АРХАНГЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
им. М. В. Ломоносова

Н. Л. САХАРНЫЙ

„ИЛИАДА"

РАЗЫСКАНИЯ В ОБЛАСТИ СМЫСЛА И СТИЛЯ ГОМЕРОВСКОЙ ПОЭМЫ

АРХАНГЕЛЬСК
1957

АРХАНГЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

Н. Л. САХАРНЫЙ

„ИЛИАДА“

РАЗЫСКАНИЯ В ОБЛАСТИ СМЫСЛА И СТИЛЯ ГОМЕРОВСКОЙ ПОЭМЫ

АРХАНГЕЛЬСК
1957

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении двух с половиной тысячелетий „Илиада", такая как она есть[1]), глубоко волновала слушателей[2]) и читателей. Созданная эллинским гением, она сыграла особую роль в мировоззрении, в этическом и эстетическом воспитании не только народа Греции, но и людей многих других стран. Ее влияние не только на последующую поэзию, но и на художественную культуру в целом огромно.

Поэма вызывала восхищение величайших поэтов и

---

[1]) В художественное сознание человечества ведь вошла не та или другая гипотетическая, сфантазированная поэма, какую конструировали, начиная от Лахмана, различные „аналитики", а общеизвестная, реальная эпопея, которую греки знали, по крайней мере, еще в VI в. до нашей эры и которая дошла до последующих веков в античности, а затем, через мытарства эпох, и до нас, лишь с незначительными разночтениями.

„Афинскую Илиаду" времен Писистрата выпустил недавно (1950 г.) Георг Боллинг, реконструировав ее однолинейным и весьма спорным методом: при расхождении в отрывках, приводимых древними из гомеровской поэмы, он включает в ее текст лишь более краткие места; стихи, не имеющиеся в папирусных фрагментах, и места, вызывавшие сомнения у Зенодота, Аристарха и других античных гомеристов, опускаются. Однако, и при таком жестком опыте ее восстановления „Афинская Илиада" существенно от вульгаты не отличается. См. Athenian Iliad of the sixth century b. C. edited by George Melville Bolling, Oxford, 1950, p. 11. См. также его The athetized lines of the Iliad, 1944, p. 7—42. В предисловии к „Илиаде" (Paris, 1937) Поль Мазон пишет: Le texte... était déjà sans doute une vulgate à l'époque où il fut apporté d'Asie Mineur en Grèce (p. V).

[2]) Рапсод Ион в одноименном диалоге Платона говорит о впечатлении, которое производит рецитирование поэм Гомера на слушателей:

„...Я каждый раз смотрю с помоста, как они плачут и испуганно таращат глаза и поражены сообразно рассказу..." („Ион" 6-е).

мыслителей, потрясала умы и сердца, оставляя в них неизгладимые следы. Недосягаемым созданием поэзии она была для Маркса. Из мировых писателей нового времени ее красоте и глубине изумлялись Гёте, Шиллер, Мицкевич, Пушкин, Л. Толстой и многие другие[1]).

Ее идейно-поэтическая действенность не иссякла и поныне. Автор настоящего исследования в течение многих лет наблюдал сильнейшее впечатление, производимое гомеровской поэмой на студенческую аудиторию. Старейший из поэтов находит доступ к душе нашей советской молодежи, возвышает и облагораживает мысль, чувство, художественный вкус, т. е. его поэма еще и теперь имеет не только историко-познавательную, эстетическую и общекультурную ценность, но и большое воспитательное значение.

В чем же заключается неиссякаемая сила „Илиады"? В чем кроются истинные причины столь долговечной действенности ее? Какое отношение она имеет к нашей современности?

Опираясь на относящийся к героическому эпосу обширный филологический материал, добытый на всем протяжении времени от античности до новейшего периода, мировая гомеристика в конце прошлого и в начале нашего столетия сделала значительный шаг вперед. Большую роль здесь сыграли раскопки Шлимана, Дэрпфельда, Ивенса и других археологов, открывших историческую реальность и материальную культуру Трои, Микен и иных городов гомеровской древности. Труды Виламовица-Меллендорфа, Эрхардта, Германа Гримма, Кауэра, Соколова, Шестакова, Ремера, Зелинского, Финслера, Роте, Чэдвика, Бете и др. составили важный этап в гомероведении.

Дальнейшие десятилетия нашего века обогатили эту область знания целым рядом новых — общих и

---

[1]) Богатый фактический материал об интересе к Гомеру и изучении его поэм, собранный в труде Г. Финслера „Homer in der Neuzeit", Lpz., 1912 г., охватывает лишь XIV—XVIII вв. Не менее, а более богатую литературу к Гомеру дал дальнейший период — от французской буржуазной революции до нашей современности, который ждет еще своего полного охвата и обобщения. Важное место здесь должны занимать суждения великих русских писателей и критиков. Но в обзорах гомеристики у Финслера („Homer", 1914, т. 1), Дреруна („Homer", 1915) и др. они и не упоминаются.

специальных — исследований Дрерупа, Мэррея, Вакернагеля, Мейстера, Эллена, Нильсона, Бовра, Шадевальдта, Мазона, Бассета, Боллинга, Лоример, Левмана, Римшнейдер и других ученых.

Вводя в научный обиход новые данные, накопляя и обобщая новые наблюдения, работы этих и многих других, здесь не названных, авторов в той или иной мере расширяли возможности научного освещения отдельных сторон „Илиады" и поэмы в целом. Так, например, Шадевальдт с тонким эстетическим чутьем и пониманием прослеживает сюжетные предварения в эпопее (oikonomia), по новому освещая ее архитектонику [1]). В одной из своих последних работ он с таким же чутьем в совершенно новом плане сопоставляет образы гомеровских сравнений с рисунками на керамике позднемикенского и геометрического стиля и рассматривает „Мемнониду" в связи с „Илиадой" [2]). Интересные наблюдения над поэтическим стилем Гомера мы находим в книгах Бассета [3]), Римшнейдер [4]), Шеллины [5]).

Однако, многие из этих работ, богатых филологической, археологической, мифологической и иной ученостью, построены на неверных исторических концепциях. У одних известных гомеристов ценность объективных изысканий серьезно умаляется общим субъективистским направлением исследования, у других имеющиеся верные наблюдения много теряют или вовсе теряются в целой формалистической концепции. На такой концепции построена, например, работа Э. Бете [6]). Рассматривая материал „Илиады", он обнаружил в поэме одно противоречие, которое, если стоять на точке зрения унитаризма, устранить никак невозможно (так полагает Бете). Согласно первой песне, Ахиллу обещано Зевсом удовлетворение оскорбленного достоинства героя. Терпя поражения, ахейцы вынуждены будут признать перед ним свою вину, умолять его о

---

[1]) W. Schadewaldt. Iliasstudien, 1938.
[2]) W. Schadewaldt. Von Homers Welt und Werk, Leipzig, 1951.
[3]) The Poetry of Homer by Samuel Eliot Basset, California, 1938.
[4]) Margarette Riemschneider. Homer. Entwicklung und Stil. Lpz., 1952.
[5]) Renata v. Schelina. Patroklos. Basel, 1943.
[6]) Erich Bethe. Homer. Dichtung und Sage. B. I, 1914.

помощи. Пелид весь во власти двух чувств: страстной надежды на восстановление своей чести и такой же жажды проявить свою воинскую доблесть. Таким он предстает нам в песне XI, 607 сл. Наблюдая плачевное бегство своих соплеменников, Ахилл ожидает, что они будут обнимать его колена. Таким он показан и в песне XVI, 84 сл. Отправляя Патрокла в бой, Ахилл требует, чтоб, отразив врагов, его друг немедленно возвратился, дабы не лишил Пелида ожидаемого удовлетворения чести и славы. Но этому резко противоречит то, что повествуется в IX песне. Ахилл здесь отвергает просьбы посольства, предлагающего ему, кроме возвращаемой пленницы, богатые дары, с тем, чтобы герой отвратил нависший разгром ахеян. Психологически невозможно, говорит Бете, чтобы фантазия поэта породила эти, друг друга исключающие, образы и характеры одного героя — сангвинический и меланхолический [1]). Противоречие объясняется процессом творения „Илиады" следующим образом: расширяя сюжет древней Mênis („Гнев"), автор эпоса (песни I, XI, XVI, XX—XXII) внес в него, до того самостоятельную, поэму о посольстве к Ахиллу. Это обусловило появление новых песен. Для мотивировки посольства поэт должен был создать повествующую о тяжелом поражении греков восьмую песню. В IX песне Ахилл говорит, что, оскорбивши и лишившись его, ахейцы вынуждены были построить перед своим станом стену и окопать ее рвом. Для этого Гомеру нужно было рассказать (потом, задним порядком) в VII песне о постройке такой стены и ограждении лагеря рвом. Между повествованием о посольстве и историей о подвигах и судьбе Патрокла („Патроклией") Гомер должен был создать известный промежуток, временную дистанцию для того, чтобы не так резко выпирало противоречие между отказом героя принять дары и его согласием потом (в XIX песне) на те же предложения. Тогда здесь вставляются „Долония" (X песнь), повествования об усыплении Зевса, о помощи, оказанной ахейцам Посейдоном, о битве у стены, о прорыве к кораблям (песни XII—XVI). Меж-

[1]) Ibid. 72 сл. На самом деле здесь никакого противоречия нет. См. Carl Rothe. Die Ilias als Dichtung, Paderborn, 1910. S. 113 ff.

ду этими событиями и последующими (местью Ахилла за убитого друга) художественно нужна была некоторая пауза. Тогда здесь вставляется, ранее самостоятельная, песнь XVIII (Hoplopoiia). Но для этого Гомеру пришлось изобрести (опять задним порядком) рассказ о том, что по совету Нестора (XI, 798 сл.) Патрокл облачился в доспехи Ахилла (XVI, 40 сл., 64 сл., 130 сл.), и что Пелид таким образом остался без оружия.

Согласно этому построению Бете, контаминирующему теорию ядра Германа с теорией разбухания Гейслера, введение „посольства" обусловило чуть ли не все прочие расширения в „Илиаде". Этические идеи, общественные интересы и побуждения (кроме националистических, для выражения которых, по мнению Бете, созданы песни III—VI, повествующие о подвигах и победах ахейцев) здесь не рассматриваются— словно в создании эпоса они вовсе не существенны.

В значительной мере субъективно и построение Виламовица-Меллендорфа, сочетающего теорию малых эпосов с исканием различных слоев и интерполяций. Если по Бете большинство песен „Илиады" принадлежит поэту, которого человечество считает ее создателем, то по Виламовицу значительная часть материала поэмы то старше, то моложе Гомера[1]). Те места эпопеи, которые для Бете являются образцами сжатого песенного стиля (Prooimion, I песня и др.)[2]) служат для Виламовица примерами стиля широкого, раздольного, эпически-распространенного[3]). Если по Бете первоначальная Mênis имела всего около 1500 стихов[4]), то по Кауэру древняя основа „Илиады" (Stamm-Ilias) составляла 3500 стихов[5]). Если по Бете и Виламовицу „Илиада" в конечном счете сконструирована по единому плану, то по Кауэру такой план совершенно исключается[6]. Расхождения касаются не только отдельных „кусков", но и героев поэмы.

[1]) U. v. Wilamowitz-Moellendorff. Die Ilias und Homer. Berl. 1920, S. 512—515.
[2]) E. Bethe, op. cit., S. 23 f., 28, 29 ff.
[3]) U. Wilamowitz, op. cit., S. 246.
[4]) E. Bethe, op. cit. S. 345.
[5]) P. Cauer. Grundfragen d. Homerkritik, 2-te Hälfte, Lpz. 1923, S. 700.
[6]) Ibid.

Если по Бергку, Тайлеру и др. Феникс введен в „посольство" другим поэтом, то по Виламовицу, Метте и др. повествование об участии воспитателя Ахилла в „посольстве" принадлежит самому Гомеру [1].

Почти все является спорным или проблематичным. О тупике, в который завели гомеристику формальные гипотезы, свидетельствует труд П. Мазона Introduction à l'Iliade, Paris 1942, в той его части, которая посвящена проблеме создания и композиции поэмы. Автор названной работы, являющейся для теории ядра в известной мере итоговой, представляет себе творение „Илиады" следующим образом. В догомеровском эпосе имелись две самостоятельные темы: 1) ссора и вызванный ею гнев Ахилла и 2) гибель Гектора от руки Пелида. Внутренней связи между ними не было. Она возникла лишь при создании „Илиады". Гомеру принадлежит удачная идея соединить обе темы, изобразив отправившегося в бой и погибшего Патрокла жертвой гнева Ахилла. Тем самым была мотивирована вся глубина скорби Пелида и лютость его мести. Но для того, чтобы Патрокл отправился в бой один, без своего друга и начальника, нужно было показать яростный натиск троянцев и плачевное положение ахейцев, которое создалось по божественной воле. Отсюда третья тема — замысел Зевса, решившего причинить грекам тяжелые бедствия. Названные три темы и разработаны в песнях I, XI, XVI, XXII, к которым была присоединена созданная почти одновременно с „Патроклией" самостоятельная песнь об изготовлении оружия (XVIII). Эти пять песен и составили основу „Илиады". Песнь XII вызвана стремлением автора показать картину сражения, отличную от других боевых сцен, — штурм стены. Песни XIII, XIV и XV созданы для целей ретардации — они тормозят повествование об исходе битвы, начатой Агамемноном (XI). XVII песнь, повествующая о битве за труп героя, является необходимым продолжением „Патроклии". Песни XX и XXI служат для развития некоторых, ранее примитивных, военных эпизодов и столкновений, происходящих между героями и богами.

---

[1]) Литературу вопроса см. H. J. Mette. Der Pfeilschuss d. Pandaros, Halle, 1951. S, 25 ff.

Песнь XXIII – естественное завершение „Патроклии“ и мести Ахилла. Песнь XXIV – благородное заключение всех событий.

Десять песен остаются вне этой композиции: группа II–VII, группа VIII–X и песнь XIX. Зачем аэд присоединил первую группу песен? Для того, вероятно (так полагает П. Мазон), чтобы показать ахейских героев, проявляющих свою доблесть в то время, когда Ахилл бездействует, и расширить „Илиаду“ за счет других поэм, создав таким образом всеохватывающую троянскую жесту.

Тема „посольства“ была очень заманчива для аэда, которому было известно распространенное сказание о гневе Мелеагра и о том, как героя умоляли о помощи родному городу. Так родилась песнь IX. Но для того, чтобы ее включить в поэму, нужно было показать тяжелое поражение ахейцев,—тут была создана песнь VIII. Рассказав об этом поражении, автор смог изобразить и последующую ночь, когда, совершенно естественно, каждая из сторон пытается разведать планы и намерения враждебного лагеря. Тогда создается или добавляется „Долония“ (X).

Тема посольства должна была где-то найти себе отклик в дальнейшем повествовании. Этот отклик и имеется в XIX песне, где Ахилл отрекается от своего гнева и соглашается принять дары, которые раньше (по IX песне) отверг[1]).

Предположим, что это так, что „Илиада“ возникла из сочетания двух, ранее самостоятельных, тем („Гнева“ и „Мести“), контаминированных с третьей („Замысел Зевса“), и что затем это ядро, состоявшее из четырех песен, расширилось в шесть раз. Но чем, какими общественными побуждениями и соображениями, какими чувствами и думами вызвано это сочетание и затем все последующее расширение и дополнение поэмы? На этот вопрос мы в работе ответа не находим. Как и Бете, Мазон, должно быть, предполагает художественную изобретательность свободной, независимой от общественных идей и этических им-

---

[1]) Взглядов П. Мазона, во многом сходных со взглядами Э. Бете, придерживается в основном и Peter von der Mühl, Kritische Hypomnema zur Ilias, Basel. 1952, S. 2. 3 ff. Крит. оценку этого труда см. „Gnomon“. 1956, B. 28. Heft 6 в рец. J. T. Kakridis.

пульсов. Впрочем, это, как и в работе Бете, относится у Мазона не ко всему материалу поэмы. Если автор „Илиады" представляется немецкому гомеристу „националистом", то французским исследователем он мыслится аэдом, исполнявшим отрывки из своего эпоса в каком-нибудь царском дворце Троады и угождавшим преемнику династии илионских властителей. Так, например, битва богов (XXI песнь) была сочинена для правившего в этой области потомка Энея[1].

Если по Виламовицу следы сочетания в „Илиаде" различных малых эпосов более или менее явственны, то по Мазону „швы" различных расширений и дополнений в поэме искусно скрыты[2]. Большею частью дополнения внесены самим автором „Илиады" и лишь немногие из них — гомеридами, но сейчас невозможно различить, что именно из этих расширений принадлежит тем или иным поэтам, так как из агломерата тем и песен впоследствии образовалась полная амальгама. Как это получился такой чудесный сплав, в котором нельзя отделить составные части разнородного материала, остается загадкой.

Таков туманный итог этой гипотезы.

Научно-достоверного мало и в других формальных концепциях и суждениях. Неудивительно, что общественное содержание и художественные черты гомеровской поэмы нередко затемняются или искажаются. Так, например, искажен смысл некоторых сравнений „Илиады" у Мюльдера, Кауэра, Гепеля, Бовра, Френкеля[3]. Так возводится в обязательный закон композиции каждой повествовательной частности у Гомера трехчленность (Dreigliederungsprinzip) и утверждается непременная, сплошная числовая симметрия (Zahlensymmetrie im Kleinen und sogar im Grossen..) в ценных работах Дрерупа[4]. Так чуть-ли не полностью зачеркивается поэтическая индивидуальность Гомера в эйдологии „Илиады" у Мильмана Парри[5].

---

[1]) P. Mazon, op. cit., p. 244.

[2]) Ibid. 248.

[3]) D. Mülder. Die Ilias und ihre Quellen, Berlin, 1910; P. Cauer, op. cit; K. Goepel, Von homerischer Kunst. Hamburg, 1914; C. M. Bowra. Tradition and design in the Iliad, Oxford, 1930; H. Fraenkel. Die homer. Gleichnisse. Würzburg, 1921.

[4]) E. Drerup. Homerische Poetik, 1921, Band 1, S. 439—442.

[5]) Milman Parry. L' épithète traditionelle dans Homère, Paris. 1923

Совершенно неприемлимым в работах некоторых исследователей является взгляд на гомеровское общество как на феодальное и утверждение будто Гомер — поэт феодальной знати, бард рыцарской среды „греческого средневековья". Научная несостоятельность такого взгляда на гомеровское общество доказана нашими историками древнего мира, но толкование Гомера как поэта „придворного круга" все еще не отвергнуто с достаточной решительностью и убедительностью. До сих пор все еще имеет хождение теория „аристократичности" гомеровского эпоса. Опровержение этой теории — настоятельная задача нашей гомеристики, связанная с углубленной разработкой проблемы народности „Илиады". Здесь речь идет уже не о частности, а о самой сущности гомеровской поэмы.

Столь же важной задачей советского гомероведения является научное опровержение „аксиомы" будто Гомер — поэт войны. На самом деле автор „Илиады" показал ужас, трагизм гибели множества людей, ввергнутых в кровопролитную схватку вопреки их воле и любви к жизни. Он не трубадур вражды между народами, а, напротив, глубокий ее элегик. Чтобы убедиться в этом достаточно только прочитать поэму вдумчиво и без предвзятого мнения, будто война в ней „воспета". Расширительно пользуясь принципом Аристарха, здесь следует лишь „Homēron ex Homērou safēnidzein", и тогда выяснится, что „Илиада" — трагический эпос войны, которую Гомер называет человекоубийством, androktasiē.

Эта задача является особенно важной еще и потому, что фашистские историки культуры пытались и пытаются представить Гомера песнопевцем военного нашествия Запада на Восток, истолковать „Илиаду" как первое поэтическое выражение Drang nach Otsen[1].

В нашей гомеровской литературе мало изучалось то внимание, которое уделено в „Илиаде" уму, умению, труду и искусству[2]. Мысли Горького о пафосе

[1]) См. отчет о „гомеровском празднестве" в Берлине 6 VI 1943, помещенный в журнале „Die Antike", т. XIX, Heft 3, 1943. S. 257.

[2]) Специальная работа проф. А. Ф. Лосева „Эстетическая терминология ранней греческой литературы" (в „Ученых записках Московского государственного педагогического института имени

труда в героическом эпосе прекрасно подтверждаются на материале греческой поэмы, книги, которая сама является величайшим памятником вдохновенного труда в древности.

Априорно можно сказать, что „Илиада" не стала бы для человечества одной из самых дорогих книг и не пережила бы тысячелетий, если бы не заключала в себе великих идей, не содержала мыслей и чувств глубокого этического значения. Познание гомеровской этики в ее исторической причинности — одно из важных условий для верной оценки поэмы в ее отношении к современности. Только в связи с гомеровским восприятием мира и пониманием человека, в связи с отношением поэта к жизни, труду, к социальной несправедливости, в связи с его переживанием войны и других общественных явлений, играющих большую роль в исторических судьбах народа, можно, учитывая традиции эпического стиля, разобраться и в особенностях поэтики, в художественной специфике „Илиады". В частности, здесь нам представляется необходимой научная проверка распространенного утверждения о совершенной незаинтересованности, невозмутимо спокойной эпичности Гомера. Если изучать „Илиаду" независимо от этого старого взгляда, то выясняется большая пристрастность и взволнованность ее автора, а отсюда и его глубокий лиризм.

В своем исследовании автор исходит из взглядов основоположников марксизма на гомеровское общество, которое характеризуется разложением первобытно-общинного строя и военной демократией[1]. Процесс распада этого строя зашел далеко, и обозначились явления и отношения социального антагонизма. Исторически это время возникновения классов. В таком

В. И. Ленина", том XXXIII. 1954, стр. 38—206) частично касается этого вопроса, но в ней утверждается взгляд, будто восхищение Гомера „художественной промышленностью" отражает эстетику родовой аристократии.

[1] См. Ф. Энгельс „Происхождение семьи, частной собственности и государства", гл. IV, IX и др. Ссылки далее — по изд. Госполитиздата, М. 1949.

свете рассматривается гомеровское общество у наших историков древности и в последние годы [1].

Но, отобразив целую историческую эпоху, поэт, живший в конце ее и наблюдавший много новых явлений как в области общественной жизни, труда и быта, так и в области духовной и материальной культуры, внес в свою поэму эти новые черты. Гомеровский мир не одноукладный и вообще не везде и не во всем ровный. Его картина осложняется еще одним, особым и важным обстоятельством. Материалом для „Илиады" послужили мифы, народные героические песни и сказания о троянской войне. Этот материал частично восходит еще к микенской эпохе. Отсюда в поэме и реминисценции микенского общественного строя и ахейская материальная культура, в частности бронзовое оружие, отсюда же и установленное теперь, после дешифровки Вентрисом языка кносских и пилосских табличек, наличие явственных элементов ахейского диалекта в языке гомеровского эпоса [2]).

---

[1]) См. В. С. Сергеев. История древней Греции, изд. второе, ОГИЗ, 1948, стр. 10, курсивом: „Гомеровские поэмы как раз и отражают эпоху военной демократии, когда греческий род находился на стадии его разложения"; С. И. Ковалёв, История древнего мира, Учпедгиз, 1955, стр. 65: „Изучая „Илиаду" и „Одиссею", мы видим, что общественный строй X—IX веков до н. э. оставался первобытно-общинным. Рабство существовало, но оно еще не получило широкого распространения. Большое значение имело родовое деление общества... Однако, первобытно-общинный строй в Греции в это время стал уже приходить в упадок. Появилась собственность на землю... Возникли первые общественные классы рабов и рабовладельцев"; „Всемирная история", том I, 1955, стр. 646: „Гомеровское общество еще не вышло из первобытно-общинного строя. В нем не было государства — аппарата классового угнетения... Однако в это время уже начался постепенный отрыв органов родового строя от массы народа..."; „Древняя Греция", изд. АН СССР, М., 1956, стр. 74—75: „Родо-племенной характер социального строя гомеровской Греции сказывается во всех областях общественной жизни..., но в целом гомеровская эпоха, безусловно, была уже временем интенсивного разложения первобытно-общинных отношений". Не исключена возможность, что дешифрованные надписи на табличках с линейным письмом В и другие новые археологические данные внесут некоторые коррективы в наши представления об исторической действительности, которая нашла свое отражение в гомеровской поэме.

[2]) Влад. Георгиев. Нынешнее состояние крито-микенских надписей, София, 1954, стр. 49.; M. Ventris and J. Chadwick, Ewidence for Greek dialect in the Mycenaean archives. „Journal of Hellenic

Этим объясняются и черты неограниченной царской власти в рабовладельческих „златообильных" Микенах, сохранившиеся в „Илиаде". „Широкодержавный" Агамемнон распоряжается как своей собственностью городами, которые он может отдать во владение зятю [1]). В силу ахейской эпической традиции в поэме, он проявляет деспотический произвол древневосточного монарха, хотя, отражая положение и права басилея в гомеровском позднe-родовом обществе, он только верховный военачальник, аристократический главарь, нарушающий общинную демократию [2]).

Studies", vol. LXXII, 1953, p. 84—103; Vittore Pisani. Die Entzifferung der ägeischen Linear B Schrift und die griechischen Dialekte — „Rhein. Museum für Philologie", 1955, S. 1—16 и статьи в „Minos" за 1955—1956 гг.

[1]) „Ил." IX. 149 сл.

[2]) Как рабовладельческое общество древневосточного типа, отличное от гомеровского, Микены рассматривались в работе С. Я. Лурье. История Греции, ч. 1, Изд. Лен. Гос. Унив-та, Л., 1940, стр. 54 сл. сл.: „Подобно тому, читаем мы в этой работе,— как в описании быта, оружия, одежды и утвари мы нашли явственные следы микенской эпохи, сохраненные певцами по традиции, так и при описании общественных отношений эта же традиция сохранила ряд воспоминаний о великой микенской державе, резко противоречащих всему гомеровскому укладу" (стр. 59). Как классовое — рабовладельческое — общество Микены характеризуются А. В. Мишулиным (Античная история Греции и Рима, М., 1944, стр. 15—16), В. С. Сергеевым и др. (см. Т. Шепунова, В Академии наук СССР, Вестник древней истории, 1940, XI, 204—221). Этот взгляд советских историков подтверждается новейшими археологическими данными. См. A. Furumark. Aegäische Texte in griechischer Sprache, Eranos, LI, 1953, S. 103 ff.; LII, 1954, S. 18 ff. Анализ экономических сведений, имеющихся в таблицах, см. в ст. С. Я. Лурье Опыт чтения пилосских надписей, ВДИ, 1955, 3. Обобщая эти данные, Я. А. Ленцман в статье „Расшифровка критомикенских надписей", Вопросы истории, 1955, IX, 181—187, приходит к выводу, что микенское общество по характеру рабовладения и количеству рабов значительно, а в некоторых отношениях даже резко отличалось от гомеровского. Одно пилосское дворцовое хозяйство насчитывало не менее трех тысяч человек, среди них немалую долю рабынь, в то время как хозяйства Алкиноя и Одиссея насчитывали всего по пятьдесят рабынь каждое. В микенском обществе безземельные свободные и храмовые рабы составляли большую прослойку, в то время как данные эпоса говорят лишь о начале процесса расслоения. В гомеровском обществе еще не было товарного производства (см. Я. А. Ленцман, „О возникновении товарного производства в древней Греции", ВДИ, 1953, № 3, стр. 46—64). Существование более примитивного гомеровского общества после рабовладельческого микенского царства, возможно,

Кривда, испытываемая народом от произвола таких главарей, в век создания „Илиады" не только не уменьшилась, но и увеличилась. Она волновала народного поэта и его слушателей и читателей не столько как тема далекого минувшего, а как типичное явление живой действительности.

