», № 251, вып. 28, 1958.
- А. А. Тахо-Годи. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве. «Эстетика и искусство». М., 1966. (Ксенофонт и Филостраты).

ЭЛЛИНИЗМ

Переводы

- Аполлоний Родосский*. Аргонавтика. Пер. Г. Ф. Церетели. Тбилиси, 1964.
- Менандр*. Комедии. Пер. статьи и коммент. Г. Ф. Церетели. М.—Л., 1936.
- Герод*. Мимиямбы. Пер., ред. и предисл. Б. В. Горнунга. М., 1938.
- Менандр*. Комедии. Герод. Мимиямбы. Пер. Г. Ф. Церетели и С. Апта. М., 1964.
- Феофраст*. Характеры. Пер. В. Смирнова. В кн.: *Менандр*. Комедии. Герод. Мимиямбы. М., 1964.
- Феокрит*. *Моск. Бион*. Идиллии и эпиграммы. Пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1958.
- Александрийская поэзия*. Сост. М. Грабарь-Пассек. М., 1972.
- Лукиан*. Собрание сочинений, т. I—II. Под ред. и коммент. Б. Л. Богаевского, статьи Б. Л. Богаевского и П. Ф. Преображенского. М.—Л., 1935.
- Лукиан*. Избранное. Пер. и ред. И. М. Нахова, Ю. Ф. Шульца, А. П. Каждана. М., 1962.
- Лонг*. Дафнис и Хлоя. Вступит. статья, пер. и коммент. С. П. Кондратьева. М.—Л., 1935; М., 1958.
- Гелиодор*. Эфиопика. Вступ. статья, ред., пер. и примеч. А. Егунова. М.—Л., 1932; изд. 2. М., 1965.
- Акилл Татий*. Левкиппа и Клитофонт. Пер. под ред. Б. Л. Богаевского. Л., 1925.
- Харитон*. Повесть о любви Херея и Каллирон. Пер. и коммент. И. И. Толстого. М., 1954.
- Ксенофонт Эфесский*. Повесть о Габрокоме и Антии. Пер. С. Поляковой и И. Феленковской, вступит. статья и примеч. С. Поляковой. М., 1956.
- «Татий. Лонг. Петроний. Апулей». М., 1969.
- «О возвышенном». Пер., статьи и примеч. Н. А. Чистяковой. М.—Л., 1966.
- Элиан*. Пестрые рассказы. Пер. С. В. Поляковой. М.—Л., 1963.
- Плутарх*. Сравнительные жизнеописания. Пер. С. Маршака и др., т. 1—3. М., 1961—1964.

Критическая литература

- Ф. Ф. Зелинский. Герод и его бытовые сценки, т. 1. Пг., 1916.
- Г. Ф. Церетели. Новые комедии Менандра. Юрьев, 1914.
- И. М. Тронский. Новонайденная комедия Менандра «Угрюмец» («Человеконенавистник»). «Вестник древней истории», 1960, № 4.
- К. П. Полонская. Традиционная схема новоаттической комедии у Менандра и Теренция. Сб. «Вопросы античной литературы и классической филологии». М., 1966.

- Б. Л. Галеркина.* Элементы фольклора в «Угрюмце» Менандра. Сб. «Вопросы античной литературы и классической филологии». *И. М. Тронский.* «Сикioneer» Менандра. «Вестник древней истории», 1966, № 4.
- А. А. Тахо-Годи.* О некоторых особенностях языка и жанра комедии Менандра «Дискол» («Невзвистник»). «Вопросы классической филологии». М., 1965, № 1.
- А. А. Тахо-Годи.* Природа и случай как стилистические принципы новоаттической комедии. «Вопросы классической филологии», 1971, № 3—4.
- О. В. Смыка.* О композиции «Аргонавтики» Аполлония Родосского. «Вопросы классической филологии», 1971, № 3—4.
- А. А. Тахо-Годи.* Стилистический смысл хтонической мифологии в «Аргонавтике» Аполлония Родосского», «Вопросы классической филологии». М., 1973, № 5.
- И. И. Толстой.* Миф в александрийской поэзии. В кн.: *И. И. Толстой.* Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.
- М. Е. Грабарь-Пассек.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи (в качестве приложения к указ. выше переводу Феокрита).
- Н. А. Старостина.* «Буколика» Феокрита как действительность жанровой формы. «Вопросы классической филологии». М., 1971, № 3—4.
- Н. А. Чистякова.* Ранняя эллинистическая эпиграмма. «Вестник древней истории», 1970, № 3.
- С. К. Алт.* Лукиан (Краткий очерк творчества). «Ученые записки Орехово-Зуевского пед. ин-та», т. II, 1955.
- А. Веселовский.* Греческий роман. «Журн. Мин. нар. просв.», 1876, № 11.
- Н. П. Зембагова.* Два плана в «Эфиопиках» Гелиодора. Сб. «Античность и современность». М., 1972.
- А. А. Тахо-Годи.* Некоторые вопросы эстетики Лукиана. Сб. «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., 1961.
- А. А. Тахо-Годи.* Классическое и эллинистическое представления о красоте в действительности и искусстве. Сб. «Эстетика и искусство». М., 1966.
- «Античный роман». Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1969.
- С. С. Аверинцев.* Наблюдения над композиционной техникой Плутарха в «Параллельных жизнеописаниях» («Солон»). «Вопросы классической филологии». М., 1965, № 1.
- Его же.* Подбор героев в «Параллельных жизнеописаниях» Плутарха и античная биографическая традиция. «Вестник древней истории», 1965, № 2.
- Его же.* Приемы организации материала в биографиях Плутарха. Сб. «Вопросы литературы и классической филологии». М., 1966.
- Его же.* К пониманию мировоззренческого стиля Плутарха. «Вестник древней истории», 1968, № 2.