Согласно археологическим и др. данным „Илиада" датируется, вероятнее всего, VIII веком до н. э. [1]). Геродот (I, кн. 2, 58), полагавший, что Гомер жил не более, как за 400 лет до него, не был далек от истины. Заслуживают доверия также литературные сведения древних о том, что поэт жил и творил в центре малоазийского побережья, на стыке ионийских и эолийских селений (Смирна-Хиос). Здесь, как и в материковой и островной Греции, шли беспрерывные войны за лучшие земли и добро [2]). Нападали то греческие колонисты на владения местных племен, то местные племена на греческих поселенцев, то греческие общины друг на друга. Древний историк нарисовал реальную картину непрекращавшегося разбоя на суше и на море [3]). Тема войны была не только исторической, но и современной, в повествовании о перипетиях троянского похода переживалось не только прошлое, но и настоящее.

объясняется переселением дорян, которые еще жили первобытно-общинным строем. „Однако, — замечает С. Я. Лурье (Ibid, стр. 59), — родовой строй, водворившийся на развалинах микенской монархии, существенно отличался от родового строя, не затронутого более высокой цивилизацией. Элементы классового разделения, как и влияние микенской культуры вообще, давали себя чувствовать в течение всей так называемой гомеровской эпохи, чтобы дать пышные всходы в VII—VI вв. „См. Вл. Георгиев, История эгейского мира во втором тысячелетии до н. э., ВДИ, 1950, № 4, стр. 48—68; см. также Я. А. Ленцман, Об историческом месте гомеровского рабства, ВДИ, 1952, № 2, стр. 38—59 и Пилосские надписи и проблема рабовладения, ВДИ, 1955, № 4, стр. 41—62.

[1]) См. Homer and the monuments by H. L. Lorimer, London, 1950. 492—93. Свод различных сведений и соображений древних авторов о времени жизни Гомера см. E. Rohde, Kleine Schriften, B. I.

[2]) „Происхождение семьи, частной собственности и государства", стр. 207 и 110.

[3]) Фукидид, I, 5, 15. О таком разбое повествуется в „Одиссее" IX, 39 сл.

„Илиада" изучается нами как целостное [1]) произведение, созданное на народно-поэтической основе. В поэме органически сочеталось творчество неизвестных, для нас безымянных, древних сказителей и певцов (аэдов), усвоенное всей массой племени, с творчеством гениальной поэтической индивидуальности Гомера, — творчеством, ставшим опять общим, всенародным достоянием. По образному выражению Белинского, Гомер относится к народному творчеству как голова к туловищу [2]).

Здесь имеется в виду как содержание, так и форма эпоса.

Соотношение фольклорного, унаследованного — с личным, новым, гомеровским, переработка героических песен, мифов, сказаний, старых представлений, образов и традиционной эпической поэтики создателем „Илиады" ждут своего дальнейшего изучения. Однако, научно нецелесообразно следовать здесь по пути искания различных сплошных слоев. „Гомеровскую поэму, — говорит М. Нильсон, — нельзя, как это делал Виламовиц, сравнивать с курганом, в котором заступ откапывает один пласт за другим... Ее поэтический материал вернее будет уподобить тесту, которое каждый раз месилось для новых образов" [3]). И для новых общественных идей, чувств и дум, — прибавим мы, и до того, как его пересоздал эпохальный гений.

Наша задача — стремиться к всестороннему, мони-

---

[1]) Как полагает проф. И. М. Тронский, в гомеровской проблеме Маркс и Энгельс придерживались унитарной точки зрения, допуская в единой эпопее лишь наличие интерполяций. Характеризуя роль Агамемнона как басилея, начальствующего над союзным войском, Энгельс приводит слова Одиссея в „испытании" „нехорошо многоначалие"... и (в скобках) замечает: „дальше идет излюбленный, но добавленный позднее стих с упоминанием о скипетре" (там же, стр. 109). „Илиада", значит, мыслится, как единое произведение, в которое вкраплены небольшие вставки. Устное бытование поэмы (при наличии письменности) не могло ее уберечь от некоторых несущественных вариантов в отдельных местах, о которых Поль Мазон замечает: „В этой поэме, которая насчитывает около шестнадцати тысяч стихов, нет ни одного варианта, который имел бы существенное значение..." См. в его предисловии к изд. Homère. Iliade , Paris, 1937, p. V.

[2]) Белинский, Полное собр. соч. под редакцией С. А. Венгерова, т. IV, стр. 270.

[3]) Martin P. Nilsson. Der Homer. Dichter in der Homer. Velt и его же „Gesh. d. griech. Religion". München, 1955, S. 358.

стическому исследованию содержания и стиля „Илиады". Такое исследование, (в котором найдет себе место также история поэтического материала и его претворения) под силу лишь совокупности наших литературоведов-классиков.

Оно должно сыграть свою роль не только в усвоении величайшего сокровища классического поэтического наследства, но и эпоса народов нашей страны, опыт изучения которого весьма важен и для гомеристики. Если, скажем, варианты живого киргизского эпоса, в зависимости от их сказителя-манасчи, отличаются друг от друга не только в отдельных сюжетных моментах, но и по всему общественному „духу"[1]), то почему нельзя допустить, что в греческом эпосе завоевала всеобщую любовь и признание та поэма, которую на народно-поэтической основе создал один из аэдов, гениальный поэт Гомер?

Здесь мало было одной высшей художественности. Для этого его эпопея должна была глубочайшим образом выразить существенные черты жизнепонимания и сознания народа. Между тем, как увидим дальше, народность „Илиады" в этом направлении почти не изучалась.

21017

[1]) См. А. Боровков. О народности киргизского эпоса „Манас", „Дружба народов", 1952, № 5, стр. 230—244.

Глава I.

ПРОБЛЕМА НАРОДНОСТИ „ИЛИАДЫ"

(К истории вопроса).

Ни в античной, ни в средневековой гомеристике проблема народности „Илиады" теоретически не рассматривалась и даже не ставилась. Но это вовсе не значит, что не было **отношения** к гомеровской эпопее как к народной по важности отраженных в ней событий, конфликтов и их последствий, по ее общественно-воспитательному значению, по ее исключительному культурному и эстетическому влиянию на массу слушателей и читателей. Этим отношением и объясняется, в конечном счете, огромный интерес к ней древних философов, историков, политиков, моралистов, филологов, неутомимое ее изучение, комментирование, переписывание, ее рецитирование и цитирование. Только глубокой народностью Гомера можно объяснить такое влияние его и такую непреходящую любовь к нему.

О народности содержания „Илиады" говорят отдельные замечания древних ее комментаторов. В начале „Townleyana" („T")[1]) выясняется вопрос, почему поэма не названа, подобно „Одиссее", „Ахиллеидой" и дается следующий ответ на него: „Ахилл, правда, проявил доблести больше всех (прочих ахейцев), но ведь и другие ее проявили. Вот почему (Гомер) хотел показать не только этого одного (героя), но и массу воинов, поскольку они подобны Ахиллу". Стало быть, это поэма не о героизме одного Ахилла, а произведение о подвиге народном, проявленном под Илионом. Отсюда и название эпопеи.

Античности принадлежат легендарные биографии

[1]) Scholia graeca in Homeri Iliadem. Townleyana. Recensuit Ernestus Maas. Oxonii, 1888.

Гомера как нищего учителя и странствующего слепца-слагателя эпических поэм. В основе этих древних жизнеописаний, в которых, возможно, не все является вымыслом, должно быть, лежит верное чувство и понимание, что автор эпопеи такого содержания и стиля как „Илиада" — поэт из народа. Заметим, что сведения (псевдо)Геродота, Плутарха и др. сыграли известную роль и на пороге нового времени—в гомеристике конца XVII и XVIII веков.

Так, Д'Обиньяк, истинный родоначальник „аналитиков", объясняет античное предание о создании „Илиады" Гомером следующим образом: рапсоды, исполнявшие различные эпические песни, потом сведенные в одну поэму, были слепцами. Поэтому „Илиаду" назвали произведением Гомера—слепца (так толкуется это имя автора поэмы). Отдельные песни, из которых впоследствии была составлена „Илиада", являлись самостоятельными „славами" в честь того или иного героя племени; они были устными творениями неизвестных певцов [1]).

По сути, здесь уже имеется не только то, что спустя сто лет было сказано в „Пролегоменах" Вольфа, но и, в зародыше,—одна из формальных теорий народности гомеровской поэмы, основываемая на отрицании единого автора и цельности „Илиады", на безымянном и бесписьменном создании первоначально самостоятельных небольших песен, теории Лахмана. Труд Д'Обиньяка „Диссертация об „Илиаде", написанный в 1664 г., увидел свет только в 1715 г., так что взгляды ученого аббата, с которыми уже были знакомы в кругах французских спорщиков о превосходстве древних или современных поэтов (напр. ссылающийся на него Шарль Перро) в восьмидесятых годах XVII в., стали известны гомеристам за пределами Франции лишь после появления книги из печати, во второмтретьем десятилетиях XVII века. Вероятно эти взгляды оказали некоторое влияние на Джамбатиста Вико, создавшего в эти годы свои „Основания новой науки об общей природе наций".

Д'Обиньяк критикует „Илиаду" с точки зрения

---

[1]) В последнем своем утверждении Д"Обиньяк ссылается на Иосифа Флавия, „Против Апиона", 1. 2.

теории героико-галантного романа, смешиваемого с эпосом. Он иронизирует над низменностью поведения и образа жизни гомеровских героев и богов. В своих суждениях о них он исходит из „хорошего тона" и этикета светского круга. Так, например, по поводу гомеровского рассказа, как Гера наряжалась для того, чтобы обольстить Зевса, Обиньяк замечает: „Бедная и несчастная богиня! Не иметь горничной для прислуживания!" Он удивляется, как это у такого героя как Ахилл нет слуги и он сам жарит и режет мясо, как это он сам подает к столу, не имея „расторопного повара и хорошего метр-д'отеля" [1]). Обиньяк шокирован грубыми выражениями и ругательствами, допускаемыми „принцами и богами" [2]). До Обиньяка подобные упреки Гомеру имеются у Скалигера, отдававшего предпочтение Вергилию [3]).

Вико тоже критикует Гомера, но идет своим особым историко-философским путем. Гомеровскую поэзию он рассматривает в свете своей теории исторического кругооборота, периодически повторяющихся возрастов человечества. По этой теории Вико время создания гомеровских поэм—героический век, юность мира. Этому возрасту народа свойственны отсутствие какой бы то ни было рефлексии, искренность, великодушие, благородство и др. качества, которые характеризуют гомеровских героев. Этому возрасту свойственна и самолюбивая честь, „придирчивая доблесть", показанная в Ахилле. Поскольку эпохи циклически повторяются, то возвращаются и эти качества, в частности и „придирчивая доблесть". „Именно в ней во времена вернувшегося варварства, в раннем средневековьи, всю свою мораль полагали дуэлисты: из нее вытекали гордые законы, надменные дела и мстительные удовлетворения самолюбия тех странствующих рыцарей, которых воспевают романы" [4]).

Вико критикует гомеровские нравы и характеры с

---

[1]) François Hedelin, abbé d'Aubignac. Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade. Paris, 1925, p. 104.

[2]) Ibid. стр. 109.

[3]) О предшественниках Д"Обиньяка в теории мелких песен см. предисловие к цит. изд. Виктора Маньена, стр. 317.

[4]) Джамбатиста Вико. Основания новой науки об общей природе наций. ГИХЛ, Л., 1940, стр. 290.

точки зрения идеалистической этики, следуя рассуждениям Платона. Подобно греческому философу [1]), он отказывает Гомеру в высшей мудрости и способности учить народ добродетели „ ,так как он не стал бы такими дикими чувствами и обычаями побуждать в простонародии удивление, а тем самым услаждать его и посредством наслаждения еще больше укреплять эти обычаи и чувства" (стр. 344). Здесь Вико нового не вносит.

Новые и интересные мысли он высказывает, объясняя указанную слабость, являющуюся вместе с тем и поэтической силой Гомера: „Гомер,—пишет он, —должен был стоять на уровне совершенно простонародных чувств, а потому и простонародных нравов Греции, в его времена еще совершенно варварской, ибо такие простонародные чувства и такие простонародные нравы дают подлинный материал поэтам" (стр. 344). Именно поэтому Гомер несравненный поэт, недосягаемый творец характеров. Критика Гомера оборачивается величайшей его апологией. Автор „Илиады" характеризуется как поэт народный по содержанию его образов по соответствию его миропонимания и мироощущения миропониманию и мироощущению героев, действующих в его поэмах.

Но личность Гомера отрицается. Гомер—это воображаемый поэт, а не действительный человек (стр. 364). Гомер—это сам народ. „Потому так спорили греческие народы о его родине и потому почти все они хотели сделать его своим гражданином, что сами греческие народы и были этим Гомером" (365). Как творения народа поэмы Гомера создавались в течение долгого времени и „многими руками".

Носителями народного эпического творчества Вико считает рапсодов.

Маркс заметил, что в работе Вико имеются в зародыше взгляды Вольфа и „вообще не мало блесток гениальности" [2]). К таким блесткам гениальности следует отнести соображения Вико о народности содержания „Илиады" и положение, что поэтически возвышенное всегда должно быть едино с народным [3]).

---

[1]) См. „Государство" Платона, кн. III, X и др.

[2]) См. письмо Маркса к Фердинанду Лассалю от 28 апреля 1864 г. М. и Э., Сочинения, т. XXV, стр. 399.

[3]) См. „Основ. нов. науки", стр. 353.

Для утверждения своего взгляда на народ как на создателя поэмы, Вико толкует античную легенду и эпиграмму о споре семи городов за право считаться отчизной Гомера, подобно тому, как Д'Обиньяк интерпретирует древнюю версию о слепом авторе „Илиады" [1].

Эта версия варьируется и повторяется у английских писателей, филологов и фольклористов XVIII века в связи с пробудившимся интересом к старинным шотландским балладам и другим жанрам народной лиро-эпической поэзии. Еще Аддисон, разбирая в „Зрителе" (№ 74) старинную балладу „Чевиотская охота", сравнивает ее естественность, трогательность и поэтичность с художественной силой тех или иных мест „Илиады" [2]. Ричард Бентли пишет в 1716 г., что Гомер — слепой певец баллад (a blind Ballad-singer), исполнявший их под аккомпанемент арфы, переходя от двери одного дома к двери другого [3]. В Collection of old Ballads, London, 1723, собиратель их А. Филипс тоже видит в Гомере слепого певца баллад [4]. Странствующим бедным бардом Гомер представляется затем Блэквэллу [5]. Гомер пел перед воинственными племенами, которые охотно слушали поэмы о своих предках. Он выступал со своими импровизациями и в домах знати, пользуясь при этом разработанным поэтической традицией мастерством. Что касается содержания „Илиады", то, по Блэквэллу, в ней возвеличены доблесть, народная вера, умеренность и миролюбие. Роберт Вуд [6] характеризует Гомера как странствующего менестреля. Как по Блэквэллу, так и по Вуду Гомер творил в бесписьменное время, когда жизнь и нравы были патриархально примитивны, естественны

---

[1] Ibid, стр. 365.

[2] См. Влад. Лазурский. „Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона, 1916, т. II, стр. 197 и др.

[3] Homer in English Critizism by D. M. Foerster, London 1947 p. 19.

[4] В. Лазурский, цит. работа, стр. 206.

[5] Thomas Blackwell. Enquiry into the life and writings o Homer, 1735, p. 105.

Может быть уместно здесь привести и горькую эпиграмму англ. поэта о нищете Гомера:

Семь городов добивались названья отчизны Гомера.
Нищий, он в каждом из них просил подаянья у двери...

[6] Robert Wood. Essay on the originalgenius of Homer, 1769.

и просты. „Илиада"—не плод учености, а создание природного гения. В этом и заключается ее неотразимая поэтическая сила и прелесть. Природный гений Гомера не знал никаких правил, никаких поэтических законов [1]).

Таким образом, у этих английских филологов и фольклористов народность поэмы не вызывает отрицания личного авторства Гомера, а связывается с его принадлежностью к профессиональным странствующим менестрелям и с традиционным способом творения (и исполнения) поэм его „природным гением".

Книга Вуда вышла в 1765 году, когда Макферсон „открыл" поэмы Оссиана, личность которого как барда не вызывала сомнения и творчество которого сопоставлялось с поэзией Гомера. В предисловии к „Сочинениям Оссиана", изданным в 1765 г., Оссиан объявлялся Гомером северных народов, создателем эпических поэм, соперничающих с „Илиадой" и „Одиссеей [2]).

Эти же сопоставления лежат в основе взглядов Гердера, высказанных им в статье „Гомер и Оссиан" (1795). И тот, и другой поэт—народные певцы, но каждый со своими особенностями, обусловленными родиной, историческим периодом, языком,—всем образом мышления и видения мира одного и другого народа. Отмечая эти особенности (объективность, ясность, спокойная мудрость, жизненность, зримость образов, экстенсивность повествования у Гомера, являющегося эпическим поэтом, и субъективность, сумрачность, призрачность образов Оссиана, интенсивность чувства которого объясняется тем, что он поэт лиро-эпический), Гердер, как сказано, ставит греческого и шотландского певца в одном ряду как носителей устно-поэтической традиции, творящих в духе своего народа.

---

[1]) О том же писал и Эдвард Юнг в „Предложениях об оригинальных сочинениях" (1759). Взгляд на Гомера как на природного гения был высказан еще в древности—Демокритом.

Дж. Бруно—„О героическом энтузиазме", диалог 1, пишет: „Ведь и Гомер, в его собственном роде, не был поэтом, зависевшим от правил, но сам был причиной правил..." (ГИХЛ, М., 1933, стр. 30).

Белинский: „Гомер конечно не учился ни в Академии, ни в Портике. Тогда учились у великой книги природы и жизни". Полн. собр. соч. ред. С. А. Венгерова, СПБ, 1910, т. I, стр. 394.

[2]) История англ. лит-ры, изд. АН СССР, 1947 г., т. II, стр. 577.

-Какое место занимает Гомер в процессе поэтического творчества народа?

В статье Гердера „Гомер и эпос" Гомер то стоит в конце длинного ряда певцов-рапсодов, замыкает его своими поэмами, то в середине этого ряда. В статье „Гомер—любимец времени" автор „Илиады"—родоначальник целой школы певцов-гомеридов, родник, отец эпической поэзии. Но и тут и там он носитель народной устно-поэтической традиции, „демиург стихотворной саги". Ясности здесь нет. То он мыслится, наряду с Орфеем, Мусеем и другими как личность, как определенная творческая индивидуальность, как „концертмейстер древних песен", то он общее, сборное имя, die Gesammtstimme (Homophonie) der Gesangesvorwelt[1]). Но при всей этой неясности гомеровский эпос—народный по своим поэтическим истокам, по устному творению и исполнению перед массой народных слушателей, в их вкусе и стиле.

В предисловии к „Голосам народов" Гердер указывает не только на народность происхождения гомеровской поэзии, но и на народность устного бытования: „Его (Гомера) рапсодии не оставались в книжных лавках, или на лоскутках нашей бумаги, а в сердцах певцов и слушателей" [2]).

Здесь же Гердер раскрывает общее свое понимание специфики народного поэтического стиля: он отличается простотою, доступностью, общепонятностью[3]). С этой точки зрения величайший мировой поэт, Гомер, вместе с тем и величайший народный поэт.

Никакой исторически конкретной почвы, на которой создавался гомеровский эпос, Гердер себе не представляет. Словно предшественник культурно-исторического направления, положения которого были сформулированы через три четверти столетия Тэном, Гердер говорит в самых общих словах, что гомеровский эпос обусловлен обстановкой, временем и местом его создания[4]). „Илиада" национальна в смысле выражения особенностей мировоззрения и мироощущения грече-

---

[1]) Herder's Werke, herausgegeben..., von Heinrich Düntzer, Berlin, Theil VII, S. 283.

[2]) Цит. издание, часть V, стр. 5.

[3]) Ibid.

[4]) Цит. изд., часть VI, стр. 281, ст. „Гомер и эпос.".

ского народа. Во всех названных статьях Гердер не раскрывает общественного смысла гомеровской поэзии, сущности содержания ее народности. Понимание Гердером этого содержания выясняется из другой его работы—из его Briefe zur Beförderung d. Humanität.

Немецкий писатель отвергает взгляд на Гомера как на певца жестоких нравов, как на поэта варварства, бесчеловечности. Начиная от Платона, Гомера часто винили за все, что делают и говорят герои „Илиады", часто не разбирались в отношении поэта к ним[4]), не выясняли мысли, позиции автора. Гердер подвергает „Илиаду" глубокому идейному анализу. Он выясняет прежде всего, как возникает основной конфликт и кто является виновником трагических событий, затем устанавливает точку зрения Гомера на эти события и на действия героев. Автор названных „Писем" прослеживает чувства большой гуманности, которой проникнута поэма от начала до конца в повествовании о судьбе народов и отдельных воинов.

В сердце читателя,—говорит он,—запечатлеваются три идеи:

1. Осуждение несправедливости и произвола в лице высокомерного и корыстолюбивого царя, оскорбившего доблестнейшего, правдолюбивого героя.

2. Осуждение, хоть и справедливого, но чрезмерного и ужасного по своим последствиями гнева.

3. Война—ужасное бедствие для народов, огромное, страшное горе.

То, что Гердер говорит о человечности Гомера, о том, как греческий поэт понимает и чувствует также страдания троянцев, как он выразил свои идеи в образах и характерах героев, принадлежит к лучшему, что написано о Гомере на протяжении многих веков.

Однако, нигде здесь не сказано о том, в какой связи эти идеи Гомера находятся с его народностью. Они существуют как бы отдельно, независимо: идеи Гомера—сами по себе, а его народность—сама по себе. Народность как бы относится только к происхождению, генезису, исполнению, доступности и устному бытованию песен „Илиады" и идейной категорией не является.

---

[4]) Гердер, должно быть, полемизирует здесь и с Вико.

Она как бы является формой, а не составляет сущность, содержание в его единстве с формой.

Но и само идейное содержание „Илиады" не объяснено у Гердера исторически-конкретно. Неизвестно, каким обществом и какими историческими явлениями обусловлены эти идеи. Они рассматриваются у гуманистического мыслителя sub specie aeternitatis. . Это дает им перспективу далеко в глубину веков, вплоть до нашего, раскрывает их непреходящую этическую ценность, но не дает нам ключа к пониманию, на какой эпохальной и социальной почве они зародились и выросли. Его статьи о Гомере вдохновенны, но туманны, как стремления поэтов „Бури и натиска". Написанные в середине девяностых годов XVIII века, они уступают написанным тогда же „Пролегоменам" Вольфа в специальной эрудиции, но совпадают с ними в понимании гомеровской поэзии как устного народного эпического творчества.

Подобно Гердеру, Вольф видит в Гомере народного певца. Повторяя мысли Д'Обиньяка[1]) об „Илиаде" как собрании отдельных песен, созданных в дописьменную эпоху, и в то же время не отрицая целостности поэм и принадлежности значительной их части Гомеру, Вольф говорит об их народно-поэтическом происхождении, но не об их общественном содержании. Более того, если у Гердера идейный смысл „Илиады" рассматривается отдельно, как бы независимо от народного происхождения поэмы, то у Вольфа он вообще не рассматривается. Вопрос об идейном содержании поэмы им не ставился, как не ставилась и проблема специфики гомеровского искусства[2]). Главное внимание сосредоточено на результатах записи и объединении при Писистрате и Гиппархе гомеровских и негомеровских песен, устно передававшихся из поколения в поколение рапсодами, на внесенных в связи с этим отдельных вставках и отсюда же возникших некоторых несогласованностях и противоречиях. Важность изучения логической и тектонической увя-

---

[1]) Но умалчивая об этом источнике своей теории и о других своих предшественниках.

[2]) Fr. Aug. Wolf's Vorlesungen über die vier ersten Gesänge von Homer, Ilias, Bern. 1830, S. 10: „Bei Homer muss man alle Aesthetik vergessen!"...

занности отдельных моментов повествования отрицать не приходится. Но, оказав огромное влияние на развитие дальнейшего изучения гомеровского эпоса, „Пролегомены" в значительной мере и на долгое время обусловили формальное направление исследовательской мысли только по этому пути. Из этого направления, точно из заколдованного круга, не могли выйти многие гомеристы на протяжении XIX и, частично, XX века.

С точкой зрения Вольфа согласился В. Гумбольдт. Ее разделяли и другие крупные филологи и мыслители конца XVIII—начала XIX века.

Большой интерес проявляли к проблеме народности Гомера немецкие романтики.

Ученый труд Фридриха Шлегеля „История поэзии греков и римлян"[1]) почти полностью посвящен греческому эпосу. Расцвет эпической поэзии, полагает Ф. Шлегель, был еще до Гомера. Это была свободная естественная поэзия, создававшаяся без обдуманного плана, без предварительного мысленного наброска. К этой поэзии принадлежат „Илиада" и „Одиссея", в которых не следует искать целостности, единства. Внутренняя цельность есть только в каждой рапсодии. Гомер не историческая личность, а обозначение всей эпической поэзии. Диаскевасты связали в единое целое отдельные песни, создатели которых творили в одном духе, в одной поэтической традиции. Гомеровские поэмы — плод долгого процесса такого творчества, продукт длительного развития поэтической культуры, которую создатели-певцы постепенно обогащали и углубляли. Гомер, возможно, один выдающийся из этого ряда эпических певцов[2]).

---

[1]) Geschichte der Poesie der Griechen und Römer von Fr. Schlegel, Berlin, 1798.

[2]) Одно время взглядов Ф. Вольфа и Фр. Шлегеля придерживался и Гете (G. Finsler, Homer in der Neuzeit, стр. 471), но затем отказался от него. Известно его высказывание, что Вольф пытался уничтожить Гомера, но ничего не мог сделать с его стихами, „потому, что стихи эти обладают чудодейственной силой, как герои Валгаллы, которые утром разрубают друг друга на куски, а в обед, целые и невредимые, усаживаются за стол" (см. И. П. Эккерман, „Разговоры с Гете", Академия, 1934 г., стр. 355).

Ни Гете, ни Шиллер не могли опровергнуть Вольфа, но как

Здесь Фридрих Шлегель идет дальше Вольфа, (допустившего известное единство „Илиады" и сознание значительной части поэмы Гомером), но, подобно ему, идейной стороной эпоса не занимается. Август Шлегель даже считал, что гомеровский эпос еще не совсем выделился из сказания[1]). Народность Гомера все больше сводилась к обезличиванию творения его поэм, к пониманию их как коллективных созданий поэзии.

Таким образом, выяснение проблемы народности „Илиады", начавшееся на пороге нового времени, переплетается с вопросом о том, кем и каким образом эта поэма создана. За непрочной научной аргументацией Д'Обиньяка, Вико, Гердера, Вольфа, считавших ее создателями слагателей малых народных эпических песен, за соображениями Бентли, Вуда и др., представлявших себе ее автора слепым певцом, нищим менестрелем древности, кроется, по сути, верное чувство и сознание народности Гомера, но часто в наивно-биографическом ее понимании. Этим же чувством и сознанием народности „Илиады" характеризуются

поэты внутренне сопротивлялись его теории и отвергли ее. На „Пролегомены" Вольфа Шиллер откликнулся эпиграммами:

Вольфовский Гомер

Спорили семь городов, сыном его называя;
Вольф его растерзал,—каждый хватай свой кусок.
(перевод Ю. Анисимова)

„Илиада"

Рвите Гомеров венок и отцов далеких считайте
У совершенной и вечной красы.
Мать у ней только одна, и черты она матери носит:
Это—бессмертной Природы черты!
(перевод Л. Остроумова).

Вернувшись к единому Гомеру, Гете писал:

Вы остроумными речами
Рассеяли волшебный сон,
И мы признали вслед за вами,
Что Илиада—лишь центон.
Но осуждения такого
Гомер не вынес: младость с ним,
И цельным он витает снова
Пред взором радостным моим.