РИМСКАЯ ДОКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Переводы

- Плавт.* Избранные комедии, ч. I. Пер. А. В. Артюшкова, под ред. и с примеч. М. М. Покровского. Вступ. статья и введ. Н. Ф. Дератани, 1933; т. II, 1935; т. III, 1937.
- Тит Макций Плавт.* Избранные комедии. Пер. с лат. Вступ. статья С. Ошерова. М., 1967.
- Теренций.* Комедии. Пер. А. В. Артюшкова, ред. и коммент. М. Покровского. Вступ. статья П. Преображенского. М., 1934.
- М. П. Катон.* Земледелие. Пер. и коммент. М. Е. Сергеевко. М.—Л., 1950.

- В. И. Модестов.* Римская письменность в период царей. Казань, 1868.
- С. А. Ошеров.* О первом литературном оформлении римской республиканской идеологии. «Вестник древней истории», 1958, № 3.
- Его же.* «Пуническая война» Гнея Невия. «Вестник МГУ», 1958, № 1.
- М. М. Покровский.* Менандр и его римские подражатели. «Известия АН СССР», 1934.
- Б. Варнеке.* Очерки из истории древнеримского театра. СПб., 1903.
- Его же.* Из наблюдений над древнеримской комедией. «Журн. Мин. нар. просв.», 1904, апрель.
- Его же.* Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов. Казань, 1905.
- Его же.* К вопросу об именах действующих лиц у Плавта и Теренция. «Журн. Мин. нар. просв.», 1906, октябрь.
- Его же.* К вопросу об инсценировке римской комедии. «Филолог. обозрение», XVII, стр. 1.
- Его же.* Как играли древнеримские актеры. Там же, XIX, стр. 1.
- Его же.* Римское государство и актеры. Там же, XX, стр. 2.
- Л. И. Савельева.* Художественный метод П. Теренция Афры. Казань, 1960.
- И. М. Тронский.* Общественная направленность комедий Теренция. Сб. «Античное общество». М., 1967.
- К. Полонская.* Гуманистическая проблематика комедий Менандра и театр Плавта. Журн. «Eirene» Praha, 1967, № 6.
- К. П. Полонская.* Некоторые особенности композиции комедий Плавта. «Вопросы классической филологии», М., 1969, № 2.
- К. П. Полонская.* Играя в комедиях Плавта. Сб. «Античность и современность». М., 1972.
- Н. Благовещенский.* О судьбах римской трагедии. «Журн. Мин. нар. просв.», 1848, июнь.
- М. Я. Немировский.* Историческая драма в древнем Риме. «Филологические записки», 1906 (II—VI, стр. 1—138) — 1907 (I—III, стр. 139—196). Отдельно — Воронеж, 1908.
- Л. Мюллер.* Жизнь и сочинения Гая Луцилия. «Журн. Мин. нар. просв.», 1873, сентябрь.

РИМСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Переводы

- Луcretий Кар.* О природе вещей. Ред. и пер. Ф. А. Петровского. т. I. М., 1945.
- «Стихотворения Катутла». В пер. и с объясн. А. А. Фета. СПб., 1899.
- Катулл.* Книга лирики. Пер., вступ. статья и примеч. А. И. Пиотровского, 1929; *Г. В. Катулл.* Лирика. [Пер. с лат., сост., вступ. статья и примеч. М. Чернявского]. М., 1957.
- Вергилий.* Сельские поэмы. Буколики, Георгики. Пер., вступ. статья и коммент. С. Шервинского. М.—Л., 1933.
- «Энеида» Вергилия. Пер. А. Фета с введен., объясн. и проверкой текста Д. И. Нагуевского, I—II. СПб. (год не указ.).
- «Энеида». Пер. В. Брюсова и С. Соловьева, ред., вступ. статья и коммент. Н. Ф. Дератани. М.—Л., 1933.
- Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. Пер. С. Шервинского и С. Ошера. М., 1971.
- К. Гораций Флакк.* Полное собрание сочинений. Пер. под ред. и с примеч. Ф. А. Петровского. Вступ. статья В. Я. Каплинского. М.—Л., 1936.