[1]) См. „Литер. теория немецкого романтизма", документы под ред. Берковского Н., стр. 225.

взгляды Фр. Шлегеля, Лахмана и особенно братьев Гримм.

Якоб Гримм, специально Гомером не занимавшийся, касается его в своих общих суждениях об эпическом творчестве. Понимая народность как непосредственное творение народом, Я. Гримм исключает из эпоса какое бы то ни было участие или влияние поэтической индивидуальности. Эпос творится сам собой, никакой поэт его не создавал,—писал он [1]).

Дилемма—один автор и отсюда целостное произведение, или многие поэты и отсюда отдельные механически объединенные песни, здесь решается так: эпос—создание народа, внутренне-цельное. Эта цельность достигается единством народного „духа" и непрерывностью процесса народно-поэтического творчества на основе саги и мифа.

Я. Гримм вносит в понимание народности поэзии широкое бытование, распространенность в массе. Ни Вольф, ни Фр. Шлегель этого важного момента не выдвигали (см. Kleine Schriften, Bd. I, стр. 155). Очень важно его понимание народности как длительного процесса создавания и изменения поэтического произведения народом, но представление Гримма об этом коллективном творении романтически туманно и идеалистически абстрактно.

Эту туманность пытается несколько развеять Вильгельм Гримм. Он хочет уяснить, как, через посредство кого народ творит, и высказывается об этом в письме к Лахману от 31 мая 1820 г. [2]) по поводу взгляда последнего на „Нибелунги", потом перенесенного и на „Илиаду". Находя в гомеровской поэме противоречия, Лахман объяснял их тем, что эпос составлен из мелких песен, которые до этого были самостоятельными. При этом он исходит из представления о первоначальном совершенстве эпических рапсодий, которые потом в той или иной мере потерпели от прибавлений, отсечений и др. изменений при переработке их в большую поэму. Являлись ли эти самостоятельные рапсодии созданиями многих анонимных поэтов, или одного поэта, остается у Лахмана невыясненным.

---

[1]) J, Grimm. Kleine Schriften, Bd. IV, S. 4, 10.

[2]) Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Lachmann, herausgegeben von Albert Leitmann, Iena, 1924—1927,

Вильгельм Гримм в своем письме касается наиболее важных вопросов лахмановской теории. „Если говорить о поэте,—пишет он,— то под таковым следует разуметь народ, но не простую массу (демос), а высшую сущность его духовной жизни. Но творящий народ должен быть как целое представлен и представляется в одном лице,—это и воплощено в Гомере, Оссиане. Практически же эпос создается профессиональными певцами, причем тут наблюдается наследственная передача слагания и исполнения песен на материале саги, еще живой, неокостеневшей, еще находящейся в неустоявшемся, зыбком состоянии (schwebenden Zustand). Естественно, что хотя творения певцов по содержанию, манере, окраске и тону в целом совпадают, однако возникают некоторые различия и противоречия в частностях. Невинная и непосредственная фантазия вводит новых персонажей, некоторые новые события и новые места, где эти события происходят, расширяя таким образом песни без особого замысла, без продуманной особой задачи.

Наряду с отдельными малыми песнями создаются крупные поэмы и цикл песен вокруг отдельных событий и моментов. Это такие же народные, а не ученые произведения, будто бы созданные диаскевастами. Последние, если допустить, что они соединили народные песни в крупные поэмы, должны были сознательно пройти мимо противоречий между песнями, или их вовсе не замечать, что невероятно.

Вильгельм Гримм допускает различия в записи саги, которые, однако, не нарушали ее содержания.

В своем ответе от 17 июня 1820 года[1]) Лахман соглашается со взглядом В. Гримма, что создатель эпоса—народ, но считает, что объединяя песни в поэму, диаскевасты, не нарушая саги, делали свои вставки, кое-что добавляли.

Эти общие теоретические положения относятся не только к „Нибелунгам", которыми Лахман тогда занимался, но и к другим героическим поэмам и в особенности к „Илиаде", что явствует как из письма, так и из ответа. Известно, в какой тупик потом завели гомеристику лахмановские „Размышления" о гомеров-

[1]) Ibid.

ской „Илиаде“ и разыскания „охотников“ за мелкими песнями (carminum venatores...), да за всякими противоречиями. Но мы занимаемся не „гомеровским вопросом“, а проблемой народности „Илиады“. И здесь мы опять должны заметить, что как Лахман, так и братья Гримм, занимались лишь формальной стороной творения народного эпоса, не изучая его сущности. Что для понимания народности эпоса важно выяснить, кем и как он создавался, само собой понятно. Однако решение этих вопросов в отрыве от общественного содержания эпоса повиснет в воздухе, будет метафизическим, научно неубедительным. Романтики подходят к объяснению создания эпоса идеалистически. Они игнорируют конкретную историческую обстановку, условия материальной жизни общества, и, говоря о народном „духе“, мыслят его как абстрактную автономную силу, которая творит сама по себе. Нужно отдать дань интересу и любви, которую они проявили и пробудили к народному поэтическому творчеству, но их объяснение и определение народности отвлеченно и односторонне.

Для Гегеля, как и для Гриммов, эпопея — наиболее полное, всестороннее отображение духа и верований народа, или (что для Гегеля одно и тоже) духа нации. Философ несколько раскрывает содержание этого „духа“, выражающегося в деятельности нации, в ее цивилизации, быту и нравах, в ее исторической и культурной жизни. В своей „Эстетике“ Гегель много раз варьирует такое понимание эпоса.

„Совокупность верований и идей какого-нибудь народа, дух его, развитый в форме какого-нибудь действительного события, как живой своей картины, вот что составляет основание и форму эпической поэмы, собственно. К этому общему факту присоединяется, с одной стороны, религиозное сознание всех глубоких истин человеческого духа, с другой — жизнь политическая, гражданская и домашняя, даже с обычаями, материальными потребностями и средствами удовлетворения их. И все это в эпопее оживлено тесною связью с действиями и характером лиц“ [1]).

---

[1] „Курс эстетики или наука изящного“. Сочинение Фр. Гегеля. Музыка, эпическая поэзия. Перевел Василий Федотов. М., 1860 г., второе отделение, стр. 60. Варианты—там же, стр. 61, 76 и др.

В суждениях и замечаниях идеалистического философа о гомеровском эпосе можно каждый раз найти „рациональное зерно“. Гегель был решительным противником понимания народности как безличности творчества. „Великий эпический стиль,— писал он,— состоит в том, что поэма кажется воспевает сама себя. Здание кажется возвышается одно — на вершине его нет автора. Однако, эпическая поэма, как истинно артистическое создание, может быть произведено только одним человеком... Если эпопея выражает жизнь всей нации, то народ не составит поэмы, а только одно неделимое (лицо)“. „Дух какого-нибудь века, какой-нибудь нации, конечно, есть общая и существенная причина, но действие его осуществляется тогда только, когда оно сосредоточивается в неделимом гении поэта, который тогда, вдохновляясь ее сущностью, делает из нее собственное понятие и основание своего творения. В самом деле, поэма есть только неделимая мысль“ [1]).

Гегель отвергает взгляды Д'Обиньяка, Вико, Гриммов, Фр. Шлегеля и других, отрицающих историчность Гомера как автора: „Что касается „Илиады“ и „Одиссеи“, то они, как известно, утверждали, что Гомер не существовал как отдельное лицо, как автор целого, но что многие поэты сочинили многие отрывки, которые потом связали в два великие творения. После такого мнения должен возникнуть вопрос: составляют ли обе эти поэмы одно органическое целое, или по уверению, у них нет ни начала, ни конца и их можно продолжать беспредельно [2]). Мнение о совершенном отсутствии единства и простом наборе различных рапсодий подобного тона есть понятие варварское, которое противоречит самой идее искусства. Но если хотят этим сказать просто, что поэт изглаживается в своем творении, то это служит ему прекрасною похвалою. Это значит просто, что в мысли и чув-

---

[1]) Ibid. стр. 66—67.

[2]) Имеется в виду взгляд Августа Шлегеля, высказанный им в „Чтениях о драматической литературе и искусстве“: „Уже отмечалось и раньше, что „Илиада“ не имеет определенной законченности, что к ней можно добавлять эпизоды и с начала и с конца“... („Литературная теория немецкого романтизма“, документы под ред. П. Я. Берковского, Ленинград, 1934, стр. 225).

стве нельзя узнать никакого другого личного приема. В самом деле, это мы и встречаем в гомеровских песнях... Простая народная песнь уже имеет надобность не только во рте, чтобы петь, но в душе, исполненной национального духа. Тем более художественное произведение, единое в себе, объясняется только оригинальным духом какого-нибудь одного лица"[1]).

Таким образом Гегель выразил совершенно новый взгляд на народность гомеровского эпоса. Она заключается не в коллективности создания героической поэмы всей массой народа или множеством безымянных певцов, а в выражении одним поэтом мыслей и чувств большого коллективного целого — народа, нации, в полном слиянии личного гения автора с общим „духом", мировоззрением и мироощущением народа. „Илиада" — великое индивидуальное творение Гомера, но его устами говорит народ. Унаследованное, традиционное Гомер при этом подвергает самостоятельной творческой переработке. Рассматривая образы гомеровских богов, Гегель указывает, как „традиция и самостоятельное творчество могут вполне уживаться вместе"[2]). Старые представления получают новую идейно-художественную трактовку, переосмысляются и переоформляются гением поэта. Этому гению идеалистический философ придает самодовлеющее значение. Поэт как будто ни от каких общественных, конкретно-исторических интересов и стремлений народа не зависит. Однако, нельзя не видеть того существенно важного, что Гегель здесь вносит в понимание народности. До Гегеля рассуждения шли в таком плане: „Илиада" — произведение монолитное, или агглютинативное, склеенное из различных самостоятельных песен, создано одним поэтом, Гомером, или многими аэдами. Если оно является творением многих безымянных слагателей самостоятельных песен, а не Гомера, то оно — народное. Гегель разрешил проблему со смелостью великого диалектика: эпопея — народная, хотя она — творение одного поэта, Гомера.

---

[1]) Гегель, цит. „Курс эстетики...", стр. 67—68.

[2]) „Лекции по эстетике", перевод Б. Г. Столпнера, книга вторая, М., 1940, стр. 51.

Нужно заметить, что Гегель акцентирует, все же, не столько народность „Илиады", сколько единство поэмы и авторство одного поэта. Содержания народности и отдельных аттрибутов ее он не характеризует. Их глубоко определил и раскрыл В. Г. Белинский.

Как известно, Белинский специально о гомеровском эпосе не писал, а только касался его в борьбе за революционно-демократические идеи и преобразования, за действенную, полноценную, реалистическую родную литературу. Гомеровские проблемы занимали критика не в „академическом" плане. Ряд суждений высказан им об „Илиаде" в споре о „гомеризме" Гоголя, в статьях о Пушкине, в отзывах на сборники народной словесности и т. д.

Взгляд Белинского на великую поэму выкристализовался не сразу. В середине тридцатых годов критик склонен был думать, как и романтики, что „Илиада" — бессознательное выражение творящего духа народа [1]). В своей рецензии на книгу Юрия Венелина „О характере народных песен у славян задунайских" (1835 г.) Белинский соглашается с его мнением, что „Илиада" создана народом, а не „каким-то Гомером" и что „Омирос есть слово нарицательное и значит сленца" [2]). Уже в 1839 г. Белинский допускает возможность создания народом только отдельных эпических песен, собрание которых может представить собою поэтически нечто цельное, но лишь по духу и характеру своему. А создать крупное эпическое произведение, стройное и единое по содержанию и форме, народ не может никак. Без индивидуального автора творение большого поэтического произведения вообще немыслимо. „Это, — говорит Белинский, — просто-напросто нелепость нелепостей... Народ живет в своих представителях, которые относятся к нему, как голова к туловищу. Такую-то голову имели эллины в Гомере... Говорят, что трудно поверить, чтобы один человек мог сделать такое великое дело. Напротив, труднее поверить, чтоб много людей могли сделать одно такое великое дело. Всякая разумная сила является отнюдь не

---

[1]) Цит. изд. под ред. С. А. Венгерова, Том III, стр. 66.
[2]) Том II, стр. 399.

в субстанции, а в личном, индивидуальном, субъективном определении. И потому слово „народ" часто бывает самым бессмысленным словом, как безличная отвлеченность" [1]).

Так решив этот вопрос, Белинский в целом ряде дальнейших высказываний говорит о творческом гении Гомера [2]), являющегося для него „колоссальной личностью" [3]), исторически столь же бесспорной, как Эсхил, Софокл, Еврипид, Геродот...[4]). Ученые мудрствования в этом вопросе Белинскому кажутся смешными [5]).

Его последние по времени высказывания настолько ценны, что нам трудно представить себе без них точку зрения современной гомеристики. Гомер выразил в своем великом создании всю сущность жизни греческого народа, поэтому „Илиада" — народная эпопея как по своему содержанию, так и по своей форме [6]). В ней органически сочетаются творчество народное с творчеством гениального поэта. Гомер переработал героические песни и предания древних греков, подчинил их своему собственному замыслу, своему миропониманию и искусству. Поэтому, — утверждает Белинский. — „Илиада" была столько же непосредственным созданием целого народа, сколько и преднамеренным, сознательным произведением Гомера. „Мы считаем за решительно несправедливое мнение, будто бы „Илиада" есть не что иное, как свод народных рапсодов: этому слишком резко противоречит ее строгое единство и художественная выдержанность. Но, в то же время, нельзя сомневаться, чтобы Гомер не воспользовался более или менее готовыми материалами, чтоб воздвигнуть вековечный памятник эллинской жизни и эллинскому искусству. Его художественный гений был плавильною печью, через которую грубая руда народных преданий и поэтических песен вышла чистым зо-

---

[1]) Том IV, стр. 270.
[2]) Том IV, стр. 449, и др.
[3]) Письма, СПБ, том. II, 1914, стр. 189,
[4]) Том IX, стр. 452.
[5]) Том IV, стр. 270.
[6]) Том IV, стр. 467.

лотом“ [1]). Так Белинский понимает народность гомеровской эпопеи по выраженной в ней сущности народной жизни, по ее содержанию и форме, по истокам ее поэтического материала.

В 1844 году замечательный революционный мыслитель добавляет еще одно, не менее важное, условие для эпопеи: ее невозможно создать на канве событий, в которых „действуют только отдельные личности, но не массы“ [2]). Народная по исторической важности воспетых событий, в которых участвуют массы, эпопея становится народной и по своему великому воспитательному, этическому и эстетическому значению. Доступная каждому, общепонятная и устно известная всему народу, она играет большую роль в его жизни. В понятие народности, следовательно, входит и общедоступность, общераспространенность эпоса. Эти высказывания имеют исключительную ценность и для общей теории народности в поэзии и для современной гомеристики [3]).

Раскритикованная с унитарной точки зрения в фундаментальных трудах Нитча и в различных других работах малого объема [4]), теория народности Лахмана и Гриммов однако нашла себе последователей и продолжателей. Одним из наиболее серьезных ее представителей является Штейнталь. В своей работе „Эпос“ [5]) он определяет народную поэзию как творческое сознание массы, которая еще не достигла степени культурности или находится вне ее пределов. Индивидуальности здесь еще нет. В таком обществе каждый участвует в поэтическом творчестве, неотделенном от жизни. Подобно языку, народная поэзия — творение кол-

[1]) Том XII, стр. 46.

[2]) В. Г. Белинский, „Избр. соч.“, 1949 г., стр. 617.

[3]) В обзоре мировой гомеристики Альбин Лески („Anzeiger für Altertumswissenschaft, Wien, 1955, S. 148) считает ее центральной задачей выяснение того, что в греческом эпосе является наследием устного народного творчества и что принадлежит лично гениальному поэту. Это несомненно очень важная проблема, которую однако нельзя изолировать от всего круга вопросов, выдвинутых Белинским.

[4]) Из последних наиболее доказательной является статья Герлаха—Die Einheit der Ilias und die Lachmannsche Kritik, Philologus, 1870, B. XXX, S.1—59.

[5]) H. Steinthal. Das Epos. „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft“, 1867.

лектива, массы и находится в постоянной текучести, в живом процессе постоянного изменения.

Подобно Вильгельму Гримму, Штейнталь предполагает одновременное существование отдельных, самостоятельных эпических песен (т. н. „изолирующая форма" эпической композиции), ряда таких песен, группирующихся вокруг одного героя и повествующих о его подвигах („агглютинирующая форма"), большого круга песен, внутренне, органически между собой тесно связанных. К такому органическому эпосу относится и „Илиада", созданная творческим народным духом (Volksgeist) на поэтическом материале саги и песен. Допустить создание такого эпоса индивидуальным поэтом нет ни малейшего основания. Совершенно немыслимо, чтобы созданное одним автором великое произведение стало народным (Volksgesange). Штейнталь, таким образом, решительно утверждает безличность и коллективность творения „Илиады", по аналогии с всенародным творением языка. А. Н. Веселовский справедливо указал на отвлеченность и неубедительность взгляда Штейнталя, полагавшего, что гомеровский эпос творился самопроизвольно, какими-то „объективными силами" предания[1]). Народности содержания Штейнталь, как и его предшественники, совершенно не затрагивает.

В духе Гриммов трактует творение „Илиады" Фридрих Шпильгаген в своей работе „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans", 1883. В понимание народности гомеровского эпоса он ничего нового не вносит, а лишь особенно акцентирует чувство общности и отсутствие какого-либо личного взгляда у певца, являющегося только „герольдом народа". Шпильгаген так характеризует отличие певцов-слагателей гомеровского эпоса от современного поэта: „...горделивое сознание, что они поют лишь про то, что их публика желает, о чем никогда не устанет слушать; радостная, постоянно наполняющая их уверенность, что всякий аккорд, ими взятый, отзовется в душах их слу-

[1]) См. „История эпоса", курс, читанный проф. А. Н. Веселовским в 1884—85 г., стр. 135—136. Сам А. Н. Веселовский полагал, что „Илиада", подобно „Песне о Роланде", является работою одного певца, ощутившего себя поэтом и соединившего в единое целое народные песни" (там же, стр. 122, литограф. изд.).

шателей, что их думы, чувства, впечатления — их народа" ... Это верное положение, которое может относиться и к одному автору, и не только к древнему, а и современному народному поэту, остается, однако, абстрактным: в чем именно заключаются эти чувствования и впечатления, в общетеоретической работе Шпильгагена не говорится.

Специальное большое исследование о народном происхождении гомеровских поэм в свете взглядов Якоба Гримма принадлежит Луи Эргардту[1]). По его мнению, вопрос, откуда возникло имя автора „Илиады", не имеет никакого значения. Гомер не был ни творцом ее внутреннего единства, которое выросло из древнего мифа, ни создателем нового стиля, так как поэма носит на себе явственные отпечатки долго развивавшейся поэтической традиции. Наконец, соединение эпических песен в одно внешнее целое тоже не является делом Гомера, а работой, совершенной в Афинах в VI в. до н. э. Имя Гомера остается (как говорил Вико) лишь нарицательным обозначением творцов великой греческой эпопеи — народных певцов. Эргардт считает исключительно важной мысль Якоба Гримма о слоистости эпоса, о „выветривании" и новообразованиях в эпическом массиве. Вслед за Штейнталем, Эргардт уподобляет творение эпоса творению языка, в котором роль отдельной личности исчезает. Как в языке сохраняется наследие многих поколений и вместе с тем сюда постоянно вливается новое и новейшее, так и в народной поэзии происходит подобный же длительный процесс творения эпоса. Не все из создававшегося эпического материала сохранилось: часть его со временем отсеивалась, выветривалась. В устах певцов продолжало жить только то, что находило отклик в народе, а в памяти и устах народа продолжало жить только то, что певцы создавали в его духе. Из народной традиции эпоса проистекает не только органическое единство его содержания, но и цельность характера того или иного героя эпоса.

От специальной большой работы Эргардта, посвященной народности гомеровского эпоса, можно было

---

[1]) Die Entstehung der homerischen Gedichte, von Louis Erhardt, Lpz., 1894.

ожидать хотя бы частичного рассмотрения общественного содержания поэмы. Однако, мы здесь находим лишь новое детальное рассмотрение и объяснение противоречий между песнями „Илиады“ [1]).

Почти тогда же, когда вышел в свет труд Эргардта, аналогичный взгляд на создание гомеровского эпоса высказал Эдуард Мейер [1]). Последователями Эргардта затем выступают Отто Иммиш [2]), Ж. Меррей [3]), у нас И. Лециус [4]).

В том же году Эрвин Роде высказал прямо противоположную точку зрения. Он совершенно отвергает возможность какого бы то ни было участия народа в создании „Илиады“. Взгляд Фридриха Шлегеля, Якоба Гримма, Штейнталя и др. он считает мистическим. Гомеровский эпос является народной поэзией лишь в том смысле, что весь греческий мир его воспринял и сделал своим достоянием, а как творение „Илиада“ принадлежит Гомеру — гениальнейшему поэту всего человечества [5]).

Роде, следовательно, отделяет вопрос о создании поэмы от значения, которое она приобрела. Только в этом, всеэллинском ее значении он признает гомеровскую эпопею народной.

Дальше, в девяностых годах, Ф. Ф. Зелинский разделяет теорию Штейнталя, сочетая ее с соображениями Грота и Кирхгофа [6]). Для обоснования своего взгляда Ф. Ф. Зелинский привлекает впервые отмеченную Нитчем композиционную особенность гомеровского повествования, которую русский ученый широко прослеживает, обобщает и формирует как „закон хронологической несовместимости“: действия, по вре-

---

[1]) Эти противоречия, по мнению Эргарта, возникли сами собою, когда песни, составлявшие внутреннее единство, сцеплялись рапсодами в одно внешее целое (см. в труде Эргардта, стр. 82).

[2]) ... ein Niederschlag einer Jahrhunderte umfassenden Tätigkeit der Sänger (Geschichte des Altert., II).

[3]) Otto Immisch. Die innere Entwicklung d. griech. Epos. Leipzig, 1904.

[4]) Gilbert Murray. The Rise of the greek Epic, 1907.

[5]) См. его рецензию на труд Эргардта в Известиях Киевского Университета за 1896 год, XI, стр. 195—210.

[6]) Ervin Rohde. Psyche. 1903, B. 1, S. 38.

[7]) См. Ф. Ф. Зелинский. Закон хронологической несовместимости и композиция „Илиады“. Сб. Χαριστήρια, М., 1896, стр. 1 21.

мени параллельные, рассказываются у Гомера как последовательные. Наблюдения Ф. Ф. Зелинского, весьма спорные, но, тем не менее, весьма ценные для понимания трудностей первоначального построения двух-и трехпланового рассказа и искусства их преодоления, приводят исследователя к заключению, что „Илиада" в том виде, в каком ее читаем мы, есть дело рук редактора, приведшего в одно целое, относящиеся к гневу Ахилла части греческого былевого эпоса[1]), „который создавался певцами-гомеридами, „с-ладителями"[2]). Проблема и принцип ее разрешения здесь чисто формальные. Сущностью „Илиады" Ф. Ф. Зелинский не занимается и о ее народности не говорит.

То, что теория народности гомеровского эпоса шла не по пути рассмотрения его сущности, намеченного у Вико, а в формальном ее направлении (Лахман и др.), открыло впоследствии возможность, признавая творчество многих безымянных певцов, утверждать его придворный характер и, отсюда, пресловутый „аристократизм" „Илиады".

Так, Пельман в своей обширной статье, где он резко критикует труд Эргардта[3]), соглашается, что певец черпает из народного источника, из мифа и саги, но, получив доступ в аристократическую среду, проникается ее мировоззрением, ее мыслями и чувствами.

Мишель Бреаль[4]) считает, что „Илиада" — творение коллективное, но рафинированное, соответственно интересам и вкусам придворной просвещенной аудитории.

На той же точке зрения стоит Munro Chadwic, The heroic age, 1912.

Существеннейшим критерием народности „Илиады", является ее содержание, выраженные в ней думы и суждения, чувства и понятия, стремления и чаяния народной массы. Все они конкретно историчны, и мы пытаемся в нашей работе показать их общественную почву, их реальную эпохальную основу.

Но тем самым мы вовсе не отвергаем других сторон и признаков народности гомеровой поэмы. Эти

---

[1]) Jbid. стр. 120.

[2]) См. Ф. Зелинский. Древне-греческая литература эпохи независимости. Петроград, 1919, том. I, стр. 18.

[3]) Historische Zeitschrift, 1894, 3.

[4]) M. Bréal, Pour mieux connaître Homère, 1906.

признаки совершенно очевидны в языке и стиле эпопеи, в ее героических образах, в ее народной поэтике. Созданная на материале преданий, саги, мифов, эпических песен, „Илиада" глубочайшим образом связана с фольклорной традицией, с живыми истоками и художественными средствами народно-поэтического творчества [1]).

Однако, следует иметь в виду, что гомеровский эпос — „плавильная печь" этого творчества, а не механическое его использование. Художественный гений Гомера накладывает свой глубокий отпечаток на народную традиционную поэтику, вносит в нее свое, новое. Это „свое", гомеровское вносится как в содержание поэмы, так и в стих и интонацию, в эпитеты, метафоры, сравнения, перифрастику, во всю веками развивавшуюся эйдологию и „технологию" народного эпического творчества. Эпос Гомера оплодотворяет народную поэзию и становится ценнейшим достоянием народа. Свидетельства древних говорят об огромной любви греческого народа к поэмам Гомера, о широком знании их и усвоении их в античности. Доступность, доходчивость „Илиады", ее огромная популярность, то, что она вошла в сердце народа и оказала глубочайшее влияние на его культуру, в известной мере формировала его духовный облик, его мировоззрение, его художественный вкус — одна из важнейших сторон народности гомеровской поэмы. Виламовиц, утверждавший придворный характер гомеровского эпоса [2]) и в одной из последних своих работ, повторивший это свое утверждение [3]), не мог, однако, не признать этой стороны народности „Илиады": ...volkstümlich geworden und viele Jahrhunderte geblieben ist die Ilias, — говорит он. И далее о Гомере: ...so ist er auch ein Lehrer des Volkes geworden...[4])

---

[1]) См. об этом: F. Schnorr v. Carolsfeld. Über einige Aennlichkeiten zwischen den homerischen Gedichten und der Volkspoesie.— „Neue Jahrbücher für klassische Philologie", 1865; статью М. М. Покровского в „Известиях" АН СССР за 1929 г. „Homerica", чч. 1 и 2; статью Leutsch'a, Philologus, Suppl. I; Seibel, Die Klage um Hektor. Münch., 1881.

[2]) U. v. Wilamowitz-Moellendorff. Die griech. Liter. Die Kultur der Gegenwart. I. Abtheil. VIII, S. 7.

[3]) Das homer. Epos, Berlin, 1927, S. 22.

[4]) Ibid. стр. 12.

Народность „Илиады“ — сложный идейно-художественный и общественно-функциональный комплекс, из которого, для удобства научного рассмотрения, можно выделять те или иные элементы содержания и поэтической формы, вопросы происхождения, бытования, влияния, но только помня об органической их связанности и о том, что́ определяет сущность народности. Изолированное рассмотрение одной только стороны комплекса, без понимания этой сущности, приводит к порочным выводам, к нелепостям. К таким выводам пришел, например, И. Мейэр в своей работе Werden und Leben des Volksepos, Halle, 1909.

Исходя из одного положения, что народным является лишь такое произведение, которое живет в устах народа[1]), Мейэр допускает усвоение только небольших песен. Знание массой на память целой большой поэмы невозможно. Поэтому народного эпоса, народной эпопеи нет, не существует (стр. 30).

Игнорирование других сторон народности и прежде всего содержания приводит здесь к полному абсурду в понимании одного изолированного момента — распространенности. Последняя мыслится Мейэром как полное усвоение всего эпоса всем народом на память. „Илиада“, пожалуй, такого критерия народности не выдерживает.

В определение и понимание народности советское литературоведение и фольклористика внесли важнейший критерий: отношение поэта к изображаемым историческим событиям и конфликтам, к различным явлениям общественной жизни и лично-человеческого бытия, суждение о них с точки зрения народа.

При наличии этого, первого и основного, аттрибута народность „Илиады“ определяется следующими моментами:

происхождением материала эпопеи из мифов, сказаний, героических песен, славословий, плачей, поминаний и других видов устного народного творчества, переплавленных гением Гомера;

художественно-полноценным отражением наиболее типичных сторон и наиболее сущностных моментов

[1]). Стр. 29.

народной жизни в ее непосредственной характерности и неповторимости;

таким широким и многосторонним охватом явлений социального и личного бытия, который сделал поэму монументальным памятником целой эпохи в истории народа и всего человечества;

раскрытием мыслей, чувств, чаяний, суждений, всей этики и культуры, всего духовного мира народа с такой глубиной и мудростью, что поэма стала книгой самопознания народа;

выражением народных идеалов доблести, справедливости, благородства, чести, патриотической верности, высокой любви, дружбы, гуманности;

повествованием о событиях, в которых участвуют массы и в которых решается судьба народа;

кровной заинтересованностью поэта в этой судьбе, его „пристрастностью", взволнованностью;

его любовью к труду, к мастерству, его влюбленностью в собственное искусство воспроизведения жизни, его прокладыванием новых путей для народной поэзии;

всенародным, частичным или полным, знанием поэмы, всенародным чувством и признанием ее красоты, мудрости и глубины;

всенародным ее влиянием.

О такой народности говорил В. И. Ленин:

„Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их" [1]).

„Илиада" принадлежит к произведениям такого искусства.

[1]) „Ленин о литературе", М., 1941, стр. 276.

Глава II

ЖИЗНЕОТНОШЕНИЕ

МОЙРА, БОГИ, ЛЮДИ

Научные разыскания в области гомеровского мировоззрения начались в прошлом веке. Некоторые из них не потеряли своего значения и до настоящего времени. Таковыми являются, например, описательный труд Э. Бухгольца „Гомеровская психология и этика“ [1]), исследование, посвященное гомеровским представлениям о душе и загробном мире в „Psyche“ Эрвина Роде и др.

В нашем веке эти разыскания углубились и умножились. Особенно многочисленны диссертации, статьи и книги[2]), опубликованные за последние десятилетия. Что здесь имеются работы неодинаковой ценности, само собой разумеется. Не всегда появившаяся новая работа заключает в себе новые наблюдения и новые суждения. Так, например, ничего существенного не вносят в понимание гомеровского миросозерцания такие книги, как „Гомеровская философия“ Т. Шеффера[3]), „Греческая мораль у Гомера“ Р .Шерера[4]) и др.

Не обходятся гомеровские мысли и представления и в общих работах по греческой философии, этике, педагогике, религии. Широта охвата взглядов поэта здесь самая различная: скупые замечания в „Греческих мыслителях“ Т. Гомперца, отдельные страницы

---

[1]) Ed. Buchholz. Die homerische Psychologie und Ethik, Leipzig, 1885.

[2]) См. в „Anzeiger für Altertumswissenschaft“, Wien: 1951, S. 65—80, 195—212; 1952, S. 1—24; 1953, 129—150; 1955, S. 132—152 обзор гомеристики A. Lesky.

[3]) Th. v. Scheffer, Die homerische Philosophie, München, 1921.

[4]) René Schaerer, La morale grecque dans Homère, Lausanne, 1934. Книгу R. Herkenrath. Der ethische Aufbau der Ilias, 1928, мне разыскать не удалось, и содержание этой работы мне неизвестно.

в „Греческом мировоззрении“ и глава в „Истории греческой этики“ М. Вундта[1]), крупные разделы в „Истории этики“ О. Дитриха,[2]) „Paideia“ В. Егера[3]), „Истории греческого духа“ В. Нестле[4]) и чуть ли не целые тома в „Вере эллинов“ У. Виламовица[5]) и в „Истории греческой религии“ М. Нильсона[6]).

Хотя многие из работ носят на себе печать идеализма, наука и на этом ее участке не стоит на месте, а продвигается дальше. О том, какой шаг она сделала вперед, можно судить, сопоставив, скажем, последний из названных трудов шведского ученого с „Гомеровской теологией“ К. Негельсбаха[7]).

Большой интерес проявляли к Гомеру как к мыслителю еще в античности.

Так, еще Ксенофан, осуждавший Гомера за чрезмерно вольную антропоморфизацию богов, заметил, однако, что „по Гомеру учились все“...[8]) Один из глубочайших греческих поэтов и мыслителей, Эсхил, говоря, что он лишь собирает крохи с пиршественного стола Гомера, возможно подразумевал и то огромное значение, которое имели для него идеи, мысли, жизнепонимание Гомера. Не менее важную роль это жизнепонимание сыграло в творчестве Софокла и других поэтов и мыслителей древности. Гераклит, осуждавший Гомера за желание, чтоб исчезла вражда („Илиада“, XVIII, 107)[9], тем не менее считал поэта мыслителем мудрейшим из всех эллинов (Фргм. 56).

---

[1]) Geschichte der griech. Ethik von Max Wundt, Leipzig, 1908.

[2]) Ottmar Dittrich, Gesch. der Ethik, Leipzig, 1926.

[3]) Werner Jaeger, Paideia, 1934.

[4]) W. Nestle. Griechische Geistesgeschichte von Homer bis Lukian, 1944.

[5]) Der Glauben der Hellenen von U. Wilamowitz-Moellendorff, 1931.

[6]) Gesch. der griech. Religion von Martin P. Nilsson, München, 1955.

[7]) Перевод его „Homerische Theologie“ см. в журнале „Гимназия“ за 1891—1892 гг.

[8]) Досократиков цитирую по H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, 5-te Auflage, Berlin, 1934. Здесь Band I, S. 131. Frgm. 10.

[9]) Ibid. Фргм. 42. Симплиций: „...ибо он (Гераклит) говорит, что (в таком случае) все исчезнет“. Плутарх: „Гераклит... говорит, что Гомер, желавший уничтожения борьбы среди богов и людей, тем самым проклинал всякое возникновение, так как последнее, происходит из борьбы противоположных стремлений“.

Демокрит называет стихи Гомера не только прекрасными, но и мудрыми [1]). В диалоге Платона „Ион" Сократ говорит, что завидует рапсоду, которому „необходимо иметь постоянно дело как с другими многими и хорошими поэтами, так и особенно с Гомером, лучшим и божественным из поэтов, чтобы изучать его мысль, а не только слова". А Аристотель в своей „Поэтике" полагает, что Гомер богатством мысли превзошел всех [2]).

К сожалению, сочинения великих древних философов о Гомере (как о мыслителе) большей частью до нас не дошли. В особенности приходится сожалеть, что для нас пропала книга Демокрита[3]), высоко ценившего Гомера как философа и стремившегося некоторые стороны своего мировоззрения возвести к автору „Илиады". От Демокрита и ведет свое начало тот взгляд на Гомера как на отца философии, который высказывает Аристотель [4]).

Но мысль Гомера так же глубока, как жизнь, и так же, как жизнь, необъятна. Мы будем, поэтому, рассматривать лишь некоторые моменты, некоторые важные черты его миропонимания и жизнеотношения, по возможности избегая субъективности и модернизации, нередко допускавшихся в новой и новейшей литературе по этому вопросу.

Так, отрицая ценность и какой бы то ни было смысл жизни, являющейся только „страданием и скукой", поэт мировой скорби, безнадежного пессимизма,

---

[1]) Ibid. том II, стр. 147, фрагм. 21.

[2]) „Поэтика", 1459 б. У Ксенофонта, „Пир", 4, Гомер тоже характеризуется как мудрейший. Можно привести и другие аналогичные высказывания древних, но в этом нет необходимости. Восхищение Гомером как мыслителем доходит до того, что в нем видят первоисточник всякой мудрости, отца всей философии. См. об этом, например, в „Гомеровских аллегориях" Гераклида. По Плутарху „Гомер — первый философ в области этики и природы". Этот взгляд отражен и в схолии к „Ил.", XIV, 246: „Гомер — отец риторики и философии". Может быть следует указать еще и одну из древних эпиграмм, восхваляющих мудрость автора „Илиады":

Это певец вдохновенный Гомер всю Элладу прославил
Слов красотою божественной, мудростью дивной.
(Anthol. Palat. app. 214).

[3]) Peri Homêrou, orthoepeiês kai glosseôn.

[4]) „Метафизика", 983 б. 30.

Джакомо Леопарди ссылается как на своего далекого предшественника на автора „Илиады" [1]). В пессимисты зачисляет Гомера и Шопенгауэр [2]). Эта характеристика повторялась и позже. У упомянутого исследователя гомеровской теологии Негельсбаха имеется следующее рассуждение о жизненной философии автора „Илиады": „Жизнь человека оказывается у Гомера глубоко несчастной в своей ограниченности и связанности. Напрасно спрашиваем мы при таких взглядах на жизнь о действительном и существенном утешении. Главное утешение, которое должно бы покоится на предании себя воле милосердного и мудрого бога, отрезано с самого начала. Таким образом, остается только покорность, резиньяция, которая покоится на вере в судьбу" [3]). Подобный взгляд высказывали и некоторые другие [4]).

Думается, что здесь переносились на Гомера собственные пессимистические взгляды авторов этих рассуждений, ибо исследование „Илиады" приводит к другим выводам. Даже только внимательное чтение поэмы нас убеждает в том, что отец греческой поэзии утверждает величайшую и ничем незаменимую ценность и радость человеческой жизни.

Отвергая мольбу Одиссея о помощи гибнущим ахейцам, Ахилл свой отказ мотивирует не только непос-

---

[1]) См. его „Диалог между Тристаном и его другом": „... Я вспомнил, что она (философия мировой скорби) так же нова, как Соломон и Гомер и самые старинные из известных нам поэтов и философов, у которых имеется огромное количество басен, выражений и отдельных мнений, где отражается крайнее несчастие человеческое". („Диалоги и мысли", перевод Н. М. Соколова, СПБ, 1908, стр. 190).

[2]) Шопенгауэр, „Мир как воля и представление", перевод Ю. Айхенвальда. М., 1900, стр. 325 и др.

[3]) К. Негельсбах, „Гомеровское вероучение".

[4]) См. J.—A. Hild. Le pessimisme moral et religieux chez Homère et Hésiode. „Revue de l'histoire des religions", 1886, t. XIV, p. 172—185, T. XV, p. 42; The tragic philosophy of the Iliad by Marion Fait—„Transactions and Proceedings of the American Philological Association", Vol. LXXIV, 1943. См. также в упомянутой работе M. Riemschneider, Homer, Lpzg., 1952, S. 164: Der homerische Mensch ist Pessimist schwarzesten Ausmasses... Für Homer ist die Welt ein Jammerthal, das Leben ein Jammerdasein (S. 165).

Далее М. Римшнейдер полагает, что в „Илиаде" мысль о смерти является главной, центральной. См. в ее работе стр. 167 сл.

редственной частной причиной—тяжкой кривдой и обидой, которую никак Агамемнону простить не может, а общим философским обоснованием:

С жизнью, по мне, не сравнится ничто...
Можно, что хочешь, добыть,— и коров, и овец густорунных,
Можно треноги купить и коней золотистые гривы,—
Жизнь же назад получить невозможно: ее не добудешь
И не поймаешь, когда чрез ограду зубов улетела [1]).
В. (IX, 401, 406—409).

„С жизнью, по мне, не сравнится ничто"... Эти слова являются кратчайшим выражением всего жизнеотношения Гомера. Эта гнома, содержащая истинно народное понимание жизни, мудрость народной оценки человеческого бытия, по сути только вырьирована в словах, которые тень Ахилла говорит Одиссею, посетившему царство Аида:

Я б на земле предпочел батраком за ничтожную плату
У бедняка, мужика безнадельного, (вечно) работать,
Нежели быть здесь царем мертвецов, простившихся с жизнью.
В. („Одиссея", XI, 489—491).

Не случайно, думается, эта оценка жизни вкладывается в одной и в другой поэме [2]) в уста героя, который глубочайшим образом воплощает в себе сущность гомеровского жизнеотношения. Мертвый Ахилл говорит в „Одиссее" то же, что в „Илиаде" Ахилл живой.

„Древние,—говорит Энгельс,—были слишком стихийно материалистичны, чтобы не ценить земную жизнь бесконечно выше царства теней; у греков загробная жизнь считалась скорее несчастьем" [3]).

Достаточно, кажется, вникнуть только в те места „Илиады", где повествуется о скорби Ахилла по утраченном друге, вспомнить появление убитого Патрокла во сне Пелиду и затем печальные размышления героя о навеки исчезнувшей жизни, чтобы понять, как глубоко верно Энгельс охарактеризовал здесь отношение к ней творца „Илиады".

---

[1]) Переводы Минского (М.) и Вересаева (В.) местами мною уточнены: слова перевода, которых в греческом тексте нет, берутся в скобки.

[2]) Независимо от того, являются ли они созданиями одного поэта.

[3]) Ф. Энгельс —„К истории раннего христианства", Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XVI, часть II, Партиздат, 1936, стр. 423.

Величайшую ценность жизни сознает в гомеровской поэме не только главный герой ее, Ахилл. Ее сознают и другие—греки и троянцы, старые и молодые. Это—всеобщее понимание ее, всеобщее отношение к ней гомеровских героев: все они считают смерть, прекращение жизни печальнейшей участью человека.

О трагизме этой участи говорят и думают в „Илиаде" не только люди, но и боги: Зевс (XVII, 443—447), Аполлон (XXI, 464—466). Данное здесь с высоты олимпийца сравнение судьбы людей с судьбой кратковечных листьев, служит Фебу для характеристики эфемерности, слабости смертных, из-за которых бессмертным воевать не следует. В устах же ликийского героя Главка то же сравнение (народное, фольклорное) звучит печальной, трагической констатацией:

> Так же, как листья в лесу, нарождаются смертные люди.
> Ветер на землю срывает одни, между тем как другие
> Лес, зеленея, приносит, едва лишь весна наступает.
> Так поколенья людей: эти живы, а те исчезают. М. (VI, 146—149).

Это грустное сознанье, конечно, омрачает светлое миросозерцание гомеровских героев, однако никогда не превращается в тяжелую, мрачную тучу, облагающую весь их жизненный горизонт. Нигде мы в „Илиаде" не встретим отрицания величайшей ценности человеческого бытия, того пессимистического отрицания смысла жизни, которое потом, через два столетия, найдет себе выражение в печальной элегии поэта-аристократа феогнида Мегарского:

> Лучшая доля для смертных—на свет никогда не родиться
> И никогда не видать яркого солнца лучей.
> Если ж родился, войти поскорее в ворота Аида
> И глубоко под землей в темной могиле лежать. В. (стихи 425—428).

Гомеру яркие лучи солнца любы и желанны как символ жизни и ее радости. А. Ф. Лосев убедительно говорит о великой любви поэта к свету[1], ссылаясь на ряд мест „Илиады": У, 120 Диомед обращается с мольбой к Афине, чтоб помогла ему повергнуть Пандара, который похваляется, что Тидид „больше не увидит блестящего света солнца": VI, 6 Аякс порвав фаланги

[1]) См. в вышеназванном труде А. Ф. Лосева „Эстетическая терминология", стр. 77—78.

врагов, „подал свет товарищам“, то есть, как объясняет схолиаст, „даровал спасение“, спас жизнь; XVIII, 11 Ахилл, опасающийся за жизнь Патрокла, думает, не покинул ли его друг сияние солнца; XVIII, 61 и 442 Фетида сокрушается о своем кратковечном сыне, который терзает свое сердце скорбью, еще видя сияние солнца; XXIV, 558 Приам говорит пожалевшему его Ахиллу, что Пелид позволил ему „глядеть на свет солнца“.

Такая любовь к солнцу резко противоречит взгляду Феогнида.

Поздний автор „Агона между Гесиодом и Гомером“ явно некстати вкладывает первый и третий из его гномических стихов в уста Гомера. Они никак не сообразуются с жизнеотношением автора „Илиады“. Для гомеровских героев, наоборот, ворота Аида ничуть не привлекательны, а всегда желанна жизнь, как неповторимое, ничем незаменимое благо[2]). Конец ее, смерть — непоправимое несчастье, невозвратимая утрата этого блага.—

Вот почему избежание этого конца — заветная мечта героев „Илиады“, хоть и сознающих тщетность, несбыточность этой мечты. (XII, 322—327; VIII, 538—541).

Это горькое сознание неизбежности смерти, однако, отнюдь не парализует воли к борьбе ни у Сарпедона, ни у Гектора, ни у Ахилла, ни у других героев Гомера. И они вовсе не становятся мрачнейшими пессимистами, какими их себе представляет новейшая исследовательница Гомера М. Римшнейдер[3]). Волю к жизни, к борьбе не парализует и сознание неизбежности предначертанного судьбой. Но к вопросу о понимании судьбы мы обратимся дальше. Здесь мы только прослеживаем у героев Гомера любовь к жизни и сожаление об уходе, об убыли ее.

Такое сожаление мы, естественно, чаще слышим от тех, кто острее чувствует эту убыль,— от героев-стариков.

Скорбной жалобой на невозможность вернуть молодость звучат слова-мечтания Феникса о „соскоблении

---

[1]) См. Вересаев В.— О Гомере, „Литературная учеба“, 1940, № 2, стр. 79.

[2]) См. выше, стр. 47, прим. 4.

старости" (IX, 445—446) и частые сетования мудрого Нестора о невозвратимости юной силы. Нигде, однако, эти сетования на неотвратимый конец жизни, нигде это сознание кратковечности личного бытия не доходит до страха перед смертью.

Гомеровскому человеку чужд ужас перед смертью, ужас, который, например, охватывает героя вавилонского эпоса Гильгамеша. Потеряв своего лучшего друга, соратника в бранных подвигах Эабани, Гильгамеш весь во власти такого панического страха перед собственной смертью, такого ужаса перед концом своей личной жизни, что не находит себе покоя, безумно мечется в трепете перед этой неизбежностью. В VIII таблице эпоса Гильгамеш говорит—причитает:

Шесть дней и ночей над ним я плакал,
Вплоть до дня, как его опустили в могилу,
И боюсь теперь смерти, и бегу в пустынное поле,
Надо мной тяготеет предсмертное слово друга.
Как, о, как я утешусь? Как, о, как я заплачу?
Друг возлюбленный мой теперь грязи подобен.
И не лягу ли я, как он, чтобы вовсе не подняться?

И дальше, в таблице IX:

Гильгамеш по Эабани, своем друге,
Горько плачет и бежит в пустыню.
„Я умру! Не такой же и я, как Эабани?
Грудь моя исполнена скорбию.
Я смерти боюсь и бегу, убегаю!
. . . . . .
Голову я подниму, воззову к великому Сину,
И к собранью богов мольбы мои вознесутся:
„Боги, молю вас, спасите меня, спасите!"
(„Гильгамеш", перевод Н. Гумилева, СПБ, 1919).

Как уже сказано, героям „Илиады" чужд этот панический ужас перед смертью. Сожалея об убыли и конце жизни, они сохраняют стойкость и мужество при утрате ее (XIX, 229). Да и не всякая ее утрата достойна сожаления. В глазах гомеровских героев ценность имеет лишь жизнь, исполненная мужества, отваги, доблести. Горевать о прекращении жизни, этих качеств лишенной, не стоит, не следует — она этого не заслуживает. У величайших из героев „Илиады" малодушные, которые судорожно цепляются за жизнь, вызывают только презрение.

Полидамас, опасающийся гибели троянцев и сове-

тующий Гектору не прорываться через стену, которую воздвигли ахейцы, не теснить их до самых судов, вызывает у Приамида такую гневную и уничижительную отповедь:

. . . . . ты о смерти своей не печалься:
Ибо и сердце в тебе не отважно, и в битве ты робок.
М. (XII, 246—247).

О том же говорит и Ахилл умоляющему о пощаде Ликаону (XXI, 106, сл. сл.).

Скорбное сознание гомеровскими героями неизбежности смерти, как уже сказано выше, имеет своим истоком глубочайшую любовь к жизни, понимание ничем не заменимой и ни с чем не сравнимой ценности ее. Но сожаление о кратковечности человеческого бытия еще вовсе не составляет целого пессимистического мировоззрения. Такое мировоззрение чуждо героям „Илиады", сохраняющим много любви и здорового вкуса к жизни. Именно с этим у Гомера связано чувство красоты мира, которое нашло себе выражение в различных его образах и картинах. Отсюда же и то частое употребление calos, cy и роскошное их варьирование и сочетание с другими обозначениями прекрасного в характеристике живой и неживой природы, множества явлений макро- и микрокосма, бытия и быта, человека и предметов его деятельности, его творчества [1].

Однако, характеристика гомеровского мироощущения как сплошь радостного была бы односторонней и неверной. Отрицать печальные интонации в общем жизнеутверждающем звучании „Илиады" не приходится. Они обусловлены не только тем, что с распадом первобытно-общинного строя распалось и чувство общной жизни, для которой нет конца, и что вместе с обособлением личности встал вопрос о ее частной судьбе. Этот вопрос, который потом не снимался на протяжении тысячелетий, является и у Гомера источником раздумий, отнюдь не радостных. Об этом говорилось выше. Но они вызваны еще и другими причинами. Говоря о развитии пессимистических воззрений в древнегреческой философии, Гомперц замечает, что они

[1]) См. в вышеназванном труде А. Ф. Лосева, стр. 105—125.

„представляют резкий контраст" с полнотой и жизнерадостностью гомеровской эпохи". Он находит начало таких взглядов лишь только у Гесиода и верно объясняет их распространение тяжелыми испытаниями в мирной жизни и на войне [1]). Не являются ли те же тяжелые испытания важнейшей основой и гомеровских скорбных раздумий? Ведь в поэме повествуется о больших бедствиях войны, о вызванных ею многочисленных утратах и о глубоких жизненных горестях. Вот почему характеристика жизнепонимания Гомера как целиком светлого и ничем не омраченного, является столь же односторонней, как и отнесение его к целиком пессимистическим.

„Илиада" — радостный гимн и скорбная элегия: гимн — прекрасной, доблестной жизни, элегия — на трагическую гибель ее.

Ибо другой жизни, кроме земной, по Гомеру, в сущности, нет. Эйдолон у него является лишь бледным и слабым отражением, лишь тенью того, что некогда было реальным человеком. В царстве Аида психе лишена аттрибута действительного существования — деятельной силы [2]). Последняя прекращается, когда наступает смерть, срок, день, который определен как роковой (aisimon êmar, VIII, 72, XXI, 100, XXII, 212 и др.). Айса, как и тождественная с ней Мойра, употребляется Гомером в различных смыслах, отражая ряд возникших последовательно, но бытовавших одновременно представлений. Первоначальное их значение — „часть", „доля", „порция" — возможно связано с распределением добычи или пищи. Отсюда, вероятно, lêidos aisa, (XVIII, 327). Отклик этого первоначального значения еще звучит в обиде Ахилла на ахейцев:

Прячется-ль кто или бьется,—для всех у них равная доля
(isê moira, IX, 318).

Но в „Илиаде" значение мойры и айсы уже расширено в понятие вообще определенного, следуемого, должного, положенного, установленного: oude kata moiran — не в должном порядке (XVI, 367); kata moiran eipein — говорить как следует, должное. Вариант этого понятия kat'aisan — в должной мере, в меру: „Ты по-

[1]) Т. Гомперц, Греч. мысл., пер. с нем., СПБ, 1911, т. I, стр. 114.
[2]) VIII, 315.

рицал меня в меру, а не сверх должного" — говорит Парис Гектору в ответ на его укоры (VI, 333).

Затем в „Илиаде" имеется то же понятие мойры и айсы в смысле „участь", „удел", „судьба". Парису и Елене суждена злая участь—быть расславленными в грядущих поколениях (VI, 357). И, опять, этот удел дал им Зевс. Одиссею не судьба была убить Тлеполема (V, 674); Патроклу не судьба была разрушить Трою (XVI, 707). Исход борьбы иногда здесь бывает связан с решением Зевса (IX, 608, XVII, 321), но мыслится также и как от Зевса не зависящий, как решенный помимо его воли. Так Громовержец взвешивает исход боя между троянцами и ахейцами, но жребий поражения последних уже предопределен (VIII, 69); так Кронид взвешивает исход поединка между Ахиллом и Гектором, но участь последнего уже предрешена (XXII, 209 слл.).

Как на чашах весов в решении исхода этого поединка, мойрой чаще всего определяется смертная участь человека: VII, 52, XVI, 434, XVII, 421, XXIII, 80 и др. это—судьба умереть, погибнуть. пасть, лечь на поле боя (moira thanein, moira damênai, moira apolesthai, keisthai..). Определяя срок жизни, долю жизни, отведенную человеку, мойра — homoiê, для всех одинакова (XXI, 83, XXII, 5 и др.). Человека постигает смерть, как обреченного судьбой, как подверженного судьбе (peprômenon aisê — XXII, 179).

Вряд-ли можно согласиться с утверждением, что Гомер, часто рассматриваемый как поэт „придворный", отразил здесь мировоззрение древних „рыцарей", рисковавших в походах своей жизнью и потому смотревших на возможность ее утраты фаталистически: мол, чему быть, того не миновать [1]). Логически рассуждая, не менее оснований для фатализма было у массы простых людей, в частности, у массы ионийских колонистов, подвергавшихся ужасам беспрерывных войн, нападений и нашествий. Уверенности в прочности своей жизни у этих людей не могло быть. То или иное нашествие грозило смертью, которую нельзя было предотвратить, и отсюда, возможно, фаталистическое представление о предопределении ее мойрой. Кроме того,

[1]) M. Nilsson. Gesch. d. griech. Religion, 1955, B. 1, S. 361 ff.

смерти всегда были подвержены все, и сознание ее неизбежности — общечеловеческое, общее для людей, независимо от их воинственности, от их принадлежности к „придворному кругу“ или к массе народа, к демосу. Это хорошо известно гомеровскому герою:

> А от судьбы, полагаю, никто из людей не спасется,
> Ни боязливый, ни храбрый, коль скоро на свет он родился,—

говорит, утешая Андромаху, Гектор (VI, 488—489).

Определяя смертную долю человека, мойра часто стоит в „Илиаде“ и параллельно со смертью и прямо в значении смерти: XVI, 853 Патрокл предсказывает Гектору, что „уже близко стоят перед ним смерть и всемогущая судьба“; XXVI, 132 то же говорит Фетида Ахиллу; XXI, 110 то же говорит Ахилл Ликаону; V, 83, XVI, 334, XX, 477 и др. сраженному смыкает глаза смерть и судьба; XVII, 478, 672, XXII, 436 и др. пораженного копьем „настигают смерть и судьба“. В подобных же выражениях смерти, гибели употребляется одна мойра, без танатос (XXI, 303, XII, 116 и др.), но чаще танатос без мойры. Как и смерть, мойра слабо олицетворяется. Единственный раз в „Илиаде“ имеется ее множественное представление: „ибо душою выносливой мойры людей наделили“ (XXIV, 49). Дальше такой персонификации Гомер, говоря о мойре, не идет и тогда, когда она, как причина гибели или иного бедствия, стоит рядом с антропоморфными божествами: XVIII, 119 (мойра и гнев Геры), XVI, 849 (мойра и Аполлон), XIX, 87 (мойра, Зевс и Эриния) и др.