- К Гораций Флакк.* Оды. Пер. Н. И. Шатерникова. М., 1935.
- К. Гораций Флакк.* Оды, эподы, сатиры, послания. Пер. под ред. М. Гаспарова. М., 1970.
- «Элегия Тибулла». В пер. и с объясн. А. Фета. СПб., 1898.
- «Элегии Секста Проперция». В пер. А. А. Фета. СПб., 1898.
- «Катулл. Тибулл. Проперций». Пер. под ред. Ф. А. Петровского. М., 1963.
- Овидий.* Баллады-послания («Героини»). Со вступ. статьями и коммент. Ф. Зелинского. М., 1913.
- Овидий Назон.* Метаморфозы. Ред. и коммент. Ф. А. Петровского, 1937.
- «Скорби Овидия» («Tristia»). Пер. А. Фета. М., 1893.
- «II. Овидия Назона XV книг Превращений». В пер. с объясн. А. Фета. М., 1887.
- Публий Овидий Назон.* Любовные элегии. Пер. С. Шервинского. М., 1963.
- Цицерон.* Три трактата об ораторском искусстве. Пер. с лат. Ф. Петровского, И. Стрельниковой, М. Гаспарова, под ред. М. Гаспарова. М., 1972.
- М. Т. Цицерон.* Полное собрание речей в русском переводе. Ред., введ. и примеч. Ф. Зелинского, т. I. СПб., 1901.
- «Письма М. Т. Цицерона», т. I — III. Пер. и коммент. В. Горенштейна. Л., 1949—1951.
- «Записки Юлия Цезаря и его продолжателей». Пер. и коммент. М. М. Покровского. М. — Л., 1948.
- Г. Саллюстий Крисп.* Полное собрание сочинений. Пер. и объясн. В. Рудакова. СПб., 1894.
- Тит Ливий.* Римская история от основания города, т. I — IV. Пер. под ред. П. Андрианова. М., 1892—1899.

Критическая литература

- О Лукреции — много статей в указ. выше изд. Лукреция, т. II, 1947.
- Я. М. Боровский.* О термине natura у Лукреция. «Ученые записки ЛГУ. Сер. филолог. наук», вып. 18. «Вопросы грамматического и словарного состава языка», 1952, № 2.
- З. А. Покровская.* Первоначальная пустота и вселенная у Лукреция. «Вестник древней истории», 1960, № 4.
- З. А. Покровская.* Основные понятия этики у Лукреция и Эпикура. «Вестник древней истории», 1966, № 4.
- З. А. Покровская.* Философская терминология Лукреция и Эпикура. «Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 1967, XV, № 1—4.
- Т. В. Васильева.* Философия и поэзия Лукреция как выражение единого мироощущения. «Филологические науки», 1969, № 4.
- З. А. Покровская.* Эстетические взгляды Лукреция (идеал женской красоты). «Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 1969, XVII, № 1—2.
- Т. В. Васильева.* Концепция природы у Лукреция. «Вопросы философии» 1969, № 7.
- Ф. Е. Корш.* Римская элегия и романтизм. М., 1899.
- Л. И. Савельева.* Идеал и действительность в творчестве Тибулла и Проперция. Сб. «Античность и современность». М., 1972.
- Н. А. Тимофеева.* Гражданская лирика Катулла. «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. XXII, 1953.
- М. М. Покровский.* Очерки по сравнительной истории литературы, вып. I. Роман Дидоны и Энея в «Энеиде» Вергилия и его римские подражатели. М., 1905.
- Н. А. Старостина.* «Буколика» Вергилия. Некоторые особенности жанровой структуры. «Вопросы классической филологии». М., 1971, № 3—4.