Может быть прав Э. Лейцке, объясняющий эту слабую персонификацию мойры в „Илиаде“ тем, что она в догомеровской древности принадлежала к олицетворениям религии земли (Erdreligion), но у Гомера, как таковая, уже не мыслится, и потому ее черты поугаснели или почти вовсе утратились[1]). Нильсон, наоборот, полагает, что ее персонификация происходит на наших глазах[2]). Однако, если это олицетворение новое и принадлежит Гомеру, который все представляет пластически, то все же неиндивидуализиро-

---

[1]) Eckhard Leitzke. Moira und Gottheit im alten griechischen Epos. Cötting. 1930, S. 24.

[2]) Op. cit. S. 344.

ванность ее образа несомненна и требует объяснения. Ведь мойра лишена и той минимальной зримости, пластичности, какой наделены в „Илиаде" Распря, Помрачение, Мольба и другие олицетворения, относительно слабо антропоморфизированные Гомером. Это ее тенденция к превращению в отвлеченность требует объяснения так же, как и неопределенность положения мойры относительно богов: мы видели, что она то зависит от Зевса, то стоит рядом с богами, как равная сила, то она определяет исход всего и как будто стоит над богами.

Известно, что древнее мышление при всей неровности своего развития, при различных своих зигзагах и возможных временных поворотах назад все же двигалось поступательно, освобождаясь от демонологических верований. Это преодолевание старых взглядов нередко уживалось (и уживается) со старыми представлениями, сохранившимися долгое время как реликты. Отсюда, в „Илиаде" (не пластами, а везде) рядом, параллельно стоят реальные явления и причины смерти, гибели, победы или поражения, успеха или неудачи, называемые своими именами, и мифологическое их объяснение как воли судьбы, воли божества, или той и другой вместе. Но в этой параллельности (часто — тавтологичности) мы должны установить то, что является новым, что принадлежит гомеровскому времени и Гомеру. Таковым здесь является, видимо, намечающееся обобщение причинности. В таком случае развитие образа мойры является не только результатом некоторого преодоления древнего демонологического представления[1]), а отражает зарождение понятия обусловленной неизбежности, необходимости. Поэтому мойра теряет свою конкретность и определенность[2]). Отсюда, возможно, иногда и речь идет о ней в безличной форме (heimarto — XXI, 281, peprôtai — XVIII, 329). И если мойра иногда „укрощает" сраженного, „настигает", „покрывает мраком гла-

[1]) У Гомера это освобождение от демонологии связано с вольным художественным антропоморфизмом, но, должно быть, в стершемся образе мойры взяла верх тенденция к обобщению понятия.

[2]) См. Гегель, Лекции по эстетике, соч., М., 1940, том XIII, стр. 74: „Поэтому она остается без оформления и индивидуальности и является в этой абстрактности лишь необходимостью как таковой".

за", „сковывает" (Гектора — XXII, 5), „прядет нить" (XXIV, 209), то это объясняется только гомеровским образным мышлением,— ее действия соответствуют и метафорически родственны тому, что творит с человеком необходимость войны — убийство, смерть... Это понятие обусловленной необходимости, разумеется, еще весьма смутное, как тождественное с ним решение Зевса. Оно еще философски не обобщено и не осознано. Даже и после Гомера оно еще постигается очень неясно. Эта неясность воспроизведена у Еврипида:

Кто бы ты ни был, нелегко доступный познанию Зевс,
Необходимость ли природы или ум смертных...
(„Троянки", 885—886).

Если таков новый смысл мойры, то она содержит в мифологической форме зерно учения ионийских философов Анаксимандра, Гераклита и Демокрита об ананкэ или геймарменэ. Конечно, только зерно. Но êmar anagcaion (XVI, 836), по сути является только вариантом aisimon êmar.

Гераклит приводит слова Гомера: „А от судьбы, полагаю, никто не уйдет из живущих" (VI, 478) и соглашается с ним: „Ведь есть предопределение на все". При этом он пользуется мифологическим образом геймарменэ—мойра, но придает ей естественно-научное значение. Такое же положение утверждает Левкипп: „Левкипп говорит, что все происходит по необходимости, что необходимость (ананкэ) и рок (геймарменэ) одно и то же" [1]).

Учение Демокрита о естественной закономерности выражается им много раз в таких отождествлениях необходимости и судьбы (фрг. 117, 128, 130 и др.). Излишне говорить о том, что в основе этого учения лежат наблюдения и размышления самих философов над процессами природы и жизни, но в какой-то мере они восприняли и перетолковали также новую гомеровскую идею мойры.

В известной мере Гомер является предтечей ионийских мыслителей и в понимании мира. Прежде всего, мир для Гомера — реальность, существование которой до и после него у автора „Илиады" не вызывает ни-

[1]) Платон, „Теэтет", 1, 25, 4.

каких сомнений. Что древний поэт об этом философски не рассуждает, само собой понятно. Он говорит попутно, или упоминает о событиях и героях далекого минувшего и о поколениях грядущих (когда речь идет, например, о славе), мысля себе, следовательно, мир объективно сущим, независимо от того, что Гомер этот реальный мир сам до своей жизни не наблюдал и после нее наблюдать не будет. Более того, перед Гомером вопрос о действительности, о реальности мира и не возникает, и этот естественный взгляд, основанный на знании, на опыте поколений и собственном наблюдении — первооснова его здорового, первобытно-народного, ранне-материалистического миропонимания. Он является и первоосновой философии ионийцев.

Не излагая, подобно Гесиоду (в „Феогонии"), цельной космогонии, Гомер, все же, возможно, предваряет попытки древнегреческой философии объяснить явления мира из одного материального первоначала. Таким первоначалом он называет воду, мифологически — бога „Океана, который является первым истоком всему"[1]).

Учение основателя милетской школы материалистов Фалеса, считавшего воду первовеществом, уходит своими корнями в эти гомеровские представления о материальном первопачале космоса. На этот источник учения Фалеса обратили внимание еще древние. Изложив в своей „Метафизике" взгляды милетского философа, Аристотель при этом указывает;

„Есть и такие, которые полагают, что и (мыслители) очень древние, жившие задолго до теперешнего поколения и впервые занявшиеся теологией, держались именно таких взглядов относительно природы: Океан и Тефиду они сделали источником возникновения"[2]).

Таким образом, боги у Гомера не являются творцами вселенной, и никакого мистицизма в представлении о ее создании у него нет. Тем самым Гомер предваряет взгляд другого представителя ионийского материализма, Анаксимандра, учившего, что боги не принимают никакого участия ни в возникновении, ни

---

[1]) „Ил." XIV, 246, 201, 302 и др.

[2]) „Метафизика", М.-Л., 1934, книга 1, гл. III. Что здесь имеется в виду прежде всего Гомер,— ясно.

в развитии и в гибели миров, а также мысль Гераклита, что „этот космос, один и тот же для всего существующего не создал никакой бог и никакой человек“[1]).

Боги Гомера — создания его поэтической фантазии[2]), выполняющие в содержании и художественной ткани „Илиады“ и в сюжетно-композиционном плане каждой песни различные функции. Будучи важным средством эпической техники („Götterapparat“), они, как и мойра[3]), являются в известной мере данью народным представлениям и верованиям. Олимпийцы олицетворяют, с одной стороны, силы природы и труд и, с другой стороны,— силы социальные, господство власть имущих. Последние представления о богах могли сложиться в период разложения первобытно-общинного строя и зарождения господства аристократической верхушки, а затем — произвола наследственной власти деспотических басилеев. Боги, бывшие первоначально воплощением сил природы, становятся олицетворением социальных сил, столь же грозных и непонятных, как и силы природы. Они стали представляться в виде могущественных царей, во всем подобных земным владыкам. Зевс в „Илиаде“ — наиболее полное олицетворение этого этапа народных верований. С одной стороны он — перво-

[1]) H. Diels, FVS, т. 1, фргм.. 30, стр. 157—158.

[2]) Геродот, II. 53. Готфрид Герман понимал сказанное здесь о создании Гомером (и Гесиодом) родословной и черт эллинских богов следующим образом: в догомеровской древности они были персонифицированными обозначениями сил природы, затем — свойств человека и явлений его жизни, что раскрывается этимологически в именах олимпийцев (и героев). Жрецы и орфические философы затемнили и исказили их реальное значение, сделали их объектами мистического культа. Но простому народу эти критические „философемы“ не привились. Мысля конкретно и образно, он принял олицетворение за лица и выдумал истории об их происхождении и похождениях. Гомер дальше художественно развил не мистическую символику жрецов и орфиков, а именно эту игру народной фантазии, дал пластическое и свободное завершение ее антропоморфизму. Не рассматривая здесь этого построения в целом, мы только заметим, что чуть-ли не полтораста лет тому назад Г. Герман указал на народную основу гомеровского вольного очеловечения богов, а некоторые современные исследователи греческого эпоса связывают это изображение олимпийцев с пресловутым „аристократизмом“ великого аэда...

[3]) E. Eberhard, D. Schicksal als poet. Idee, Paderborn, 1923 видит в гомеровской мойре только одно из средств для осуществления замысла поэта.

бытное воплощение грозовых явлений, бог грома и молнии, с другой — он верховный бог, властвующий, словно basileytatos, над олимпийцами и массой „рядовых" богов и богинь. Своим положением, деспотическим характером и недопущением, чтоб кто-либо из бессмертных перечил ему, или, тем более, равнялся с ним во власти, он — олимпийская копия микенского „широкодержавного" и „царственнейшего" Агамемнона[1]). Посейдон — родной его брат, олицетворение морской стихии, могучее божество, но пусть-ка он попробует действовать вопреки воле Громовержца! Узнав о такой попытке Посейдона, Зевс грозит ему так же, как Агамемнон Ахиллу. С богом-демиургом Гефестом, пытающимся перечить Зевсу, Кронид одними угрозами не ограничивается. Наказанный им божественный мастер, ремесленник и художник, вынужден покорствовать Громовержцу. Он так же опасается гнева главаря богов, как Калхас — главаря басилеев Агамемнона. Социальное явление — деспотизм аристократического верховода — воспроизводится в фантастическом, мифологическом плане, и этот „второй план" имеет немаловажное значение не только для понимания образного мышления Гомера, но и для познания гомеровского общества. Переняв вместе с мифологическим и народным эпическим материалом эти микенские реликты, Гомер не просто воспроизводит их как дань традиционным верованиям и представлениям. Нет, он их перерабатывает так же, как героические сказания и песни, в ином, свободном духе, и это один из признаков древнего вольнодумства у Гомера.

Давно уже замечено, что изображение богов в „Илиаде" часто носит несерьезный, шутливый характер[2]). Гомер явно травестирует мифы об их похождениях, явно создает из них бурлескные сцены, картины и образы. Олимпийцы наделяются людскими слабостями и пороками в такой мере, что являются прямыми предками комичных образов богов, фигурирующих в

---

[1]) Любопытно прямо противоположное, чисто идеалистическое утверждение современного западного исследователя гомеровского правопорядка: см. Homerisches Recht von Rudolf Köstler, Wien, 1950, S. 14—15. Агамемнон правит подобно Зевсу...

[2]) Wilhelm Nestle, Anfänge einer Götterburleske bei Homer, „Neue Jahrbüch. für d. klass. Altertum", 1905, S. 161—182.

комедиях Аристофана и издевательских „Диалогах" „Вольтера античности", умницы Лукиана. Они бранятся, дерутся, обманывают, лгут, воруют и т. д. Снижение и уничижение их величия достигается также резким контрастом между мифическим представлением о всемогуществе и всеведении богов, характеризующихся традиционными украшающими эпитетами, и той беспомощностью и плачевностью положения, в котором они часто у Гомера фигурируют. Аполлон и Посейдон вынуждены отбывать батрацкую службу у троянца Лаомедонта. Дионис из страха перед смертным человеком Ликургом дрожит и прячется в морской пучине, но и там трепещет от испуга (VI, 135—137). Арей с трудом спасается от Диомеда (V, 884 сл.). Того же бога связали двое смертных, и он тринадцать месяцев просидел в медной темнице, пока его оттуда украдкой не вывел бог-вор Гермес. Ранены стрелами героев Гера, Аид (V, 392—400), побита Афродита, над нею издеваются Гера и Афина, смеется и отец ее — сам Зевс, советующий потерпевшей богине заниматься устройством любовных дел, а не лезть в драку. Гера устраивает Зевсу „семейные" сцены. Чтоб обольстить своего супруга, она прибегает к хитрости, притворству, обману. Уличенная, она лживо клянется, что об обмане и не помышляла. Зевс ее обзывает бесстыдной сукой. Во всех этих и подобных историях нет и тени религиозной почтительности. Остроумная потеха поэта над наивной, простодушной верой совершенно очевидна. Осуждая Гомера за подрыв веры, Ксенофан имел достаточно оснований для этого обвинения [1]).

Нередко в „Илиаде" речь идет о богах, как о силах враждебных людям. От богов все горести, все беды и печали человеческие (III, 164—5, XXIV, 525—6 и др.). Олимпийцы завидуют удачам людей, ревнуют к ним, причиняют несчастия и страдания — достаточно вспомнить рассказанные Гомером истории Фамира, Ниобы и др. потерпевших от зависти и злобы богов. Удивительно ли, что действия таких богов вызывают упреки, осуждение и недовольство героев Гомера? „Нет никого средь богов зловредней тебя, о Кронион!", — говорит в сердцах Менелай (III, 365). Вреднейшим характери-

[1]) Diels, FVS[5], B. I, 11.

зует Аполлона Ахилл (XXII, 15), совершенным обманщиком честит Зевса Асий и т. п.)

Такое вольное изображение олимпийцев стало возможным лишь в связи с их художественным очеловечением. Гомеровское обращение богов в эстетические феномены как бы „снимает" их религиозную „значимость" и подготовляет почву для реалистического мышления.

Иногда боги у Гомера, наоборот, вовсе теряют свой антропоморфный облик, становятся просто синонимами конкретных сил и явлений, или прямо их поэтическими тропами. II, 426: „пронзив утробы (вертелами), держали их над Гефестом" (т. е. над огнем); II, 381 Нестор говорит: „сейчас идите покушайте, дабы мы приступили к Аресу" (т. е. к бою); то же — III, 132, IV, 352, VII, 241, VIII, 516, 531, IX, 532, XI, 836, XIII, 569, XVII, 210, 490, 721, XVIII, 209, 304.

Виламовиц хорошо заметил: „Если бы поэты („Илиады") верили в реальное существование Гефеста и Ареса, им не пришли бы в голову метонимии этих имен для огня и убийства"[1]). Несмотря на мифологическое название сил и явлений, здесь проявляется прямая тенденция к их демифологизации.

Было бы однако модернизацией древнего поэта, если бы мы представляли себе Гомера всегда и везде свободным от народных верований: ведь боги в „Илиаде" также даятели славы и чести, от них зависит успех или неудача, победа или поражение и т. д. Способы вмешательства богов в дела человеческие здесь самые различные: магическое прикосновение божества, возбуждающее мощь и отвагу героя, сообщающее ему проворность и легкость движений (Посейдон, XIII, 59), внушение мысли с помощью сновидения (II, 5 сл. сл.), направление действий героя божеством, принимающим облик одного из близких или знакомых людей (V, 785 сл., XVII, 73, XVII, 323 сл., XX, 81 сл., XXII, 226 сл.), преподание совета прямо божеством (I, 210 сл., V, 828 сл., XIX, 34 сл.) и т. п. В последнем случае божество является только внешним образным выражением внутреннего, душевного движения человека,

---

[1]) U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Die griech. Liter. d. Altertums, 1905, S. 8.

особенно — поворотного, меняющего его намерение или состояние. В этом пестром разнообразии представлений о власти, влиянии или вмешательстве богов мы можем выделить указанный вид эпифании, как новый, гомеровский. Это мысль Гегеля: „У Гомера... деяния богов и человека всегда являются и внешними, и внутренними; боги как будто совершают то, что чуждо человеку, и, однако, они, собственно говоря, делают лишь то, что составляет субстанцию его внутренних переживаний. В „Илиаде", когда Ахилл хочет в пылу спора поднять меч против Агамемнона, Афина его удерживает... Этот внутренний порыв гнева, эту задержку, представляющую собой чуждую гневу силу, эпический поэт имел право изобразить как внешнее событие, потому что Ахилл сначала кажется весь преисполненным лишь гнева..."[1]).

Аналогичную тенденцию к преодолению древних верований можно видеть и в скептическом отношении Гомера ко всякого рода мантике[2]). Наряду с рассказами о чудесах и знамениях (напр., II, 299—330, VIII, 246 сл.), должно быть прямо перенесенными в „Илиаду" из народных представлений, сказаний и песен, мы имеем в поэме смелую критику суеверий. Полидамас советует Гектору оттянуть войско от стены ахеян, не продолжать ее штурма, так как троянцам явилось зловещее знамение — над ним пролетел с левой стороны орел, держащий в когтях змею, обагренную кровью. Гектор этот совет отвергает:

... Ты советуешь слушаться птиц большекрылых,
Я же ничуть не забочусь и нисколько меня не тревожит
Справа ли мчатся они, направляясь к востоку и солнцу,
Или же слева летают к закату, объятому тьмою...
. . . . . .
Доброе знамение есть лишь одно — за отчизну сражаться.[3])
(XII, 237—243. М.)

В ответ на угрозы Ахилла Эней говорит ему о его и своем божественном происхождении с явным скеп-

---

[1]) „Сочинение", т. XII, М., V, 938, стр. 232—233.

[2]) Ф. Ф. Соколов, „Труды", СПБ, 1910 г., даже полагает, что „мы не находим в нем ни малейших следов мистицизма", но это может быть, преувеличение.

[3]) Знамение „оправдалось", но то, что троянцы вынуждены были бежать, мотивируется у Гомера реально — вступлением в бой свежих сил мирмидонян.

тицизмом в отношении к сверхестественному, чудесному, фантастическому:

Оба мы знаем рожденье друг друга и ведаем предков,
Много от смертнорожденных наслушавшись (древних) преданий...
Сам же в лицо ты моих не видал и твоих я не видел...
(XX, 203—205. М.).

И дальше Эней излагает эти предания с несколько ироническим оттенком, который имеет здесь „fasi" (206) в своем безличном значении: говорят, рассказывают...

Агамемнон, укоряя уклоняющихся от боя ахеян, убеждает их, что полагаться нужно лишь на свои, реальные силы; что на божье спасение надеяться не приходится, такая надежда — бессмысленна, таких, мол, чудес не бывает:

Уж не хотите ли ждать, чтоб троянцы пришли сюда близко
К пышным кормам кораблей, на прибрежье моря седого,
И убедиться, не Зевс ли своей вас покроет рукою!
(IV, 247—249. М.).

Нередко действия богов как бы только дублируют самостоятельные действия людей, повторяют их или согласуются с ними: Аполлон наносит мощной рукой удар в спину Патроклу (XVI, 791—792), которого — в то же место — поражает копьем Евфорб. VIII, 218—219: Гера внушила Агамемному мысль" быстро народ возбудить, хоть спешил он и сам это сделать". (Вер.).

В некоторых случаях люди действуют п р о т и в воли богов и судьбы: Диомед з н а е т, что над Энеем простер свою руку Аполлон, однако бросается на троянского героя трижды (V, 433 сл.); XVII, 321—322: „славу добыли б ахейцы и против Зевесовой воли (айсы), собственной силой и мощью", но вмешался Аполлон; XVII, 327 он стыдит ахейцев за то, что они не сумели бы вопреки богам защитить свой город, как это удавалось другим, более отважным воинам; XVI, 780 ахейцы, судьбе вопреки, взяли верх над врагами и др. В сущности люди у Гомера и действуют и решают самостоятельно. Одно время распространенный взгляд, будто герои „Илиады" не поступают сознательно, а лишь „реагируют"[1]), сейчас убедительно пересмот-

[1]) Christian Voigt. Ueberlegung und Entscheidung, Berlin, 1934 S. 103.

рен [1]). Аналогичный взгляд Бруно Снеля [2]), будто герои Гомера не знают самостоятельного решения или выбора (Entscheidung), так как в языке Гомера отсутствует понятие „личность" и нет термина, выражающего единый душевный мир человека, тоже подвергнут справедливой критике [3]). Здесь, прежде всего, вызывает возражение формально-лексический критерий, из которого часто исходят при рассмотрении того или иного вопроса гомеровского мировоззрения: нет термина, значит нет и того или иного понимания, отношения, представления или суждения. Однако, абстрагирование и связанное с ним обобщенное определение понятия не всегда сразу сопутствуют фактически имеющемуся представлению, а кристаллизуется и может возникнуть на более позднем этапе мышления.

Так, возможно, обстоит и с „опозданием" Гомера в создании и употреблении понятий воли, решения, сознательного выбора или аналогичного иного психологического акта. Но, сколь здесь ни важно наличие слова, еще важнее сущность явления, как его изображает поэт. А у Гомера главным образом сами люди несут ответственность за свои действия. И в этом основа этического и всего общественного значения поэмы. В „Одиссее" об этой ответственности людей говорится совершенно ясно. Зевс сетует на смертных, которые усматривают причину того или иного бедствия в воле богов:

> Странно, что люди охотно во всем обвиняют бессмертных!
> Зло происходит от нас, утверждают они, но не сами ль
> Гибель, судьбе вопреки, на себя навлекают безумством?
> (В. 1, 32—34.)

В „Илиаде" нет такого обобщающего суждения. Но именно из него исходит ее автор. Об этом говорит все ее содержание.

---

[1]) H. Fränkel. Dichtung und Philosophie d. frühen Griechentums. New Jork, 1951, S. 115: „Der Weg zum Tun führt unweigerlich über den Geist; der Richtweg unbewusster Reaktionen wird verschmäht"

[2]) Bruno Snell. Die Entdeckung des Geistes, Hamburg, 1948, S. 15 ff., 38 f.

[3]) Hans Schwabl. Zur Selbständigkeit des Menschen bei Homer „Wiener Studien", 1954, B. LXVII, S. 48 ff.

Глава III

ПАГУБНОЕ БЕЗРАССУДСТВО И МУДРОЕ ПОНИМАНИЕ

Убыль жизни, конец ее — естественную смерть гомеровские герои понимают и принимают как неизбежность, как зло, от человека не зависящее (IX, 320; XV, 141 и др.). Человек ничего не может сделать для изменения или предотвращения этой своей доли. Она предопределена для всех (VI, 488—489). Мойра неотвратима.

Но многие страдания, многие бедствия, омрачающие и губящие жизнь, зависят от самих людей. Этих страданий, бедствий и гибели можно было бы избежать, если б не безрассудство. Тема неразумия, влекущего за собой трагические последствия, тема столь волнующая Эсхила и Софокла, является одной из основных, если не основной, в „Илиаде".

Главный рычаг сюжета гомеровской поэмы, гнев Ахилла, причинивший ахейцам страдания без счета, вызван безрассудством Агамемнона[1]). Отняв у Ахилла Брисеиду и тем самым глубоко оскорбив его перед всем войском, Агамемнон совершил безумный поступок, hèn atèn (I, 412). „Благоразумия лишил его промыслитель Зевс",— говорит об Агамемноне Ахилл в своем ответе на речь Одиссея (IX, 377). Об этом же безрассудстве говорит Патрокл мирмидонцам (XVI, 274). Будь Агамемнон здравомыслящим, он подумал

---

[1]) См. об этом у Вико: „Бог мой! Какого другого названия, как глупость, заслуживает мудрость Гомерова предводителя, Агамемнона?... Он несправедливо отнимает Брисеиду у Ахилла, носящего в себе судьбу Трои, и, еслиб разочарованный Ахилл ушел со своими людьми и со своими кораблями, то что сделал бы Гектор с остатками греков, спасшимися от чумы?..." („Основания новой науки об общей природе наций", ГИХЛ. Л., 1940, стр. 344).

бы о последствиях обиды, которую наносит сильнейшему герою. К этому выводу приходит и сам Агамемнон, признавая потом перед всем войском свою тяжкую вину и ошибку, но мотивируя ее, согласно религии эллинов, не собственным злым намерением, а волей богов. Агамемнон таким образом хочет оправдать себя перед народом: во всем виновата, говорит он, Зевсова дочь, помрачающая ум, зловредная Ата (XIX, 90 сл.).

Мифологическая персонификация и мотивировка однако не мешают нам понять мысль Гомера, настойчиво, много раз повторяемую им как в отношении Агамемнона, так и в отношении других героев, допускающих безрассудство. То, что Ахилл упорствует в своем гневе и тогда, когда к нему явилось посольство от Агамемнона, умоляя о прекращении ссоры и о помощи соплеменникам,— тоже безрассудство, тоже дело Аты. Умудренный жизненным опытом, Феникс хорошо знает пагубность ее влияния. Воспитатель Ахилла развертывает перед героем целую картину, построенную на этой мифологической персонификации (IX, 502—512). Зловредная Ата — богиня сильная и на ноги проворная (IX, 505): она стремительно настигает возмущенного человека, т. е. затемнение разума, утрата рассудительности у него наступают быстро. Отвергая благие советы, оставляя без внимания Мольбы (тоже мифологическая персонификация), он жестоко поплатится за свое безрассудство (IX, 512). Недаром же, по Гесиоду, Ата — дочь Эриды [1]). Но вернемся к тому, что говорится в „Илиаде“ об ослеплении разума у вождя ахейского войска.

Соглашаясь с Нестором, что он, Агамемнон, оскорбил Ахилла и что ему следовало бы смягчить сердце обиженного героя подарками, вождь ахейцев объясняет допущенную им кривду тем, что поддался пагубным, умопомрачающим мыслям (IX, 116, 119). К сознанию этого затемнения своего разума Агамемнон приходит не только теперь и затем, при объяснении и примирении с Ахиллом,— это сознание не оставляет его все то время, когда греки, лишившись разгневанного героя, терпят от троянцев поражения (XIX, 134—137):

---

[1]) „Феогония“, 230.

„...Я все то время, как перед судовыми кормами
Войско ахеян губил шлемовеющий Гектор великий,
Аты не мог позабыть. (богини), затмившей мой разум.
(XIX, 134—136 М.).

Подобно Фениксу, он теперь знает, что у Аты легкие ноги (нежные, haraloi—XIX, 92), которыми она ходит по головам людей...

О безрассудствах, которые допускает Агамемнон, говорит не только он сам, а, как мы видели выше, говорят и другие герои — и не только по поводу оскорбления Ахилла. Безрассудным называет Агамемнона Диомед, когда военачальник греков предлагает им бежать (IX, 40). Когда вождь ахейцев, впав в панику и отчаяние, предлагает сдвинуть корабли в море, Одиссей видит в этом безрассудство, которое приведет греков к гибели, так как они кинутся к кораблям. Не зря советует Нестор Агамемнону, окрыленному сновиденьем, чтобы он хорошо подумал (II, 360).

Идея Гомера о том, что нерассудительность приводит к печальным последствиям, к усугублению бедствий, к гибели, проходит в поэме красной нитью, является лейтмотивом „Илиады".

Пулидамас, предвидя, что Ахилл будет мстить за убитого друга, предлагает троянцам, отдалившимся от города, вернуться в Илион, где им послужат защитой крепкие стены и башни. Гомер характеризует этот совет как хороший, разумный (XVIII, 313). Но самоуверенный Гектор этот совет отвергает, предлагает остаться и сражаться близ судов, а троянцы одобряют его предложение, погубившее многих защитников Трои и самого Гектора.

„Глупые! Разум у них отняла Паллада-Афина", — замечает здесь Гомер (XVIII, 311).

Пагубность своего совета сознает потом и сам Гектор, и это сознание своей вины и опасение укоров со стороны троянцев заставляет троянского героя остаться вне крепостных ворот, в ожидании Ахилла и своей гибели (XXII, 103—105).

Ослепление разума губит и Долона. Попавшись в руки Одиссея и Диомеда, троянский лазутчик винит в своей беде Гектора, затмившего его рассудок обещанием подарить ахилловых коней и колесницу (X, 391). Можно привести еще много подобных мест из поэмы.