- А. А. Тахо-Годи.* Хтонические мотивы в «Энеиде» Вергилия как один из принципов стиля. «Вопросы классической филологии». М., 1973, № 5.
- Л. Мюллер.* Жизнь и сочинения Горация. СПб., 1881.
- Н. Благовещенский.* Гораций и его время. Варшава, 1878.
- С. М. Купич.* К вопросу о личности и творчестве Горация. Нежин, 1914.
- И. В. Негушил.* Тема и план горацовой «Ars poetica». «Журн. Мин. нар. просв.», 1901 и 1903.
- В. Я. Каплинский.* Поэтика Горация. М., 1920.
- Г. А. Сонкина.* Римское общество в сатирах Горация. «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. LXXII, 1953.
- М. М. Покровский.* Материалы для характеристики Овидия. «Журн. Мин. нар. просв.», 1901, № 7.
- Его же.* Очерки по римской истории и литературе. СПб., 1907.
- В. Я. Каплинский.* Любимые элегии Овидия. Курск, 1918.
- Е. Г. Кагаров.* Источники и композиция «Метаморфоз» Овидия. «Гермес», 1909, № 4, 8.
- Н. В. Вулик.* К вопросу о художественном своеобразии поэмы Овидия «Метаморфозы». «Классическая филология», 1959.
- Цицерон.* Сборник статей. [Отв. ред. Ф. А. Петровский]. М., 1958.
- «Цицерон».* 2000 лет со дня смерти. Сборник статей. М., 1959.
- И. Тэн.* Тит Ливий. Критическое исследование. Пер. В. И. Герье. М., 1900.

РИМСКАЯ ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Переводы

- Сенека.* Трагедия. В пер. С. Соловьева. Вступ. статья Н. Ф. Дератани. М. — Л., 1933.
- Петроний Арбитр.* Сатирикон. Пер. под ред. Б. И. Ярхо. М. — Л., 1924.
- Ювенал.* Сатиры. Пер. Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского. Вступ. статья А. И. Белецкого. М. — Л., 1937.
- М. В. Марциал.* Эпиграммы. В пер. и с объясн. А. Фета. М., 1891.
- Марциал.* Избранное. Пер. Н. И. Шатерникова, ред. и коммент. Ф. А. Петровского. Вступ. статья Н. Ф. Дератани. М., 1937.
- Марциал.* Эпиграммы. Пер. Ф. А. Петровского. М., 1968.
- Апулей.* Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы в XI книгах. Флориды. Пер. М. А. Кузьмина и С. П. Маркиша. М., 1958.
- «Сочинения Корнелия Тацита».* Пер. с примеч. и статьей В. И. Модестова, т. I — II, 1886—1887.
- Корнелий Тацит.* Сочинения, т. I — II. Л., 1969.
- «Римская сатира».* Сост. и коммент. Ф. А. Петровского. М., 1957.
- «Федр. Бабрий».* Пер. и подгот. изд. М. Гаспарова. М. — Л., 1966.
- Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей. Пер. М. Гаспарова. М. — Л., 1964.
- «Историки Рима».* Сборник. Пер. с лат. под общей ред. Апта. Вступ. статья С. Утченко. М., 1970.

Критическая литература

- А. И. Пиотровский.* Трагедии Сенеки как театральный жанр. «О театре». «Временник ГИИИ», II, Л., 1927.
- Р. Ю. Виннер.* Эстетические и религиозные воззрения Сенеки. «Вестник древней истории», 1948, № 1.
- В. П. Потемкин.* Петроний и его роман. «Русская мысль», 1900, № 7.
- В. Г. Клингер.* Петроний и его роман. «Известия Киевского ун-та», 1908, № 10.

- Г. Пузис.* Вопросы римского романа «Сатирикон» «Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 1966, t. 14; № 3—4.
- М. Л. Гаспаров.* Социальные мотивы античной литературной басни (Федр и Бабрий). «Вестник древней истории», 1962, № 4.
- Его же.* Стиль Федра и Бабрия. Сб. «Язык и стиль античных писателей». Л., 1966.
- Д. И. Нагуевский.* Римская сатира и Ювенал, 1879.
- А. И. Маленин.* Ювенал в русской литературе. Сборник статей к 40-летию акад. А. С. Орлова. М., 1934.
- А. Олсуфьев.* Марциал. Биографический очерк, 1891.
- А. И. Маленин.* Марциал и Лукилий. «Журн. Мин. нар. просв.», 1895, № 6, 8.
- Л. И. Савельева.* Литературная жизнь Рима I в. н. э. по эпиграммам Марциала. «Ученые записки Казанского ун-та», т. 114, кн. 6, 1954.
- В. Андерсон.* Роман Апулея и народная сказка, т. 1. Казань, 1914.
- В. И. Модестов.* Тацит и его сочинения. М., 1864.
- И. М. Гревс.* Тацит. М. — Л., 1946.
- И. М. Тронский.* Корнелий Тацит. В кн.: «Тацит». Сочинения, т. II, Л., 1969.
- Г. С. Кнабе.* Римский гражданин Корнелий Таций. Сб. «Античность и современность». М., 1972.
- В. Я. Брюсов.* Великий ритор. Жизнь и сочинения Д. М. Авсония. М., 1911.