Гнома „Глупец познает только то, что свершилось“ [1]) повторяется в „Илиаде“ не случайно (XVII, 32; XX, 198). Она обобщает идею Гомера о безрассудстве как причине бедствий и преждевременной гибели людей.

Идея спасительности ума, являющегося благом для того, кто им наделен, и для других людей, высказывается мудро-предусмотрительным Пулидамасом (XIII, 733—734).

В легендарном „Состязании Гесиода с Гомером“, где автору „Илиады“ приписываются мысли-догадки различного происхождения, имеется, однако, вполне с этой идеей согласующееся гомеровское понимание ценности разума. На вопрос Гесиода: „Что наилучшим ты можешь назвать, но в количестве малом?“, Гомер отвечает: „Это, по моему, ум благородный так людям дается“.

Можно сказать, что автор „Илиады“ — первый поэт разума, и что идея о трагических последствиях утраты верного рассудка, ясной мысли — одна из самых важных в „Илиаде“ [2]).

Воплощениями [3]) здравого noos, мудрого ума, понимания обстановки, действий и их последствий являются Нестор и Одиссей в лагере греков и Пулидамас в стане троянцев.

Нам кажется, что перерабатывая народно-поэтические предания, сказания и песни, Гомер, только сохранил здесь Одиссею его традиционную осторожность и находчивость, но мало разработал образ героя, как носителя мудрости. Лаэртид мог стать и стал центральным лицом другой, сказочно-приключенческой и практически-житейской поэмы, сюжет которой построен на испытаниях изобретательного умницы и хитреца. Расчетливый лукавец не должен был, однако, стать воплощением того высокого разума, который Гомер восхвалил в трагически-реалистической „Илиаде“, про-

---

[1]) Вариант этой гномы „Лишь пострадав, глупец постигает“ — у Гесиода, „Труды и дни“, 218.

[2]) Интересно, что единственное абстрактное сравнение в „Илиаде“ относится к мысли, к быстроте ее полета (XV, 80—83).

[3]) Говоря о воплощениях, автор отнюдь не имеет в виду „рупоров идей“ (таковых у Гомера нет), а художественно полноценные образы „Илиады“.

тивопоставив его величайшему злу — отсутствию или помрачению рассудка.

Этим воплощением стал другой герой — Нестор.

Пилосский старец — светлый, благомыслящий (eu-fronêôn — I, 253) ум греков. Он — душа и разум войска ахейцев. Уже в первой песне поэмы Гомер показывает мудрость, глубокую предусмотрительность этого старейшины, понимающего раньше, до всех, какими последствиями чревата ссора Агамемнона и Ахилла, и пытающегося примирить их. Ни один из греческих вождей в этот спор не вмешивается, не выступает ни на той, ни на другой стороне. Только Нестор старается вразумить того и другого, призывая Ахилла быть сдержаннее с царем-скиптродержцем, а Агамемнона — не враждовать с Ахиллом, который „ахейцам в войне злополучной всем служит великим оплотом" (I, 283 — 284).

Я привел здесь последние слова первой речи Нестора (I, 247—284), из которой ясно, что он предвидит печальные последствия этой ссоры для общего дела греков, последствия, которые он тщетно пытается предотвратить. Потом, когда эти последствия выявляются, когда положение греков, ввиду натиска троянцев, оказывается плачевным, Нестор первый предлагает (на совете, созванном по его инициативе), чтобы попытались умилостивить Ахилла, вернув ему Брисеиду и предложив ему ценные подарки (IX, 93—113). Идея „посольства" принадлежит, таким образом, Нестору. Он же и предлагает состав посольства, мудро избрав его главой воспитателя Ахилла, Феникса.

Дальше, когда посольство к герою не увенчалось успехом, и положение греков стало еще более плачевным, катастрофичным, ибо троянцы дошли до самых кораблей, Нестор предлагает Патроклу увещать друга, чтоб помог своим соплеменникам. На случай же, если Ахилл не даст себя склонить к этому, уговорить Пелида, чтоб выступил в его, Ахилла, доспехах Патрокл (IX, 790—803) Тем самым Нестор по сути предопределяет весь ход дальнейших событий: Ахилл соглашается отправить в бой Патрокла, отдав ему свое оружие, Патрокл гибнет, а гибель друга совершает в душе Ахилла тот переворот, который приводит к отречению от гнева и к тому, что за этим следует.

Нестор — опытнейший советник ахейцев и наставник их военачальника. Так, например, он предлагает Агамемнону, для большего успеха боевых действий, построить войско по филам и фратриям (II, 360). По его совету греки окапывают свой лагерь глубоким рвом и возводят стену с башнями (VII, 324—343) — преграду и укрепление, временно задержавшие натиск троянцев и предотвратившие разгром греков. По его мысли греки направляют соглядатаев в троянский лагерь (X, 203 сл.), по его указаниям расставляют ночные дозоры и т. п. Он указывает, где и как им следует сражаться, как должны действовать возницы, перейдя из своей колесницы в колесницу другого, когда это является необходимым. Он определяет места в бою для конных и пеших, для отважных и трусливых воинов и проявляет свою мудрость в тактике ведения боя (IV, 294—325). А сколько опыта и ума в его наставлениях сыну, вступающему в состязание на боевой колеснице (XXIII, 304—349).

Его пространные речи, в которых иные исследователи „Илиады" склонны усмотреть старческую болтливость о „делах минувших дней", на самом деле построены с мудрым психологическим расчетом на возбуждение отваги путем сопоставления нынешних дел ахейцев с подвигами былых героев. Его повествования — как бы маленькие эпосы — служат для воздействия примером или способами укорения, порицания, пристыживания, как, например, когда никто из ахейских героев не откликнулся на вызов Гектора (VII, 124—160). Сила впечатления, которое производит здесь рассказ старого Нестора на греческих воинов, такова, что в ответ на этот рассказ сразу вызываются девять героев.

Влияние несторовых повествований тем более велико, что старик отнюдь не ограничивается только ими, а действует, несмотря на дряхлость, примером собственной неугомонной доблести — ведь он еще принимает участие в боях! Несмотря на преклонный возраст, он неустанно трудится для греческого войска, иногда делая и то, что должны были б делать другие, помоложе его. Так, в тревожную ночь он сам обходит стан и будит полководцев для неотложного совета. Разбуженный им Диомед, жалея старика, справедливо и вместе с тем любовно упрекает его:

Неутомим ты, о старец, и не покидаешь работы.
Разве моложе тебя никого нет средь войска ахеян,
Кто бы теперь согласился от сна разбудить полководцев,
Всех обходя по порядку? Но ты не сговорчив, о старец!
(X, 164—167, М).

Мудростью своей, умом, обогащенным долголетним жизненным опытом, и глубокой моральной силой преданности своему народу старик покоряет сердца не только такого чудесного молодого героя как Диомед (точно новое прекрасное воплощение былой юношеской доблести Нестора), но и тщеславного, высокомерного Агамемнона. (II, 370). Вождь ахейцев чтит Нестора больше всех остальных старейшин (II, 21),— вот почему, когда Зевс хочет толкнуть Агамемнона на пагубное предприятие, он посылает Атриду в сновидении — пилосского старца. Приняв образ Нестора, Сон советует Агамемнону ополчить ахейцев в бой, обещая взятие Трои, и военачальник этот совет принимает потому, что дает его самый мудрый герой.

Гомер наделяет Нестора эпитетами, которыми характеризует и некоторых других героев (dios, antitheos, diotrefês, hippota), но и совершенно особыми, отмечающими качества его ума и речей и то значение, которое он имеет для греческого войска („сладкоречивый", „звонкоголосый вития", „оплот ахеян", „великая слава ахеян"). Если Ахилл — „великая слава ахеян" по силе и доблести, то в Несторе Гомер прежде всего и в наибольшей мере прославляет мысль, разум, мудрость[1]). Я говорю „в наибольшей мере" потому, что подобными же качествами, но в меньшей мере, наделены Одиссей, Пулидамас и другие.

Вдохновленный патриотическим сознанием своего народа и достижениями общекультурной и технически-прикладной мысли в период греко-персидской войны, Эсхил, верный духу Гомера, сказал устами Прометея как о величайшем благе, данном людям:

Я мысль вложил в них и сознанья высший дар.
(„Прометей прикованный", 445)

Как и Эсхил, Софокл, по-своему перекликаясь с

[1]) Схолия „Т" k IV, 308 замечает, что устами Нестора говорит Гомер.

Гомером, создал вдохновенный гимн деятельному уму, созидательной мысли:

Мысли его—они ветра быстрее,—

поет хор в первом стасиме „Антигоны", прославляя человека.

И тот, и другой трагик были еще окрылены успехами афинского государства и расцветом его культуры и были великими поэтами этой государственности и этой культуры.

Но их предшественником в отношении к мысли и культуре, в прославлении ума и благоразумия был Гомер.

Глава IV

РАЗРУШЕНИЕ ОБЩИННО-РОДОВОЙ ЭТИКИ HYBRIS. АГАМЕМНОН

Доклассовое общество имело свою мораль, свою коллективистическую этику[1]).

С распадом этого общества распадалась и старая его мораль. В связи с преуспеванием и превосходством в положении у аристократических главарей растет уверенность в своих преимуществах, а отсюда и высокомерность, гордость, надменность, „гибрис": „преуспевание вызывает кичливость"[2]).

Старая народная этика видит и осуждает эти новые явления, как опасные и пагубные, как приносящие вред и зло, как разрушающие устои общества. Гераклитово изречение „высокомерие следует гасить больше, чем пламя"[3]) вероятно древнее времени философа и принадлежит народной мудрости эпохи разложения родового строя. Пуще огня народ опасается гибрис, подрывающей основы старой общинной этики, его, на равенстве основанных, отношений. „Гибрис разбивает любовь"[4]),— гласит другое древнее изречение. Она — большая разрушительная сила, она рвет священные узы семьи, любви, дружбы и содружества. Потом, в древнегреческой трагедии („Просительницы" Эсхила, „Антигона" Софокла, „Алкеста" Эврипида и др.), гибрис — один из важнейших мотивов, так как в рабовладельческом обществе жизненные отношения на-

[1]) „Но разве, например, Энгельс думал утверждать, чтобы история морали... ограничивалась тремя указанными моментами? Чтобы феодальной морали не предшествовала бы, например, рабская, а этой последней—мораль коммунистической общины?" (Ленин, Соч., 3 изд., т. 1, стр. 94).

[2]) Stob. T. 22, 31.

[3]) Diog. La. IX, 2.

[4]) Изречение приведено у C. Wendorff'a, Himer. Soph., Götting., MDCCXC, p. 273.

ходятся в вопиющем противоречии с еще неизжитой, незабытой старой родовой этикой[1]). Но уже в „Илиаде“ гибрис одно из тех зол, которые приносят величайшие страдания, губят жизни, неминуемо приводят к трагическим последствиям. Здесь гибрис прежде всего—эгоизм, самомнение, высокомерие, пренебрежение интересами племени.

Гордый своею властью, „широкодержавный“ Агамемнон отнимает у Ахилла пленницу Брисеиду, оскорбляет и отталкивает лучшего героя и тем самым ввергает греческое войско в пучину бедствий. Это не только безумие (о чем уже говорилось выше), а гибрис—недопустимое, чреватое печальными последствиями высокомерие. У явившейся на месте спора Афины разгневанный Ахилл спрашивает:

> Зевса Эгидодержавного дочь! О, зачем ты явилась?
> Или затем, чтоб увидеть надменность Атреева сына?
> Но говорю я тебе и я верю, что сбудется слово:
> Через гордыню свою он и жизнь свою скоро погубит.
> (I, 202—205. М.).

И Афина, увещевая разгневанного героя, обещает, что ему втрое воздастся за это высокомерие Агамемнона (I, 214).

Отвечая Одиссею в „посольстве“, Ахилл опять говорит о возмутительной гибрис Агамемнона: дар, которым последний сам наделил героя, он надменно отобрал (IX, 368). Как недопустимую надменность характеризует отнятие Агамемноном ахилловой пленницы и мудрый Нестор:

> Ты, уступая надменному духу, лучшего мужа обидел
> (IX, 100)

укоряет он „пастыря войска“.

Таким образом, причина всех дальнейших бедствий, завязка всего трагического узла именно в этом—в безрассудном высокомерии, в гибрис и произволе Агамем-

---

[1]) „Органы родового строя были вытеснены и отстранены от руководства общественными делами; они выродились в союзы частного характера и в религиозные товарищества. Но моральное влияние и способ мышления старой родовой эпохи еще долго жили в традициях и только постепенно отмирали“. (Фр. Энгельс). „Происхождение семьи“, Госполитиздат, 1949, стр. 121—122).

нона и в сопротивлении ему носителя древней героической этики—Ахилла[1]).

Мы имеем здесь впервые конфликт, вызванный возмущением антиобщественными действиями „владыки мужей". Социальную значимость первого в европейской поэзии показа такого столкновения переоценить трудно. Он глубоко историчен и познавателен. Может быть поэтому Энгельс, считавший Ахилла „величайшим героем греческих сказаний", заметил, что его удаление в свою палатку явилось сюжетом „грандиознейшей поэмы всех времен, „Илиады"...[2]).

Откликаясь на пережитые раздоры между триумвирами, на губительные для Рима войны между ними, Гораций размышлял об этой поэме:

Повесть о том, как в войне многолетней столкнулись под Троей
Греки и варваров рать из-за страсти Париса, содержит
Много неистовых дел безрассудных царей и народов.
...Чтоб не творили цари-сумасброды, страдают ахейцы.
Яростный гнев, произвол, злодеянья, раздор, вероломство —
Много творится грехов и внутри и вне стен Илионских[3]).

В ставшем афористическим стихе quidquid delirant reges, plectuntur achivi поэт-философ принципата сводит конфликт лишь к сумасбродству царей, не видя его социальной основы. И в наше время некоторые исследователи „Илиады" отрицают общественную основу ее трагического конфликта и усматривают его причину только в характерах столкнувшихся героев[4]).

Конечно, этот конфликт дан в „Илиаде" не оголенно, не социально-обнаженно, а опосредствованно, через столкновение аффектов, страстей, интересов, личных качеств и характеров героев[5]). Своим мастерством реалистической индивидуализации, укажем попутно, Гомер начертал основное направление для великого, в частности драматического, искусства древней Греции. Но прежде всего отец греческой поэзии этому искус-

---

[1]) См. главу „Трагедия Ахилла".

[2]) Энгельс. Эмигрантская литература. Маркс и Энгельс. Соч. т. XV, М., 1935, стр. 245.

[3]) „Послания", кн. 1, 2, стихи 6—9 и 14—15.

[4]) См. указанную работу Римшнейдер, стр. 84.

[5]) О характере Агамемнона см. Paul Cauer. Homer als Charakteristiker, „Neue Jahrbücher für d. klassische Altertum", 1900, S. 606 ff.

ству указал путь своей общественной проблематикой.

Агамемнон, как это уже видно из первой, а затем и из других песен, наделен резко отрицательными социальными и личными качествами. „Широкодержавный" Атрид прославлен, так сказать, лишь своим положением—главы объединенных эллинских войск, осаждающих Трою. Нестор, стараясь успокоить разгневанного Ахилла, советует герою не спорить и не состязаться с Агамемноном:

> Ибо никто из царей-скиптродержцев, прославленных Зевсом,
> Чести подобной, как он, не стяжал себе в долю...
> (I, 278—279, М.)

Василей „златообильных" Микен, он привел под Трою наибольшее число кораблей и людей (II, 570—580). Поэтому и потому, что он, брат обиженного Парисом, нерешительного и малоэнергичного Менелая (V, 522—525), явился зачинщиком похода, Агамемнон стал общим военачальником греческих племен.

Но доблестями он не блещет. Его aristeia в известной мере—вынужденная. Ведь к ней Агамемнона обязывает положение вождя войска (noblesse oblige!..), а затем, ведь он свои подвиги свершает после безуспешной попытки умилостивить Ахилла (через посольство), т. е. тогда, когда ему уже ничего иного делать не остается. Если и говорится о величественной царской осанке Агамемнона, о его подобии Аресу, о прекрасных доспехах скиптродержца, то это эпические loci communes, а, может быть, и дань чувству народного эллинского достоинства (такое уже, по всей вероятности, тогда появилось, хотя окрепло и было осознано позже — в эпоху греко-персидских войн): ведь Агамемнон возглавляет общегреческое дело, и говорит об этом Елена—троянцам![1]).

Он то и дело теряет твердость духа; каждый раз, когда над греческим войском нависает опасность, он впадает в панику, проявляет недопустимое малоду-

---

[1]) Героическому эпосу вообще свойственно возвеличение царя, как носителя славы племени. Кроме того, здесь следует иметь в виду и закон гомеровского изображения — pithanotês, почти исключающий схематически идеальные или схематически отрицательные образы. Об этом — у Аристотеля, „Поэтика", гл. XV и у Плутарха, De audiend. poët.

шие. Верховный военачальник несколько раз предлагает покинуть поле битвы и бежать. (IX, 16 сл.; X, 146; XIV, 78 сл.).

Когда положение греков становится серьезным, он совершенно лишается рассудительности и, поддавшись страху, предлагает совлечь корабли в море, совершенно не учитывая, что это приведет к катастрофе. Только вмешательство других, твердых духом героев спасает положение. В одном случае таким героем выступает Одиссей, в другом — Диомед.

При этом Одиссей его прямо упрекает в трусости (XIX, 84—85). Диомед, возмущенный малодушием Агамемнона, видящего спасение в бегстве, дает ему резкую и суровую отповедь:

Зевс хитроумный тебе лишь одно из двух благ предоставил:
Скипетр царский вручил, чтобы ты возвышался над всеми,
Доблести ж не дал тебе, а лишь в ней величайшая сила.
Что ж, удались! Путь открыт пред тобой, а вблизи у прибрежья
Много стоит кораблей, что с тобой из Микены приплыли...
(IX, 37 сл., сл. М.).

Ахилл его гневно порицает за то, что никогда не ходил в опасную засаду и не участвовал в боях, ибо у него сердце оленя.

Лишенный доблести, он более, чем это необходимо, опасается за свою жизнь: легко раненый, он, в отличие от других, больше в боях не участвует. Но Агамемнон не только не наделен доблестью, особенно необходимой военачальнику в трудные моменты, он нуждается в указаниях, в советах и наставлениях Нестора и тогда, когда требуется простая сообразительность. Без этих указаний он плачевно беспомощен, не знает, что предпринять и как действовать.

Когда же он сам дает указания, то делает их непростительно бестактно, грубо и неверно. Так, обходя войско и побуждая его к боевой храбрости, он совершенно несправедливо укоряет Одиссея, за что вынужден перед ним извиниться (IV, 339—363). Незаслуженные упреки приходится выслушивать от Агамемнона отважному Диомеду (IV, 370 сл.). Оскорбленный герой выслушивает порицания молча, ничего Агамемнону не возражает. Но затем, когда Агамемнон, струсив перед опасностями, предлагает бежать,

Диомед ему об этих незаслуженных упреках напоминает (IX, 33—36).

Укоряя лучших героев в недостаточной преданности общему делу, он сам хитрит, стараясь не допустить участия брата в рискованной разведке. Диомед, отправляющийся соглядатаем в троянский лагерь, должен выбрать себе одного героя, который бы ему в этом опасном деле сопутствовал. Прибегая к хитрости, Агамемнон его предупреждает:

„...Только из чувства стыда как-бы ты не забыл о храбрейшем,
Как бы не выбрал кого послабее, стыду ли поддавшись,
Или взирая на знатность рожденья и первенство власти".

„Так он сказал, опасаясь в душе за царя Менелая" — замечает тут Гомер (X, 234—239).

С некоторыми основаниями можно рассматривать и ссылку Агамемнона на сон и испытание войска (II песня) тоже как хитрость: чтоб бегство греков произошло не по вине царя. Вот почему, когда этот план не удается, когда Одиссей начавшееся бегство останавливает, Агамемнон как бы совсем стушевывается, сознательно и хитро остается в тени.

Играя такую недостойную роль, скиптроносный военачальник греков тем не менее горд, властолюбив и высокомерен.

Во всем изображении его чувствуется осуждение Гомером нажившегося на торговле, на военной добыче, на разбое и грабеже зазнавшегося басилея, деспота и мироеда[1]). Как такого характеризует Агамемнона разгневанный Ахилл (I, 226—231). Ведь из-за жадности безрассудного и высокомерного „царя-пожирателя народа", не согласившегося отдать крупицы своей добычи — пленницы Брисеиды, и возник между ним и Ахиллом конфликт, трагические последствия которого составляют содержание „Илиады".

Отвечая на речь Одиссея, Ахилл опять говорит о хищнической жадности, о безудержной наживе главного

---

1) Н. Минский безо всякого обоснования утверждал прямо противоположное понимание Агамемнона: „Это не своевольный, себялюбивый деспот, а доблестный воин, мудрый царь, заботящийся об общем благе"... См. его статью „Идея „Илиады". „Северный вестник", 1896, № 5, отд. 1, стр. 8.

военачальника, присваивающего себе общую добычу (IX, 332 сл.). В том же его упрекает и Терсит (II, 225—231). Определение корыстолюбия Агамемнона дано в превосходной степени (I, 122). Агамемнон умножает свое богатство где и как только возможно,—и в мирной обстановке, и на поле битвы, и в греческом лагере, присваивая львиную долю добычи, но не брезгая и малым. Он совлекает хитоны с убитых врагов (XI, 100). От виноторговца, который привез в греческий лагерь свой товар, он получает „в дар" тысячу мер дорогого напитка. Он, заметим попутно, пьяница, „нагрузившийся", отягченный вином, oinobarês.

В своём стяжательстве Агамемнон совсем лишен стыда[1]). Об этом говорит Ахилл, сравнивая его наглый взор с бесстыдным выражением жадных собачьих глаз (трижды: I, 149; I, 158; IX, 372). Агамемнон горд и тщеславен (I, 91; II, 82, 579; IX, 160 и др). Он похваляется, что благороднее всех, могущественнее всех, „царственнее" всех (IX, 160). „Широкодержавный" (42 раза!), он предупреждает, чтобы никто не смел считать себя равным с ним и с ним тягаться (I, 185). Он не терпит никаких возражений[2]), потому Диомед, собираясь перечить военачальнику, заранее говорит ему, чтоб не гневался за это (IX, 33).

Агамемнон совершенно лишен чувства жалости, сострадания, человечности. Несчастный отец, жрец Хрис, умоляющий ахейцев о возвращении ему дочери, всех расстрогал, кроме одного,—Агамемнона, который „злобно жреца отослал, промолвив суровое слово" (I, 25). Это „суровое слово" (I, 26—32) резко подчеркивает бессердечность царя. Эпитеты, характеризующие Агамемнона, не только „пожиратель народа", „корыстолюбивейший", но и „жестокий" (I, 340). Он неумолимо жесток: Адраст тронул сердце Менелая своей мольбой о пощаде, но Агамемнон говорит, что ни один из врагов, даже утробный младенец, не

---

[1]) Гесиод в „Труды и дни", 319, обобщает: „Стыд—удел бедняка, а взоры богатого смелы"...

[2]) VIII, 8—9:

Чтобы никто мне перечить не смел, чтобы все без изъятья
То, что скажу, исполняли!... (В).

должен быть пощажен, и убивает умоляющего (VI, 51—65).

Он злопамятен и мстителен,— поэтому Калхас, знающий эти качества ахейского военачальника, боится сказать, что мор, которым Аполлон поразил греков, вызван жестокостью Агамемнона к жрецу „далеко-разящего" бога—Хрису. Должно быть, печальный жизненный опыт многих потерпевших от произвола аристократического главаря и собственное глубокое возмущение поэта этим произволом говорят устами пророка-птицегадателя:

> Страшен для низшего царь, если злобу его он возбудит.
> (Вспыхнувший) гнев он хотя и смиряет на первое время.
> Но (сокровенную) злобу, покуда ее не проявит,
> В сердце таит... (I, 80—84 В.).

То, что характеристика деспотической жестокости, мстительности и произвола аристократического вождя дана именно здесь, где речь идет об Агамемноне, конечно, не случайно: Агамемнон показан, по-видимому, наиболее исторически правдиво. Я имею в виду не историчность личности Агамемнона, которую усматривают Нильсон, Шадевальдт, Калинка, Миро[1]) и др., а историчность типа его. Образ выдвигающегося аристократического главаря, хищника-мироеда дан здесь Гомером глубоко обобщенно. Цитируя вышеприведенные слова Калхаса, Аристотель верно отмечает типичное в мстительности разгневанных властелинов: „Ведь они сердятся вследствие своего преимущества"[2]). Познавательное значение этого образа для понимания социальных процессов, происходивших в гомеровском обществе, и для понимания со-

---

[1]) M. R. Nilsson. Homer and Mycenae, 1933. p. 251; Ernst Kalinka. Agamemnon in der Ilias, Wien und Leipzig, 1943, 63; Emil Mireau. Les poèmes homériques et l'histoire grecque, 1948, p. 146.

Предположение Эрнста Калинки, что образ Агамемнона не может являться целиком художественным вымыслом народной саги или эпического поэта, а что должна была быть живая историческая модель для этого лица в период греко-троянской войны, вообще допустимо, но соображения Эмиля Миро о том, что образ Агамемнона воспроизводит аргосского властелина VI ст. Федона (о котором упоминают Геродот, Аристотель, Павсаний), хронологически несостоятельны.

[2]) „Риторика", кн. II, гл. 2.

циальной сущности гомеровской поэмы очень важно. Если говорить о гомеровском реализме, то, пожалуй, ни в одном из героев „Илиады“ он не проявился в такой мере, как в Агамемноне. Причём, несмотря на ту дань, которую автор поэмы должен был, изображая ахейского военного вождя[1]), (принести эллинскому народному достоинству, мы ясно чувствуем гомеровскую резко-отрицательную социальную оценку этого носителя произвола. Понятно, что Гомер осуждает произвол, высокомерие, стяжательство и жадность главаря-мироеда, не высказывая этого прямо от себя. Он говорит об этом устами Калхаса, Ахилла, Диомеда, он показывает свое отношение на трагических последствиях гибрис[2]) и других отрицательных качеств ахейского военачальника. Но это осуждение бесспорно, а ведь оно что-то говорит о социальной природе гомеровского взгляда на притязания разбогатевшей аристократической верхушки, о социальной позиции автора „Илиады“. Этот взгляд и эту позицию нам нужно рассмотреть в связи с отношением поэта к имущественным различиям, все более разъедавшим организм общества. На это общество уже легли мрачные тени развившегося неравенства, социальной кривды, насилия и других зол.

Так, IX, 125 говорится о бедняках безземельных[3]), безрадостная доля которых известна героям „Илиады“. Мы узнаем о существовании таких бедняков попутно — из обещаний, которые Агамемнон дает, отправляя по-

---

[1]) Микенский царь только начальник похода, временный предводитель ахейских войск, а не феодальный сеньор, держащий других басилеев в вассальной зависимости, как получается по теории „античного средневековья“. „...Немыслимо,— писал до распространения этой теории Эрнст Курциус,— чтобы какой-либо Пелопид обладал такой властью, что мог созвать к себе дружины со всей земли, от Арголиды до Фессалии... У Гомера мы не находим никаких указаний на такое обширное сосредоточение сил и на столь важное значение владетеля микенского замка. Нам представляется группа племен и их повелителей, из которых наиболее могущественный предъявляет права на первенство, не умея ни подкрепить их юридически, ни провести их на деле...“ Цит. по его „Истории Греции“, т. I, М., 1876, стр. 97.

[2]) Причем здесь неважно, употребляется ли каждый раз, когда проявляется гибрис именно это слово или его синоним. См. E. Drerup, Homerische Poetik, 1921, B. I, S. 412.

[3]) Имеются в виду феты.

сольство к Ахиллу, и которые повторяются Одиссеем обиженному герою (IX, 267). Мы узнаем о бедственном положении человека, которого по миру гонит голод, злая нужда, кто одинок, бесприютен и отвержен. Об этом говорит Ахилл — тоже попутно — Приаму, выражая свое сочувствие горю несчастного старика и обобщая свои наблюдения над жизнью людей, которым суждены одни страдания (XXIV, 527—533). Рассказ о богах, длительное время работавших батраками и не получивших своего заработка (XXI, 443—457), мог возникнуть только как мифологическое отражение реальной кривды, которую терпели от хозяев наемные труженики.

Спор за клочок земли (XII, 421 сл.) характеризует наступающий конец мирного общинного землевладения.

Пахари и жнецы трудятся на ниве богатого мужа, хозяина поля (изображение на щите, изготовленном Ахиллу Гефестом — XVIII, 541—547), и эти картины труда на чужом поле опять свидетельствуют об имущественном различии и неравенстве.

В одном из сравнений говорится о том, как добывает пропитание своим детям бедная пряха-вдова, зарабатывающая жалкую плату (XII, 433—435).

Но куда горше положение невольников и невольниц, которое хорошо известно Гомеру.

С ужасом думает о рабской участи, которая ожидает Андромаху, Гектор, полагая, что лучше ему погибнуть, чем дожить до пленения дорогой жены (VI, 455—459). Она же, в плаче над убитым Гектором, рисует печальную судьбу сироты:

> Если он даже избегнет войны многослезной ахеян,
> Все же в грядущем его ожидает лишь труд и страданья.
> Полем его овладеют другие, межи переставив.
> (XXII, 487—489, М.).

Все эти и другие описания и упоминания социальной кривды и обиды пропитаны горечью наблюдений, а, может, и переживаний автора поэмы, исполнены глубокого лиризма и большой, подлинной человечности. Неверно противопоставление в этом плане Гомера Гесиоду. Откровенные жалобы на общественную несправедливость в дидактических „Трудах и днях"

только иного поэтического стиля, но по своему смыслу и направлению они несомненно родственны скрытой, затаенной и как бы только попутно выраженной социальной элегии в героической „Илиаде". И будто первый неясный гул уже возникшей социальной борьбы слышится в осуждаемых Агамемноном ранних проявлениях ее:

Тот лишь, кто чуждый законам, бездомным живет и безродным,
Междуусобную любит войну, леденящую сердце... (IX, 63—64).

Они вызваны неравенством и произволом, чинимым в родовой организации аристократической верхушкой.

Аристократы владеют крупными земельными участками и пользуются благами жизни в изобилии [1]). Они грабят и обижают народ,— так делают, например, сыновья Приама [2]).

Одиссей останавливает ахейцев, бегущих к кораблям, различными способами воздействия: знатных — словами почтительной укоризны, мягким внушением (II, 190—197), людей из народа—презрительным окриком, бранною речью (II, 198 сл.). Пусть низший сидит и слушает, что скажут другие: ведь он „никогда ни во что не считался ни в бою, ни в совете" (II, 202). Это поношение сопровождается ударом скипетра,— так что различие, о котором говорит басилей, низший уже прямо чувствует на своей спине. Еще в древности здесь усматривали расправу над человеком из народа. Частое цитирование этого места Сократом инкриминировалось ему в речи обвинителя на суде, как антидемократическая пропаганда [3]).

На агоре — родовом установлении, призванном творить правый суд, творят насилие и неправду (XVI, 386 сл.).

С простым членом племени не считаются, его мнение, его голос значения не имеет. Так, например, Пулидамас говорит Гектору:

Ни на войне, ни в собрании тебе никто из народа прекословить не должен,
Только твою подобает ему увеличивать славу (XII, 213—214).

---

[1]) Сарпедон — Главку (XII, 310—321).
[2]) XXIV, 262 сл.
[3]) Ксенофонт. „Воспоминания о Сократе", 1, 2, 58.

В словах Пулидамаса высказано отношение поэта к нарушению общинной демократии.

Гомер возмущается кривдой, которую чинят народу басилеи-мироеды. Автор „Илиады" перекликается с автором „Трудов и дней", который жалуется на „царей-дароядцев".

Если собрать все эти, полные горечи замечания, содержащиеся в „Илиаде" и выражаемые то героями поэмы, а то и прямо Гомером „от себя", то выяснится, как далеко зашел процесс распада общинных отношений. Вместе с тем выяснится и социальный облик поэта, который, конечно, вовсе не осмысляя этот процесс теоретически или исторически, глубоко переживает наблюдаемые им конкретные, жизненные его явления, как поэт народный.

Глава V

ФЕРСИТ

Но не противоречит ли такой характеристике Гомера история с Ферситом? Ведь Ферсит говорит Агамемнону как будто то же, что говорил ему в пылу ссоры Ахилл. Обличая Агамемнона в жадности и корыстолюбии, Пелид называет его трусом, собакой и пьяницей,— так что гневная брань оскорбленного героя еще более резка и груба, чем речь Ферсита. Чем же объясняется, что Гомер изобразил Ферсита смешным и жалким уродом? Почему же Гомер, выражающий, на наш взгляд, мысли и чувства народа, дал Ферсита в каррикатурном плане и одобрительно показал его избиение как заслуженное наказание остроязыкого ругателя, смутьяна и демагога?

Этот образ, да и вся ферситова сцена вызвали различные толкования еще у древних.

Одни объясняли резко-сатирическое изображение Ферсита „биографически" — личной местью Гомера, состояние которого, будучи опекуном поэта, тот будто бы присвоил, за что автор „Илиады" и свел с ним счеты в своей поэме [1]). Другие толковали комическую фигуру и сцену художественно-психологическими соображениями Гомера: мрачное душевное состояние слушателей поэмы, созданное рассказом об испытании войска, нужно было разрядить, и вот поэт с этой целью и ввел здесь смешной эпизод. Введение образа Ферсита после „испытания" играет такую же роль, как выступление хромоногого Гефеста среди олимпийцев, подавленных угрозами Зевса после его размолвки с Герой (I, 586—600) [2]).

---

[1]) См. схолию к „Ил." II, 212.
[2]) Dio Chrys., Or. II, 10.

К психологической интерпретации сцены интересно замечание Евстафия, затрагивающего и другой момент: отсюда видно сколь велика разница между впечатлением от речи, по сути одинаковой, но произнесенной в одном случае знаменитым героем, в другом—простым воином [1]).

Любопытно, что Ферсит (и Ахилл) здесь рассматривается не как литературный персонаж, а как действительное лицо. При таком понимании его вполне естественен и логичен вопрос, возникший у схолиаста: как вообще мог среди греческого войска в его походе на Трою очутиться хромой и косоглазый горбун? Зачем понадобился этот жалкий и беспомощный калека на войне? Почему его не оставили дома в Греции? Для того, чтобы он там не сеял раздоров и распрей,— отвечает древний комментатор [2]). По другому ответу на этот вопрос участие Ферсита, несчастного калеки, в походе свидетельствует о его стойкости и храбрости [3]). Высказывались и другие замечания в пользу гомеровского персонажа, воспринимавшегося как лицо реально жившее и действовавшее: указывалось на защиту Ферситом справедливости, на его выдержку и т. п. [4]). Но смешной, уродливый образ, данный в „Илиаде", этими замечаниями, понятно, исправлен не был, и имя Ферсита стало нарицательным для характеристики речистого демагога. Таким он воспринимался еще Софоклом („Филоктет", 439 сл.), Платоном, затем Овидием, Лукианом и др. в древности. Для Петрарки он воплощение зависти, для Гердера он „презреннейшая, отвратительная душа", для Шиллера, для Руссо и др. — негодяй.

Для западной классической филологии ферситова сцена — один из самых важных доводов в пользу „аристократичности" гомеровского эпоса [5]), хотя некоторые его исследователи считают все „испытание" интерполированным или частично переработанным [6]).

---

[1]) Eustath. II, 209, 10.
[2]) См. схолию к „Ил." II, 212; Eustath. II., 204, 4.
[3]) Libanios, p. 945—6—8.
[4]) Max. Tyr. XV, 5.
[5]) Carl Rothe. Die Ilias als Dichtung, 1910, S. 122.
[6]) Узенер, Виламовиц, Бете; Ремер опирается на Зенодота См. его Aristarchs Athetesen, S. 367.

Попытку пересмотра у нас образа Ферсита и новой оценки смысла его мы имеем, собственно, еще в работе последователя культурно-исторической школы И. Когана — в его „Очерках по истории древних литератур", написанных в начале нашего века и много раз переиздававшихся после Октября. Автор „Очерков" усматривает в Ферсите чуть ли не революционного борца, „политика", „первого демократа Европы", „первого трибуна прав обездоленной массы", каждое слово которого — „драгоценный перл" [1]). По Когану речь Ферсита свидетельствует о том, „что и в ту далекую эпоху разгула и произвола в иных умах уже гнездились думы, которые стали заветным идеалом человечества через сотни лет". Что это за заветные идеалы, которые содержатся в речи Ферсита, остается неизвестным,— их и нет там. Ферсит модернизируется и сентиментально идеализируется. Как будто тоже считая эту сцену исторически реальной, происходившей на самом деле, И. Коган замечает: „у нас нет других свидетелей этой сцены, кроме творца эпоса, но у нас есть много оснований не доверять его беспристрастности" [2]). Недоверие объясняется тем, что Гомер — представитель знати, поэт аристократии.

На недопустимую модернизацию в характеристике гомеровского общества и в трактовке этой сцены И. Коганом указали в своих введениях к последним изданиям названных „Очерков" Н. Ф. Дератани (7-е изд. 1937 г.), и А. И. Белецкий (к украинскому переводу, 1939 г.).

Но таких взглядов придерживались и наши советские исследователи и историки античной литературы еще в первой половине тридцатых годов. Так, О. Фрейденберг в статье о Ферсите, где прослеживается палеонтологическая семантика образа и затем его социальное использование у Гомера, писала: „В сцене с Ферситом дана полностью вся социальная идеология господствовавшего феодально-аристократического класса, уже знавшего пагубу народных отповедей и волнений с критикой власти и призывом к неповиновению. Уже была потребность и в соответствующем изображении таких эксцессов, и в соответствующем назидании. Придвор-

[1]) По изд. 1937 г., стр. 16, 74.
[2]) Ibid.

ный поэт резко высказывает свои общественные симпатии, пропагандируя их в эпической песне и стараясь эпическими приемами представить Ферсита в черном свете и показать, чем вызвана его дерзость (не общественными причинами, а природным хамством и безобразием), и к чему она ведет (к позору или гибели). Эпилог, в котором избитый оратор жалок и ничтожен, заменяет нравоучение" [1]). Как явствует из приведенной выдержки и из статьи в целом, феодальный характер гомеровского общества и классовые симпатии „придворного", „аристократического" поэта сомнений у исследователя не вызывает.

Такую же точку зрения мы имеем и в статье „Проблемы гомеровского эпоса" И. М. Тронского, предпосланной изданию „Илиады" 1935 года. И. Тронский полагает, что „идеологическая направленность гомеровского эпоса менее всего свидетельствует о какомлибо его „народном" происхождении, это поэзия высших классов, созданная профессиональными певцами" [2]). Вот почему при изображении демагога, „ненавистника царей" эпическому поэту изменяет его обычное спокойствие: „он с удовольствием описывает усмирение „буйного" Ферсита Одиссеем. Подавить массовое движение репрессиями—таков политический урок, который поэт преподносит слушателям в сцене испытания" [3]).

Наши исследователи гомеровского эпоса разделяли в понимании его общественной основы заблуждения наших историков античной Греции, еще к тому времени не преодолевших концепций западных модернизаторов древности—Эд. Мейэра и его последователей. Гомеровское общество рассматривалось в нашей исторической литературе как общество феодальное и гомеровская эпоха—как „греческое средневековье".

---

[1]) „Яфетический сборник", VI, стр. 249.

[2]) „Илиада", изд. Academia, 1935, стр. XVIII.

[3]) Тоже в статье И. М. Тронского „Илиада" в „Литературной энциклопедии", но еще более резко: „Поэма строго аристократична. Персонажи принадлежат к феодальной знати... Если в виде исключения встречается фигура незнатного человека, то лишь как объект „усмирения" (Ферсит). В „Ист. античной литературы" (1951 г.) М. Тронского о „феодальной знати" больше нет речи. Этот взгляд на Гомера и на гомеровское общество И. М. Тронский давно отверг.

Нечего греха таить: наши советские историки греческой литературы еще не были тогда свободны от влияния буржуазной гомеристики, чуть ли не в один голос утверждавшей, что Гомер—поэт аристократической верхушки, певец знати. Таким его представляли Роте, Виламовиц, Финслер, Бете, Шмид-Штэлин, Шеффер, Бовра, Мазон и др.[1]).

Но социальная сущность нашего литературоведения, его социальная направленность, конечно, уже и тогда в корне отличались от сущности и направленности буржуазной литературной науки. И это коренное отличие мы видим и в подходе к ферситовой сцене. Если для буржуазных гомероведов она, как сказано, один из главнейших доводов для обоснования „аристократичности" Гомера, для причисления автора „Илиады" к поэтам общественных верхов, то для нашей гомеристики она стала камнем преткновения на пути к пониманию подлинной народной основы поэмы.

Выступление М. Горького на съезде советских писателей и его высказывания о греческом эпосе, в частности, об „Илиаде", поворот в изучении русского былинного эпоса, который произошел в 1936—1938 гг. в связи с критикой вульгарного социологизма ц. о. партии „Правдой", направляли наших античников на верное понимание этой основы, но усвоение нового и един-

---

[1]) Привожу некоторые из этих социальных характеристик Гомера.

Bethe E. „Homer", I, 1914, S, 5: Gewiss ist die homerische Poesie keine Volkspoesie, weder vom Volk hervorgebracht oder gesungen, noch für das Volk gedichtet, sondern eine sehr bedachte und fe n ausgebildete Kunst, die sich an Vornehme wendet, Könige und Ritter feiert und sich um die kleine Leute kaum kümmert.

A. Roemer. „Homerische Studien", 1902: ...Das durch und durch-aristokratische Epos...

U. v. Wilamowitz—Moellendorff. „Die Ilias und Homer", 1920: ...Die Massen interessieren ihn wenig...

Th. v. Scheffer. „Die homerische Philosophie, 1921: Seine Weltanschauung ist durchaus aristokratisch...

То же—„Die Schönheit Homers", S. 13.

То же—„Homer und seine Zeit", S. 49, 54.

C. M. Bowra. Tradition and design in the Iliad, 1930: ...Homer: wrote for an aristocratic class...

W. Nestle. „Hermes", B. 77, 1942, Paul Mazon, Introduction à l'Iliade, Paris, 1942, p. 292 и многие другие варьируют тот же взгляд на Гомера как на поэта аристократии.

ственно верного взгляда пришло не сразу. Было трудно: ну, а как же с восхвалением царей?... А Ферсит?

Как объяснить его образ? Если „Илиада“ — эпос аристократии, а Ферсит — представитель низов, тогда отрицательная характеристика его вполне логична и понятна. Если же „Илиада“ — эпос народный, тогда каррикатурное изображение представителя народной массы никак не вяжется с идеологической направленностью поэмы.

Ответы и рассуждения были разные. Так, В. М. Дьяконов отвергает объяснение ферситовой сцены наличием антагонизма в гомеровском обществе. „Оно было бы правильным,— пишет он в своей статье „К вопросу о народности „Илиады“ [1]),— если бы мы действительно имели дело с обществом, уже вполне разделенным на антагонистические группы. Не правильнее ли считать, что масса воинов верит в своих вождей, наделяет их таким авторитетом, при котором справедливые по существу речи Ферсита воспринимаются как поношение вождей“. Но если в гомеровском обществе нет антагонизма, откуда, все же, такая инвектика против произвола „царей“, где социальный грунт для справедливой ферситовой речи?

Более веское рассуждение имеется в „Истории древнегреческой литературы“ С. И. Радцига, изданной в том же 1940 году. Касаясь ферситовой сцены, С. И. Радциг пишет: „В этой сцене нас странно поражает не только характеристика Ферсита, но и поведение всего ахейского войска. Ферсит в своей речи отстаивал права и интересы простого воинства, указывая, как эксплуатируют его „цари“: война ведется силами всего войска, на долю простых воинов падают все труды и лишения, они завоевывают города, берут там добычу и пленников, но все это попадает в руки „царей“. Вскрывая всю неправду, чинимую „царями“, Ферсит должен был бы, казалось, вызвать сочувствие всех эксплуатируемых воинов. Но поэт представляет дело в совершенно ином виде: Ферсит не только не встречает сочувствия, но, наоборот, подвергается общему осмеянию... Это не реальный образ, а настоящая

---

[1]) Ученые записки Кировского Педагогического института им. Ленина, выпуск II, 1940, стр. 25.

карикатура. Все в этой сцене носит явно тенденциозный характер во вкусе правящего круга. В этом и сказывается налет аристократической идеологии, который внесен в народную эпическую поэзию работой аэдов". С этим соображением можно согласиться. Известное влияние чуждой идеологии сказалось и на других героических народных эпопеях, например, на „Манасе" [1]).

Но имеются и другие соображения. Возможно, что заслуживают внимания сведения, которые даются античными источниками о знатности рода Ферсита. По Ферекиду, Аполлодору, Ликофрону Алекс., схолиам БА к „Илиаде" II, 212, и др. древним, данные которых восходят к различным эпическим сказаниям и к киклическим поэмам, Ферсит — сын Агрия, брата Инея, деда Диомеда [2]).

Он, значит, вовсе не из „низов", не из простой массы народа, а из этолийской „царской" аристократии. Мы должны „доверять" такой родословной Ферсита, как „доверяем" родословной любого другого эпического персонажа „Илиады". У Гомера о его происхождении ничего не говорится, и только поэтому предполагать, будто автор „Илиады" показал в Ферсите „низкородного", не приходится. Возможно, что поэт вводит его в повествование без генеалогических ремарок как лицо слушателям известное. Так или иначе, но у нас нет оснований думать, что Ферсит представитель низов, и вопрос о значении и функции его образа нужно повидимому рассматривать вовсе не в таком плане, как он ставился и разрешался в упомянутых работах наших историков античной литературы.

Смысл этого карикатурного персонажа выясняется лишь в связи с гомеровским пониманием и переживанием троянской войны, как правой со стороны греков [3]).

---

[1]) О влиянии феодальной идеологии на киргизский эпос см. статью Мединэ Богдановой. „Об эпосе „Манас" в „Литературной газете" от 27/V 1952 г., А. Боровков—„О народности „Манаса", „Дружба народа", 1952, № 5.

[2]) См. „Илиада", XIV, 117.

[1]) См. об этом следующую главу.

Поскольку выступление Ферсита дано на фоне „испытания", обратимся к положению греческого войска, как оно здесь вырисовывается.

Настроение ахейцев — подавленное, тяжелое, так как они уже девять лет воюют и каждый из них натерпелся невзгод и тоскует по миру, по дому и семье (о чем говорят на собрании Агамемнон и Одиссей). Душевная подавленность греков еще усугубилась моровой язвой, опустошившей их ряды, и тем, что с уходом Ахилла они лишились своей наибольшей надежды на успех войны. Именно поэтому, зная состояние ахейцев, Агамемнон хочет подвергнуть их испытанию, чтобы преодолеть эту подавленность и повести войско в бой (II, 72).

Мотивировки испытания Гомер здесь не дал, но она должна быть ясна из того, что показано в первой песне. План, который Агамемнон излагал перед старейшинами, состоит в следующем: он сам скажет ахейским воинам о том, что наболело на душе у каждого, и предложит им вернуться домой. Тем самым он уже частично даст выход тем чувствам, которые они испытывают. Затем, когда их недовольство безуспешной войной найдет себе выражение в одобрении его слов, старейшины должны выступить за продолжение войны, преодолеть желание ахейцев вернуться на родину и настроить их на иной, боевой лад.

Может быть И. М. Тронский прав, полагая, что здесь переоформлено старинное обрядовое действо, которое строится таким образом, что изображению желаемого эффекта предшествует уничтожение его противоположности [1]). Но он неправ, утверждая, что „идея испытания войска возникает совершенно неожиданно и без сколько-нибудь убедительной мотивировки". Не только сколько-нибудь убедительной мотивировки Гомер не дает,—он вообще здесь не мотивирует, пользуясь schêma, siôpêsês. Что касается выражения ô themis estin, то смысл его, должно быть следующий: растолковать, мол, задачу старейшинам не приходится:

---

[1]) См. его примеч. к стиху 75 второй песни „Илиады" в изд. Academia, 1935.

что такое испытание и зачем к нему прибегают, —известно [1]).

Мудрый Нестор сразу схватывает идею испытания, хотя надежда на взятие Трои, внушенная Зевсом вождю ахейцев, у него вызывает сомнения. Оговорив свое сомнение, Нестор уступчиво поддерживает план Агамемнона: „Медлить не станем, пойдем побуждать на сраженье ахейцев" (II, 83). Авось, значит, их удастся таким путем ополчить.

Нестор повторяет слова Агамемнона (II, 72): ясно, что греки упали духом и что его как-то нужно поднять. Агамемнон произносит речь перед войском укоряюще говорит о безуспешных девяти годах войны и затрагивает то, что касается близко сердца каждого, —разлуку с семьей, женой, детьми. О том, что усугубило положение войска, о моровой напасти и об уходе Ахилла, он, понятно, не говорит,—ведь он сам виновник этих бедствий. Агамемнон, как уже сказано, предвидит, что ахейцы согласятся с его предложением о возвращении домой, но по его плану старейшины должны их убедить, что этого делать не следует. Однако, стремление войска домой таково, что опрокидывает этот план Агамемнона и может—„на самом деле" привести к позорному исходу долголетней войны.

„Так бы судьбе вопреки возвращенье ахейцев свершилось",—говорит здесь (стих 155) Гомер, явно осуждая такой исход войны. По внушению Афины, Одиссей останавливает бегущих: знатных—словами укоризны, простых воинов—ударами скипетра. Удержанные силой, они с криками (имеются, должно быть, в виду—брани и возмущения) возвращаются с кораблей, которые они уже пытались сдвинуть в море, и палаток (где собирали свои пожитки) в собрание, которое, значит, будет продолжаться. Нужно послушать, что будут говорить вожди, что скажет, прежде всего, удержавший их от возвращения Одиссей. Необходима тишина, и все замолкают. Все, кроме одного,—Ферсита.

В отличие от того, как изображается внешность других лиц в „Илиаде", наружность, фигура Ферсита описаны весьма обстоятельно:

---

[1]) Схолиаст замечает: „Испытание войска басилей Агамемнон предпринял по древнему обычаю".

Он безобразнейший был изо всех, кто явился под Трою.
Был он косой и хромой, и его искривленные плечи
Вместе сходились к груди, да еще заостренною кверху
Он обладал головой, и редкий торчал на ней волос.
(11, 216—219. М.).

Отмечая это отступление Гомера от своего обычно крайне скупого портретного очертания, Лессинг полагает, что так как прямое детальное изображение ослабляет впечатление, то автор „Илиады", не применяющий такого описания для характеристики прекрасного, именно поэтому допускает его для характеристики безобразного. Безобразное таким описанием ослабляется и производит на нас уже не столь противное впечатление.

Вряд ли это так. Изображение Ферсита дано вообще не в индивидуально-эпическом стиле Гомера, а в стиле фольклорно-условном. Его наружность — типичная каррикатура, маска шута. На его „говорящее" имя обратили внимание еще древние комментаторы, производя его от thersos (дерзость, наглость) и связывая с содержанием и характером выступления Ферсита[1]).

Это выступление является инвективой против Агамемнона, хотя, как думают некоторые исследователи, он должен был бы ее направить против Одиссея: ведь задержал и остановил бегство последний. А Агамемнон, наоборот, ведь предложил вернуться домой. Ферсит, следовательно, должен был Агамемнона поддержать, а не должен был обрушиться на него. Неувязки, однако, у Гомера здесь нет: ведь, останавливая бегущих, Одиссей уже говорил, что предложение Агамемнона только испытание (II, 193). Понятно, почему Ферсит резко выступает против вождя ахейцев: они уже знают, что речь Агамемнона была лишь коварным искушением, и страшно возмущены им, полны негодования против своего военачальника (II, 222—223). Настроение массы Ферсит, как говорится, хорошо учитывает: когда он бранит царей, говорит Гомер, то делает это в расчете на то, что греки найдут его речи смешными (II, 214—216).

Гердер ошибается, считая, что „язык греческой черни" должен был либо теперь высказаться, либо

[1]) См. схолию к „Илиаде", II, 212.

никогда ничего не говорить[1]). По Гомеру Ферсит высказывается часто, ругая то Одиссея, то Ахилла, то задевая других „царей" (II, 214—215, 220—221).

Теперь, зная, что масса ахейцев негодует на своего военачальника за коварное испытание и за то, что оскорбив Ахилла, он обрек ее на бедствия (XIX, 85—86; XIII, 109—110), Ферсит строит свою инвективу против Агамемнона в духе той гневной речи, которую в пылу ссоры произнес возмущенный Пелид. Как и Ахилл, Ферсит говорит о безграничном корыстолюбии Агамемнона (II, 225 сл.; I, 122, 149, 167), о присвоении им того, что является добычей других, об обогащении за счет всего войска (II, 129 сл.; I, 229—231, 165 сл.). А то, что Ферсит язвит насчет слабости Агамемнона к женщинам является лишь обобщением причины, вызвавшей гнев Ахилла, — отнятия Брисеиды, о чем Пелид тоже говорит (I, 161—162.)

Так что в обличение Агамемнона Ферсит ничего нового не вносит, кроме иронически-вопросительной формы. Ахилл гневно обличает ахейского военачальника в жадности и ограблении народа прямо, а Ферсит — едким, притворно любопытствующим выяснением у Агамемнона, чего ему еще не хватает: золота? молодой женщины для любовных утех? Риторическая ирония, отмечаемая здесь Евстафием, привлекала Лукиана, у которого Демонакт считает Ферсита киником[2]). Другие древние его называют софистом. Но к форме ферситовой речи мы еще вернемся. Продолжим рассмотрение ее содержания.

В инвективе Ферсита не только нет ничего нового, но нет некоторых важных моментов, которые имеются в обличении Агамемнона Ахиллом: Пелид говорит о трусости Атрида (I, 225 сл.), о его наглости и бесстыдстве (I, 149 158 и др.). Ферсит, повторяя инвективу Ахилла, об этих качествах умалчивает. Резкогрубых выражений по адресу Агамемнона он вообще не допускает, в то время как Ахилл обзывает Атрида собакой, пьяницей.

Вообще его речь менее резка, чем речь Ахилла в

---

[1]) Herder. Kritische Wäld, I, 21.
[2]) Лукиан. Жизнеописание Демонакта, 61.

характеристике Агамемнона, но она более резка в характеристике массы ахейцев. Ахилл косвенным образом стыдит греческое войско, говоря, что Агамемнону лишь потому сходит его дерзость, что он властвует над негодными, ничтожными людьми. Ферсит же говорит им в лицо, что они низкие трусы, не ахейцы, а ахеянки, бабы. Однако, дело не в ругани, с которой Ферсит обрушивается на них, не в резкости их характеристики самой по себе, а в том, зачем она ему нужна. Ахилл, возмущенный произволом Агамемнона и малодушием войска, не противодействующего этому произволу, только сам покидает поле битвы. Он хочет своим уходом поставить ахейцев и их военачальника в тяжелое положение и таким образом восстановить свою ущемленную честь, свое оскорбленное достоинство. Наибольшая его угроза состоит в том, что он совсем уедет на родину, но и то он этого не делает. Ферсит же, зная, что ахейцы негодуют на Агамемнона, яростно клеймит их бранными словами для того, чтоб они все отплыли домой, т. е. для того, чтоб наказать военачальника, он предлагает отказаться от доведения до конца справедливого общенародного дела. Он призывает к общему бегству, которое явилось бы печальным и позорным исходом многолетней справедливой войны (II, 158—162). Речь Ферсита грозит срывом того, что по совету Геры предприняла Афина, удержав (через Одиссея) ахейцев от стихийного бегства, от возвращения домой. Для автора „Илиады" такой призыв к возвращению — безумие (II, 258). Это ясно из одиссеевой отповеди Ферситу (II, 251) и особенно из того, что говорит об этом ахейцам — в другом месте — Посейдон:

> Все же, хотя несомненно, что всем злоключеньям виною
> Сын Атрея, герой Агамемнон пространнодержавный,
> Ибо бесчестье нанес быстроногому сыну Пелея, —
> Нам то ничуть не пристало от боя теперь уклоняться...
> (XIII, 111—114. М.—В.).