Античная литература в веках

I

- В. П. Шестаков.* Античность в современной буржуазной философии истории. «Вестник древней истории», 1963, № 2.
- С. Маркиш.* Античность и современность. «Новый мир», 1968, № 4.
- Д. В. Затонский.* Модернистские мифы и действительность. «Материалы научной конференции и современные проблемы реализма и модернизма». М., 1964.
- В. Гулыга.* Пути мифотворчества и путь искусства. «Новый мир», 1969, № 5.

II

- Г. Фойгт.* Возрождение классической древности, т. I—II. М., 1884—1885.
- Я. Буркгардт.* Культура Италии в эпоху Возрождения, т. I—II. М., 1905—1906.
- М. Грабарь-Пассек.* Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М., 1966.
- И. Н. Голенищев-Кутузов.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971 (стр. 47—103: «Данте и греко-римский мир»).
- Г. Г. Гельд.* Петрарка и Вергилий. «Гермес», 1915, т. 16, № 6.
- А. Н. Веселовский.* Боккаччо и Овидий. В кн.: *А. Н. Веселовский.* Сочинения, т. IV. СПб., 1909.
- Б. В. Казанский.* Античные аспекты сюжета Тристана и Исольты. В кн. «Тристан и Исольты». Л., 1932.
- В. Чуйко.* Гомер и Шекспир. «Наблюдатель», 1896, № 5.
- М. И. Покровский.* Дидона Вергилия и Дидона Шекспира. В кн. «Под знаменем науки». Сб. Н. И. Стороженко. М., 1902.
- Ф. Ф. Зелинский.* Из жизни идей, т. IV. Возрожденцы, вып. I, (Гомер — Вергилий — Данте, Плавт — Шекспир); вып. 2 (образ Прометей у Эсхила и Гяур Байрова; Шекспир: «Антоний и Клеопатра», «Перикл», «Лукреция», «Венера и Адонис»). Пг., 1922.

- А. Аникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
 В. Ф. Асмус. Шиллер как философ и эстетик. В кн.: Шиллер. Собрание сочинений, т. VI. М., 1957.
 М. Лифшиц. Литературное наследие Гегеля. В кн. «Вопросы искусства и философии». М., 1935.
 К. С. Протасова. Ф. Гельдерлин и античная трагедия. «Филологические науки», 1966, № 4.
 Г. Ф. Церетели. Бюон, Ронсар и Шелли. «Известия АН СССР. Отдел гуманитарных наук», № 7, сер. 7, 1930.
 И. Ф. Анненский. Античный мир в современной французской поэзии. «Гермес», 1908, № 7.
 И. Нусинов. История образа Прометея. Сб. «Вековые образы». М., 1937.

III

- С. И. Радциг. Античное влияние в древнерусской культуре. «Вопросы классической филологии», 1971, № 3—4.
 И. Черняев. Следы знакомства русского общества с древнеклассической литературой в век Екатерины II. «Филологические записки». Воронеж, вып. III — VI, 1904; вып. I — II, 1905.
 А. Веселовский. Западное влияние в новой русской литературе. М., 1896.
 В. Всеволодский (Гернгросс). История русского театра, т. I — II. М., 1929.
 «Ироин-комическая поэма» Вступ. статьи В. А. Десницкого. Л., 1933.
 А. А. Веселовский. Каптемир — переводчик Горация. «Известия ОРЯС ИАН», т. XIX, кн. I. СПб., 1914.
 А. А. Тахо-Годи. Античные источники трагедии Тредиаковского «Дейдамия». «Иноземная филология». Львов, вып. 28, 1972.
 В. И. Резанов. Трагедии Ломоносова. «Ломоносовский сборник». АН СПб., 1911.
 К. М. Колобова. Разговор М. В. Ломоносова с Анакреоном. «Вестник ЛГУ», 1951, № 2.
 А. Л. Пинчук. Гораций и творчестве Державина. «Ученые записки Томского ун-та», 1955.
 А. А. Веселовский. Капнист и Гораций. «Известия ОРЯС ИАН», т. XV, кн. 1. СПб., 1910.
 Г. Бигнер. Драматургия Катенина. «Ученые записки ЛГУ», № 33. Серия филолог. наук., вып. 2, 1939.
 А. А. Тахо-Годи. Эстетически-жизненный смысл античной символики Пушкина. Сб. «Писатель и жизнь», № 5. М., 1968 (приведена обширная библиография о Пушкине и античности).
 А. А. Тахо-Годи. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности. Сб. «Писатель и жизнь», № 6. М., 1971.
 С. И. Радциг. Гоголь и Гомер. «Вестник МГУ», 1959, № 4.
 Л. А. Фрейберг. Тютчев и античность. Сб. «Античность и современность». М., 1972.
 Г. Габов. Общественно-политические и философские взгляды декабристов. М., 1954, стр. 225—288.
 А. А. Тахо-Годи. Проблемы античной культуры у Герцена. «Ученые записки МОПИ им. Н. К. Крупской. Кафедра зарубежной литературы», т. XXVI, вып. 1, 1953.
 А. А. Тахо-Годи. Проблемы античной культуры у Чернышевского. «Ученые записки МОПИ им. Н. К. Крупской», т. XXXIV, вып. 2, 1955.
 А. А. Тахо-Годи. Проблемы античной культуры у Белинского, ч. I. «Ученые записки МОПИ им. Н. К. Крупской. Кафедра зарубежной

литературы», т. XXXVII, вып. 3, 1956; ч. II, там же, т. XV, вып. 4, 1956.

А. А. Таго-Годи. Проблемы античной культуры у Добролюбова, ч. I. «Ученые записки» МОПИ им. Н. К. Крупской», т. V, вып. 5, 1957.

А. Н. Егунов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М. — Л., 1964.

С. К. Гречишко. Поэма Гесиода «Труды и дни» в оценке русской науки и критики. «Ученые записки Гос. пед. ин-та им. Шевченко», вып. 5. Душанбе, 1954.

В. Н. Ярхо. Аристофан в русском литературоведении XIX—XX вв. «ИАН СССР. Отделение литературы и языка», т. XIII, вып. 6, 1954.

Дополнительная литература

С. И. Радецк. Введение в классическую филологию. М., 1965.

«История Греции». Под ред. В. И. Авдиева и Н. Н. Пикуса. М., 1962, 2 изд., 1972.

Н. А. Машкин. История Рима. М., 1957.

К. М. Колобова, Е. Л. Озерецкая. Как жили древние греки. Л., 1959.

М. Е. Сергеенко. Простые люди древней Италии. М. — Л., 1964.

Д. П. Каллистов. Хрестоматия по истории древней Греции. М., 1964.

С. Л. Утченко. Хрестоматия по истории древнего Рима. М., 1962.

Ф. Баумгартен, Ф. Поланд, Р. Вагнер. Эллинская культура. СПб., 1907.

Тех же авторов. Эллинистически-римская культура. СПб., 1915.

А. Боннар. Греческая цивилизация, т. I—III. Пер. О. В. Волкова. М., 1958—1962.

В. Тарн. Эллинистическая цивилизация. Пер. С. А. Ляковского. М., 1949.

«Античная цивилизация». Отв. ред. В. Д. Блаватский, М., 1973.

В. Ф. Асмус. История античной философии. М., 1965.

А. Ф. Лосев. Эстетическая терминология ранней греческой литературы. «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 72, 1964.

А. Ф. Лосев. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963.

Его же. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.

Его же. История античной эстетики. «Высокая классика». М., 1973. (Учение Платона об искусстве).

И. М. Тронский, С. В. Меликова-Толстая. Античные теории языка и стиля. Л., 1936.

В. М. Полевой. Искусство Греции. М., 1970.

Г. Соколов. Искусство древнего Рима. М., 1971.

Г. Соколов. Дельфы. М., 1972.

Б. Р. Виппер. Искусство древней Греции. М., 1972.

В. Д. Блаватский. Архитектура античного мира. М., 1939.

Ю. Колпинский. Скульптура древней Эллады. М., 1963.

Д. Н. Каллистов. Античный театр. М., 1970.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Часть I. ГРЕЦИЯ	
I. Мифология	13
1. Мифология и первобытнообщинная формация	13
2. Периоды развития мифологии	16
II. Догомеровская поэзия	27
1. Виды лирических песен	28
2. Эпическая поэзия	29
3. Певцы и поэты догомеровского времени	31
III. Гомеровский эпос	33
1. Сюжет	33
2. Социально-историческая основа	38
3. Организация власти	40
4. Прогрессивные тенденции у Гомера	41
5. Художественный стиль	44
6. Поэтическая техника эпоса	55
7. Гомеровский вопрос	57
8. Конец героического эпоса	59
9. Гомер в последующей литературе	60
IV. Гесиод	63
1. Место дидактического эпоса	63
2. Биографические сведения	64
3. Произведения Гесиода	64
4. Стиль Гесиода	65
5. Общая характеристика	67
V. Классическая лирика. Элегия в ямб	68
1. Социально-историческое происхождение и общая характеристика	68
2. Декламационная лирика	72
VI. Классическая лирика. Мелос—VII—VI вв. до н. э.	79
1. Античное понятие о мелосе	79
2. Дорийский мелос	79
3. Эолийский мелос	81
4. Сицилийский мелос	84
5. Странствующие поэты	85
VII. Классическая лирика. Мелос—VII—VI вв. до н. э.	87
1. Общая характеристика	87
2. Симонид Кеосский	87
3. Пиндар	90
4. Вакхилид	93
5. Аттический мелос	94
VIII. Социально-историческое значение классической лирики в переход от лирики к драме	95

1. Лирика и рабовладельческое общество	95
2. Борьба за победу рабовладельческого общества	95
3. Недопустимость грубых социально-исторических схем	95
4. Окончательная победа личности над родом и возникновение драмы	96
IX. Происхождение драмы	96
1. Основной источник	96
2. Формы, которые принимал основной источник трагедии	98
3. Трагедия до Эсхила	100
4. Структура трагедии	101
5. Древнегреческий театр	101
X. Эсхил	103
1. Эпоха	103
2. Дошедшие сведения об Эсхиле	103
3. Сценические нововведения	104
4. Ранние трагедии	105
5. «Орестей»	110
6. «Скованный Прометей»	115
7. Общая характеристика	119
XI. Софокл	120
1. Биография	120
2. Идейная основа трагедий	122
3. «Антигона»	123
4. «Эдип-царь»	127
5. «Эдип в Колоне»	131
6. «Филоклет»	134
7. «Аякс», «Трахинянки», «Электра»	135
8. Творчество Софокла	136
XII. Еврипид	137
1. Творческий путь	138
2. «Алкеста»	145
3. Драмы «Елена» и «Ион»	147
4. «Медея»	149
5. «Ипполит»	151
6. Трактовка мифа у Еврипида	152
7. «Ифигения в Авлиде»	153

XIII. Происхождение и развитие комедии до Аристофана	157
1. Истоки комедии	157
2. Социально-историческое значение комедии	157
3. Отношение комедии к старинному жертвенному ритуалу и к трагедии	157
4. Мегары	158
5. Сицилия	158
6. Атика	159

XIV. Аристофан	161
1. Произведения	161
2. «Всадники»	162
3. «Облака»	163
4. «Лягушки»	164
5. «Богатство»	165
6. Общая характеристика творчества Аристофана	167
7. Современники Аристофана и конец древней комедии	169

XV. Зарождение литературной прозы	170
--	-----

XVI. Проза V—IV вв. до н. э.	171
A. Историография	171
1. Геродот	171
2. Фукидид	174
3. Ксенофонт	175
B. Ораторское искусство	179
1. Зарождение красноречия	179
2. Лисий	180
3. Художественное мастерство Лисия	181
4. Исократ	181
5. Демосфен	182
B. Философия. Платон и Аристотель	184
1. Платон	184
2. Аристотель	188

XVII. Эллинизм	193
1. Общий характер эпохи	193
2. Культура эпохи эллинизма	194
3. Эллинистическая литература	195
4. Два периода	198
5. Итог	199

XVIII. Новоаттическая комедия. Менандр . . .	200
1. От Аристофана до Менандра . . .	200
2. Произведения Менандра . . .	200
3. Сюжет комедий «Человеконенавистник» и «Третейский суд» . . .	201
4. Историческая основа и идейный смысл	202
5. Жанр, характеры и развитие действия	204
6. Художественный стиль . . .	206
7. Другие комедии Менандра . . .	208
8. Герод . . .	209

XIX. Феокрит из Сиракуз 209

1. Произведения Феокрита . . .	209
2. Жанры и сюжеты идиллий . . .	210
3. Характеры в идиллиях . . .	211
4. Развитие действия	212
5. Вещи . . .	213
6. Историческая основа . . .	213
7. Идейный смысл . . .	214
8. Художественный стиль . . .	215
9. Историко-литературное значение Феокрита . . .	216

XX. Аполлоний Родосский 217

1. Общие сведения	217
2. Миф о золотом руне до Аполлония Родосского . . .	217

3. Сюжет поэмы . . .	218
4. Традиционные эпические черты . . .	219
5. Эллинистическая специфика . . .	220
6. Стиль и жанр . . .	222

XXI. Плутарх 223

1. Биографические сведения	223
2. Сочинения	223
3. «Сравнительные жизнеописания»	224
4. Нравственные идеи «Сравнительных жизнеописаний» . . .	224
5. Особенности жанра и стиля	226
6. Плутарх и новая Европа	229

XXII. Лукиан из Самосаты 229

1. Общий обзор деятельности Лукиана	229
2. Первый риторический период	230
3. Переход от софистики к философии	231
4. Философский период	232
5. Поздний период	235
6. Идеология Лукиана	236
7. Жанры Лукиана	240
8. Художественный стиль	241
9. Общее заключение о Лукиане	242

XXIII. Греческий роман . . . 243

1. Ранние романы	243
2. Лонг	245
3. «Эфиопика»	248

Часть II. РИМ

I. Введение 253

1. Особенности греческой и римской литературы	253
2. Три специфические особенности римской литературы . . .	254
3. Периодизация римской литературы . . .	256

II. Архаическая пора доклассического периода 258

1. Фольклор	258
-----------------------	-----

2. Аппий Клавдий Слепой	260
3. Общая характеристика литературы	260

III. Зрелая пора доклассического периода (середина III в.—до первой половины II в. до н. э.) 261

1. Социально-историческая обстановка	261
--------------------------------------	-----

	2. Первые шаги римской поэзии под влиянием греческой	262		5. Противоречивые черты в мировоззрении Лукреция	299
IV. Плавт		264		6. Художественный стиль поэмы	300
	1. Биография и обзор творчества	264		7. Замечания о языке Лукреция	304
	2. Комедия «Хвастливый воин»	268	IX. Катулл		304
	3. Комедия «Клад»	271		1. Неотеррики	304
	4. «Псевдол»	274		2. Катулл	305
	5. Стиль и язык комедий Плавта	275	X. Общий обзор классической литературы периода принципата		308
	6. Плавт в позднейшей европейской литературе	276		1. Принципат	308
V. Теренций		277		2. Писатели эпохи принципата	309
	1. Биография	277	XI. Вергилий		309
	2. Комедия «Свекровь»	278		1. Жизнь и произведения	309
	3. Комедия «Братья»	280		2. «Буколики», или «Эклоги»	311
	4. Стиль и язык	281		3. «Георгики»	314
	5. Теренций в последующей литературе	282		4. «Энеида»	317
VI. Конец доклассического и начало классического периода. Время кризиса и гибели республики (середина II в. — до 30 г. I в. до н. э.)		283		5. Историческое значение Вергилия	330
	1. Социальная и политическая борьба	283	XII. Гораций		332
	2. Литература периода гражданских войн	284		1. Биография	332
	3. Луцилий	286		2. Эподы	334
VII. Цицерон		287		3. Сатиры	335
	1. Ораторское искусство	287		4. Стиль сатир	338
	2. Биография, политическая и литературная деятельность Цицерона	288		5. Оды	338
	3. Язык и стиль речей Цицерона	292		6. Стиль и язык од	341
	4. Риторические произведения	293		7. Юбилейный гимн	342
	5. Письма	294		8. Послания	342
VIII. Лукреций		294		9. Послания к Пизонам	343
	1. Эпоха	294		10. Гораций — теоретик римского классицизма	345
	2. Общий характер поэмы Лукреция	295	XIII. Тибулл и Проперций		348
	3. Содержание поэмы	296	XIV. Овидий		352
	4. Мировоззрение Лукреция	297		1. Жизнь	352
				2. Первый период творчества	353
				3. Второй период творчества	357
				4. «Метаморфозы»	357
				5. «Фасты»	367
				6. Третий период творчества	368

XV. Историография I в. до н. э.	369
1. Римская историография	369
2. Юлий Цезарь	369
3. Саллюстий	371
4. Тит Ливий	372

XVI. Послеклассическая литература. Ранняя Римская империя (I в. н. э. — первая половина II в. н. э.)	375
1. Сенека	376
2. Петроний	382
3. Федр	389
4. Марциал	390
5. Ювенал	393
6. Тацит	397

Библиография	420
-------------------------------	-----

XVII. Послеклассическая литература. Поздняя Римская империя (II в. н. э.)	399
1. Общая характеристика эпохи	399
2. Литература	401
3. Апулей	402

XVIII. Общее заключение к истории античной литературы	408
1. Итоги	408
2. Античная литература в веках	409
3. Классики марксизма-ленинизма и русские революционные демократы об античности	418

Посев Алексей Федорович, Сонкина Гита Абрамовна, Тахо-Годи Аза Алибековна, Тимофеева Надежда Алексеевна, Черемуллина Наталия Михайловна

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебник для педагогических институтов

Редактор **Пронина Е. П.**
Художник **Яковлев А. Т.**
Художественный редактор
Фрам М. Л.
Технический редактор
Сафронович М. И.
Корректор **Нигель П. Т.**

*

Сдано в набор 15/XI 1972 г. Подписано к печати 18/VII 1973 г. 60×90^{1/8}. Бумага № 1. Печ. л. 27,5+0,125 вкл. Уч.-изд. л. 30,67+0,08 вкл. Тираж 100 000 экз. А 07138.

Издательство «Просвещение» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

*

Ярославский полиграфкомбинат «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ярославль, ул. Слободы, 97. Заказ 751.

Цена без переплета 88 коп., переплет 20 к.