При такой идее введения образа Ферсита совершенно ясно, почему Гомер одобрительно изображает наказанье этого деморализующего войско демагога, почему автор „Илиады" показывает его в глазах ахейцев смешным, когда побитый Одиссеем, Ферсит пла-

чет и беспомощно озирается на них. Вот почему удар жезлом по спине жалкого, хромого и косоглазого горбуна, с точки зрения требуемой для этого отваги и моральной силы отнюдь не героический и восхищения никак не заслуживающий, вызывает у греческого войска похвалу, одобрение, как самый большой подвиг Одиссея (II, 274—275).

Дерзкий крикун, бесстыдный наглец, демагог вреден и опасен для народного дела,— таков смысл этой сцены и этого образа.

Именно так о таком резко очерченном типе речистого демагога и его общественной вредности говорил М. Горький на съезде советских писателей, характеризуя развязных буржуазных писак как современных ферситов:

„...До сего дня,— сказал он — живы, здравствуют и действуют такие типы, как, например, презренный Ферсит в буржуазной журналистике“ [1]).

Как явствует из этих слов, М. Горький никак не считал Ферсита выразителем протеста социальных низов, и никакого аристократизма у Гомера в его изображении усматривать не приходится. Автор „Илиады“ осуждает роль Ферсита как поэт народный.

Для того, чтоб показать наглого и вредного зубоскала в резко отрицательном свете и дискредитировать его, Гомер вывел его в маске смешной, фарсовой, как уже сказано, в образе остроязыкого, но трусливого шута.

Введение смешной фигуры оправдано и художественно-психологическими соображениями: ферситова сцена, следуя за тяжелой картиной „испытания“, переводит повествование в комический план и дает слушателю и читателю разрядку [2]). Так за ссорой между Ахиллом и Агамемноном и за параллельной ей ссорой между Герой и Зевсом Гомер дает жанровую картину с хромоногим Гефестом на Олимпе. Образ Ферсита оправдывается также и гомеровским сохранением правдоподобности, pithanotês: в семье не без урода. Среди ахейцев имеются не только герои.

---

[1] См. доклад М. Горького на I Всесоюзном съезде советских писателей.

[2]) Схолиаст считает, что это разрядка после собрания.

В фигуру и речь Ферсита вносятся, для контраста, элементы пародии на внешность и инвективу Ахилла. Сын Пелея — самый прекрасный среди греков, самый сильный и быстроногий и самый отважный среди героев. Крикливый „смутьян" — самый безобразный, самый уродливый среди ахеян и самый беспомощный в отношении требуемых от гомеровского воина физической крепости и подвижности: ведь он косой, горбатый и хромой. Что касается храбрости, то ее у Ферсита хватает лишь на бранчливое витийство, не больше. Оскорбленный Агамемноном, Ахилл берется за меч, побитый Одиссеем демагог постыдно плачет и трусливо замолкает. А ведь он говорит о себе как о воине чуть ли не с ахилловым сознанием своего значения в бранных трудах, и так же, как Ахилл, жалуется, что добытое им этими трудами присваивается жадным военачальником:

Ахилл:
При нападении бурном всех больше, (трудясь), совершают
Руки мои, а лишь только (пора) дележ (а) наступает,
Ты наибольший удел достаешь. (I, 165—167).
Ферсит:
Золота ли нужно еще, чтоб его кто-нибудь из троянцев,
Сильный коней укротитель, доставил, как выкуп за сына,
Мной приведенного связанным, или другим из ахейцев?
(II, 229—232).

Комизм пародии здесь совершенно ясен, так как калека Ферсит никак врага захватить, связать и привести в плен не может. Пародийность подчеркивается еще и тем, что Ферсит не только повторяет содержание инвективы Пелида, но и прямо пользуется некоторыми из ахилловых слов и выражений:

Ахилл:
Ибо иначе, Атрид, ты б впоследние нынче был дерзок (I, 232).
Ферсит:
Ибо иначе, Атрид, ты б впоследние нынче был дерзок (II, 242).

Подобное же пользование словами Ахилла (I, 356) мы находим у Ферсита и в других местах его речи (II, 240 и др.).

Так создается Гомером в пародийно-карикатурном стиле фигура не народного трибуна, а демагога, крайне опасного для общенародного дела — для войны с троянцами.

Но как Гомер эту войну понимает и переживает?

Глава VI

ПОНИМАНИЕ И ПЕРЕЖИВАНИЕ ТРОЯНСКОЙ ВОЙНЫ. ИДЕЯ СПРАВЕДЛИВОСТИ

Войны, которые велись в период распада первобытно-общинного строя, вызывались либо местью за нападение, либо необходимостью расширить свою территорию [1]), ставшую недостаточной.

Что было действительной причиной греко-троянской войны, какая историческая необходимость вызвала ее, до настоящего времени все еще остается не выясненным в достаточной мере.

„Киприи", как и другие героические поэмы троянского цикла, повествуют не о действительных, а о мифических ее мотивах. Но под фантастической оболочкой мифа скрывается историческое зерно, и можно думать, что реальное содержание мифа говорит за вторую из указанных двух причин (расширение территории, ставшей недостаточной). „Киприи" повествуют:

Вот, как людей племена растекались безчисленной массой...
. . . . . по широким и ровным просторам,
Зевс, поглядев, глубоко пожалел тут кормилицу-землю.
И в своих мыслях решил возбудить он поход против Трои.
С тем, чтобы смерть облегчила земле ее тяжкое бремя.
И разгорелась большая война вокруг стен Илиона.
Гибли герои в боях. Исполнялось решенье Зевеса [2]).

---

[1]) Ф. Энгельс. „Происхождение семьи, частной собственности и государства". Госполитиздат. 1949, стр. 170. В работе Маркса „О формах, предшествующих капиталистическому производству" говорится об общинах, что они „...либо уже раньше захватили земли, либо тревожат общину в захваченных ею землях...". „Поэтому война является той важной общей задачей, той большой общей работой, которая требуется либо для того, чтобы захватить объективные условия существования, либо для того, чтобы захват этот охранить и увековечить". См. „Пролетарская революция", № 3, стр. 153. Госполитиздат. 1939.

[2]) Ilias Homeri opera. Recognovit... Thomas W. Allen, 1912, Tomus V, p. 118.

Относительное перенаселение в условиях примитивного общинного хозяйства[1]) толкало на захват занятой, чужой территории, вызывая войну с ее губительными последствиями. Мифически: Зевс решил облегчить земле людское бремя путем истребления народов в греко-троянской войне. И—Dios d'eteleieto boulê, исполнялось решение Зевса.

Эта, здесь приведенная, вторая половина 5-го стиха 1-й песни вызвала в древности, а затем и в последующее и в новое время различные толкования. Аристофан Византийский и Аристарх полагали, что здесь имеется в виду решение Зевса почтить Ахилла, как об этом просила Фетида,— полустишие, значит, объясняется рассказом непосредственно за ним следующим.

Никанор и другие толковали это место как предначертание судьбы (геймармене) о гибели ахейцев,— полустишие, следовательно, объясняет стихи ему предшествующие.

Было и третье объяснение, связывающее полустишие с мифом („historia"), рассказанным в начале „Киприй" и пересказанным у Прокла, в схолиях к „Илиаде"[2]) и у Евстафия.

Нам кажется наиболее вероятным последнее толкование[3]). Гнев Ахилла и гибель ахейцев — лишь часть того, что свершалось для исполнения какого-то большого, общего плана — по замыслу Зевса.

Считать случайным совпадением те же слова в начале той и другой поэмы не приходится. Не приходится также полагать, что полустишие просто заимствовано Стасином у Гомера и вставлено в другой контекст.

То обстоятельство, что „Киприи" созданы позже, не

---

[1]) „Всякому особенному историческому способу производства и в действительности свойственны свои, особенные, имеющие исторический характер законы населения",— говорит Маркс (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVII, стр. 694). В условиях разложения общинного строя относительный избыток населения образуется вследствие концентрации земель в руках родовой знати и обезземеления многих рядовых общинников.

[2]) См. схолию к 5-му стиху 1-й песни „Илиады".

[3]) В том смысле, о котором сказано выше. Изложение различных толкований Dios boulê см. у Ф. Г. Велькера Der epische Cyclus, Bonn, 1882, II—te Theil, 2 Auflage, S. 12—63.

должно служить аргументом в пользу предположения о таком заимствовании. Младший и более древний поэт могли черпать и черпали из одного и того же мифологического источника[1]), из сказания о решении Зевса облегчить тяжкое бремя перенаселенной земли путем одной — фиванской и другой — троянской войны. Поскольку в „Киприях" повествовалось о причине и начале войны, автор поэмы этот миф изложил. Гомер же, повествуя о событиях более поздних, о многом, предшествовавшем войне, умалчивает или только вскользь упоминает известное слушателям, ограничиваясь краткой ссылкой. Ссылки, без изложения истории, мы имеем в „Илиаде", например, на похищение Елены.

За такое понимание „замысла Зевса" говорят не только эти соображения, но и отклики на эти слова Гомера у поэтов классического периода и у более поздних писателей. Приведем хотя бы один такой отклик: в прологе к трагедии Эврипида „Елена" спартанская царица, оставшаяся верной своему супругу, рассказывает, что ее похищение Парисом было только обманом, послужившим поводом для войны:

Меня обнимал, но в мыслях лишь, пустое
То было обольщенье. Зевса же
Свершалася другая воля к вящей
Беде моей: меж греков и несчастных
Фригийцев он войну зажег, чтоб мать
Освободить от населенья Землю чрезмерного...
(Перевод И. Анненского, стихи 34—41).

Но и в самой „Илиаде" мы имеем надежное подтверждение именно такой идеи „замысла" и притом высказанное устами того героя, к восстановлению чести которого будто бы и относятся эти слова. Примиряясь с Агамемноном, Ахилл восклицает:

Зевс, ослепленье великое ты на людей посылаешь!
Нет, никогда бы мне духа в груди не сумел Агамемнон
Так глубоко взволновать, и не смог бы он девушку силой,
Воле моей вопреки, увести! Наверно, Кронион
Сам захотел, чтобы многих ахейцев погибель настигла...
(XIX, 270—274, В.)[2]).

---

[1]) W. Kullmann. Ein vorhomerisches Motiv im Iliasproömium. „Philologus", 99, 1955, S. 167 ff.; W. Kullmann. Das Wirken d Götter in d. Ilias, Berlin, 1956. S. 21, 36.

[2]) К „замыслу Зевса" см. также II, 38—40 и VII, 70 сл.

Осмысляя то, что произошло с ним и с ахейцами, Ахилл теперь понимает, что все произошло по замыслу Зевса — для гибели греков.

Это, так сказать, общая причина войны, вызванной необходимостью как с одной, так и с другой стороны.

Но по мифу непосредственным, прямым виновником войны являются троянцы, похитившие жену и сокровища спартанского царя. Не касаясь здесь палеонтологии мифа о похищении царицы, можно полагать, что и здесь просвечивает реальное историческое зерно: повторявшиеся ограбления греков троянцами (в районе Геллеспонта) и месть греков за эти ограбления, т. е. вариант первой из вышеуказанных двух причин — нападение и месть за него.

Как должное возмездие троянцам война вошла в сознание греков еще до создания гомеровского эпоса. Как справедливая отплата за кривду, учиненную троянцами, поход греков мыслится и Гомером. Мифологически это сознание выражается, может быть, и в том, что Зевс возбуждает войну по совету Фемиды. Об этом совете говорится в изложении „Киприй" у Прокла[1]).

Такое осмысление троянского похода отнюдь и ни в какой мере не является выражением „шовинизма" или „национализма" автора „Илиады", как утверждают Мюльдер, Бете, Роте, Ховальд, Валык и др.[2]), а, наоборот, свидетельством глубокой народности поэмы. Греческий народ хранил в своей памяти и переживал троянскую войну как большое справедливое дело своего прошлого, как важнейшее событие своей истории. Об этом свидетельствуют мифы и сказания, об этом говорит устное эпическое творчество греков, знавших песни о троянской войне (рассказы о Фемии в первой и о Демодоке — в восьмой песне „Одиссеи"). Вместе со своим народом эту войну так понимал и переживал Гомер. На этом народном песенном материале, на мифах и сказаниях создал он свою поэму.

В „Илиаде", где речь идет не о начале войны, причина ее упоминается лишь вскользь, попутно, как

[1]) См. Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensia. Homeri opera.. Recognovit Thomas W. Allen, Tomus V, p. 102.

[2]) Критику этого утверждения см,. J. Kakridis. Homer ein Philhellene? „Wiener Studien", 1956, 69 s. 25—32.

общеизвестная, объяснений не требующая, для всех бесспорная. Так, например, Нестор, укоряя ахейцев после „испытания“ за стремление домой, призывает их, чтоб никто не спешил возвратиться в отчизну прежде, чем не отомстит за похищение Елены. О вине троянцев ему говорить не приходится,— это всем и так известно. Или, когда Гектор укоряет Париса за трусость: он выражает свое удивление, как это Парис, лишенный храбрости, все же похитил из чужой земли прекрасную женщину.

Менелай, увидев близко Париса, радуется, что сможет, наконец, отомстить ему. Ахилл стыдит Агамемнона, за то, что тот как будто забыл о причине, побудившей греков предпринять поход,— чтобы отомстить за сыновей Атрея.

Таких упоминаний о вине троянцев в „Илиаде“ много, но они даны только как упоминания, а не как объяснения,— таковые слушателям и, потом, читателям поэмы совершенно не требовались.

Кривду совершил не один Парис,— все троянское племя виновно, раз оно не вернуло похищенного. Вся Троя несет ответственность, раз она не отдала грекам Елены и сокровищ, вывезенных Парисом. Вот почему Троя и троянцы ненавистны богам. Пусть священный Илион и приносит жертв богам больше, чем все иные города, пусть он поэтому и наиболее мил сердцу Зевса[1]), а возмездия ему не миновать. Гибель Трои, которая в „Илиаде“ не показана, мыслится Гомером как неизбежное следствие вины. Возмездие висит над городом как рок. Оно неотвратимо, и эту неотвратимость чувствует и сознает лучший и благороднейший из троянцев — Гектор.

Ибо Гомер — поэт справедливости. Его симпатия к грекам, его (нескрываемая им) „пристрастность“ к делу ахейцев нельзя объяснить только тем, что он их соплеменник, что он поэт греческий. Мотивирование этой пристрастности шовинизмом у поэта столь ранней эпохи неверно, нелепо. Такое объяснение является результатом непонимания или нежелания видеть, что гомеровское переживание греко-троянской войны построено на идее справедливости. Эта идея пронизы-

[1]) „Ил.“ IV, 44—49.

вает все повествование. Эсхил, великий поэт справедливой войны с персами — ученик Гомера, наследник на ином историческом этапе его идеи, имевшей уже иную, патриотическую, но тоже глубоко народную основу [1]).

Среди мыслителей древности были такие, который хорошо понимали идейную сущность гомеровское поэмы, глубоко этический смысл ее.

Так, уже Анаксагор заметил, что tên Homêrou poiêsin einai peri aretês kai dikaiosynês... [2]).

В псевдо-платоновском диалоге „Алкивиад" Сократ спрашивает своего собеседника:

Об „Одиссее" и „Илиаде" слыхал?
Алкивиад: Без сомнения, Сократ.
Сократ: А эти поэмы — не о разногласии ли касательно справедливого и несправедливого?
Алкивиад: Да.
Сократ: Тут ведь ахейцы и трояне, женихи Пенелопы и Одиссей вступили в сражение-то и подвергались смерти именно за это разногласие.
Алкивиад: Твоя правда [3]).

Для Гомера бесспорно, на чьей из воюющих сторон справедливость. Именно отсюда его пристрастность, его осуждение троянцев.

Можно сказать, что пафос „Илиады" — глубоко этический. И не только в понимании и переживании всей войны, как возмездия за кривду, а и того эпизода ее, который является сюжетной пружиной поэмы,— конфликта между двумя басилеями.

Чем, если не несправедливостью Агамемнона, его произволом, его насилием возмущен Ахилл? Разве

---

[1]) У Аристофана Эсхил говорит о себе:
По заветам Гомера в трагедиях я сотворил величавых героев,
И Патроклов, и Тевкров с душой, как у льва.
Я до них хотел граждан возвысить,
Чтобы вровень с героями встали они, боевые заслышавши трубы.
(„Лягушки", 1040 – 1042).
Понимание Эсхилом разрушения Трои, как справедливого возмездия — см. „Агамемнон", 805—814:
„Судили боги... Теперь лишь дым, где город был.
Долг взыскан. Пеня плачена"...

[2]) Diog. Laert. II, 11.

[3]) Цит. по „Сочинениям" Платона, перевод Карпова, СПБ, 1863, часть II, стр. 403.

оскорбление Агамемноном наилучшего героя ахеян — отнятие у него Брисеиды не является актом несправедливости? Разве не о ней говорит Одиссей ахейскому военачальнику, когда Ахилл отрекается от своего гнева?

Будь же и ты, Агамемнон, отныне к другим справедливей,
Ибо нисколько не стыдно коль царь, (повелитель народа),
С мужем желает мириться, которого первый обидел[1]).

И разве не за нее у Гомера гневается Зевс, посылая грозу:

... На тех негодуя людей, что неправый
Свой совершают на площади суд и насилия (множат),
Правду теснят . . . . . .
(XVI, 386—388, В.).

Пафос справедливости, боль глубокой народной обиды, рокот народного возмущения общественной кривдой слышится в этой божественной грозе.

В этих двух местах „Илиады" речь прямо идет о themis и dikê. Но дело, конечно, не в непосредственно этической терминологии[2]), а в смысле, в сущности, в идее. А эта идея проходит красной нитью через всю поэму, Она лежит в основе гомеровского изображения личного конфликта (Ахилл — Агамемнон), общественных отношений внутри племени и столкновений вне племени, между народами. У Гомера как-то совершенно естественно „получается", что личное тесно связано с общественным. Отнятие у Ахилла его пленницы - частное проявление общего произвола жадного и корыстолюбивого пожирателя добычи племени. Кривда, которая учинена лично Ахиллу и за которую Гомер осуждает Агамемнона, превращается в общее несчастье, когда оскорбленный герой покидает поле битвы. Этот уход Ахилла грозит всему делу возмездия за несправедливость троянцев. Для автора „Илиады" большая общенародная кривда важнее

---

[1]) XIX, 181—183. М. Последнее греческое слово переведено мягко: значение его здесь „причинил тяжкую кривду".

[2]) Martin Hoffmann. Die ethische Terminologie bei Homer, Tübingen, 1914, S. 99 говорит, что у автора „Илиады" имеется „масса слов, означающих высокомерие и насилие".

частной, личной, хотя б эту, частную, и испытал величайший из героев.

Вот этот пафос необходимости борьбы за общенародное справедливое дело и лежит в основе гомеровской героизации греков. Они воюют за восстановление справедливости. Именно это окружает греческих героев у Гомера ореолом благородства и привлекает к ним наши симпатии.

У Анаксагора aretê и dikê стоят рядом не случайно. Они у Гомера неразрывно связаны, неотделимы. Но для современного идеалистического исследователя воспитательного значения греческой поэмы этой связи не существует: „Симпатия поэта к ахейцам вызывает не справедливость их дела, а их непреходящий, блистательный героизм", — утверждает Вернер Егер [1]).

Этическое содержание „Илиады" вообще отрицается Бете, Финслером, Виламовицем, Дж. Скоттом и другими гомеристами. Поль Мазон решительно отвергает идею справедливости в „Илиаде" и находит в поэме лишь следующую мораль: „...Добродетели, которые она требует, естественно соответствуют практике главаря и шайки лиходеев... Это прежде всего грабеж, похищение женщин, скота и добра" [2]). И произведение с такой „моралью" стало краеугольным камнем всей духовной культуры греческого народа, его мировоззрения и воспитания!

---

[1]) Werner Jaeger, Paideia, 1934, S. 75.
[2]) Introduction à l'Iliade par Paul Mason, Paris, 1942, p. 296.

Глава VII

ОТНОШЕНИЕ К ВОЙНЕ

Итак, войну греков против Трои Гомер изображает как справедливую, и доблесть лучших героев ее — как высшую aristeia, требуемую племенем в борьбе за важное, жизненное, общенародное дело, как воздаяние за учиненную кривду. Вот почему в эпоху греко-персидских войн „Илиада" стала особенно созвучной патриотам Эллады. Выражая их мысли и чувства, древний историк этих войн писал о разрушении Илиона и об участи его жителей: „Поголовная гибель троян дала ясно понять людям ту истину, что за тяжкие неправды следуют от богов и тяжкие наказания"[1]). Для Геродота падение Илиона — близкая параллель к поражению врагов у Саламина или Платей. Эти сближения исторически понятны и исторически, может быть, оправданы. Но значит ли это, что в „Илиаде" война воспевается и что Гомер — поэт войны? Такая характеристика Гомера может быть либо плодом полного непонимания его великой поэмы и бессознательно-ошибочного толкования ее, либо сознательным извращением смысла „Илиады".

Неверное понимание Гомера как певца войны имело место еще в античности[2]), как это видно, хотя бы, из легендарного „Агона Гесиода с Гомером". Из этого поэтического состязания победителем вышел Гесиод. Царь Панед, — повествуется в „Агоне" — сам возложил на его голову венок, ибо, сказал он, справедливо, чтоб увенчан был тот, кто зовет к труду, а не тот,

---

[1]) Геродот, II, 120.

[2]) В. Нестле бездоказательно считает древнее суждение справедливым. См. Der Friedensgedanke in der antiken Welt von Wilhelm Nestle, „Philologus", Suppl. XXXI, 1938, Heft I, S. 6.

кто воспевает войну и битвы [1]). „Сам" — потому, что народ, выслушав отрывки из произведений того и другого поэта, признал победителем Гомера и требовал, чтоб венок был отдан автору „Илиады". Неверное суждение Панеда стало поговоркой [2]).

Но не будем задерживаться на легендарных суждениях древних, а обратимся к действительным суждениям современных гомеристов, утверждающих, что „Илиада" — гимн войне.

„Илиада" — торжественная песнь, восхваляющая битвы,— читаем мы в книге Шеффера [3]).

„Мы должны прежде всего иметь ввиду тот факт, что „Илиада" — поэма военная",— говорит Поль Мазон [4]). Подобный взгляд у нас высказывал В. Иванов [5]).

Нет надобности умножать эти утверждения — они варьируют одну и ту же характеристику Гомера, как трубадура войны. Выходит, что Гомер,— певец кровавых сеч, в поэзии которого слышится „ликование от звона оружия" [6]).

Содержание „Илиады" не дает никакого основания для такой характеристики ее творца. Верно, что поэма посвящена событиям войны. Но это еще ничего не значит. Вопрос в том, как они изображены, под каким углом зрения они показаны, каким чувством пропитаны повествования о них.

Нельзя не почувствовать, что пафос гомеровского эпоса — скорбный, глубоко трагический. Сколько подлинной скорби и подлинного трагизма в картине, которая рисуется Приаму, когда он представляет себе взятие Трои и долю ее царя:

---

[1]) И. Тренчени-Вальдапфель объясняет решение Панеда оценкой Гесиода как поэта трудового народа, а Гомера как певца аристократии... Но тогда ЦАРЬ должен был бы увенчать автора „Илиады", а не создателя „Трудов и дней"... См. И. Тренчени-Вальдапфель, Гомер и Гесиод, Издательство иностранной литературы, М., 1956, стр. 98 слл.

[2]) Philostratos, Heroicus, XIX, 4.

[3]) Die Ilias ist das Hohelied des Kampfes... Th. von Scheffer. Homer und seine Zeit, 1925, S. 161.

[4]) Op. cit., p. 241.

[5]) См. его вступительную статью „Эпос Гомера" к изд. „Илиады" в „Библиотеке всемирной литературы", 1914., стр. XXVIII: „Община певцов... возвела в перл создания лишь то, что соответствовало интересам воинского и владетельного круга..."

[6]) Th. v. Scheffer, op. cit.

...Жалкого, может, меня Олимпиец сразит у порога
Старости грустной и множество бед предпошлет моей смерти:
Зрелище мертвых моих сыновей, дочерей увозимых,
Спальных покоев, кругом предаваемых злому хищенью,
Малых детей, разбиваемых оземь в неистовстве диком,
Юных невесток, влекомых руками нещадных данайцев,
А напоследок я сам упаду перед входною дверью,
Острою медью пронзен, если кто (из врагов) меня ранит.
(Тяжким копьем иль стрелою) и душу из членов исторгнет.
Там растерзают меня плотоядные псы. Их я прежде
Дома кормил за столом, да на страже лежат при воротах.
Крови напившись моей, они, лютые, лягут в преддверьи...
(XXII, 60—71. М.).

Если Приам говорит только о финале троянской войны, то в рассказе Феникса о Мелеагре рисуется картина всякого разгрома, всякого завоевания одного народа другим,— трагизм и ужас войны здесь обобщается:

Тут Мелеагра супруга прекрасноодетая стала,
Плача, его умолять, исчисляя пред ним все напасти,
Что угрожают нарсду, чей приступом город берется:
Мужи убиты (оружьем), дома превращаются в пепел,
Дети уводятся в плен, также пышноодетые жены...
(IX, 590—594. М.).

Как для троянца (Приама), так и для грека (Феникса), война — величайшее несчастье, и совершенно ясно, что их устами говорит Гомер, выражая свое отношение к войне, как к величайшему народному бедствию. Стоит сопоставить эти, здесь приведенные, места из „Илиады", например, с сирвентой Бертрана де-Борна [1]), чтоб выяснилась прямая противополож-

[1]) В стихотворении этого провансальского поэта XII века имеются такие строки:

Люблю я видеть, как народ,
Отрядом воинским гоним,
Бежит, спасая скарб и скот,
А войско следует за ним...
...Жизнь в мире мне не дорога:
Не любо есть мне, пить и спать.
Люблю я крикам „На врага!"
И ржанию коней внимать
Пред схваткою боевою;
Мне любы крики „Помоги!"
Когда сшибаются враги
И бьются меж собою,
И средь поломанных древков
Мне любо видеть мертвецов...
(перевод А. Сухотина).

ность Гомера как средневековому, так и всякому иному трубадуру войны.

Трагическое восприятие войны у Гомера обнаруживается не только в характеристике ее последствий, как пагубы для народа, но и в изображении ее как сплошного ряда убиений, умерщвлений. Каждый бой изображен в „Илиаде" как androktasiê, как жестокое уничтожение людских жизней, как безжалостное взаимоистребление воюющих.

Скорбно-трагическим пафосом исполнено уже описание начала первого боя, это величественно-траурное вступление в первую androktasiê (IV, 445—450). А затем, после этого трагического прелюда, — гибель отдельных участников общего боя, убиения, смерти, описание которых составляет, говоря словами Вико, подлинное величие „Илиады".

Вот троянец на ходу поражен Аяксом в грудь копьем — оно прошло навылет через спину, и воин повалился в прах (IV, 479 сл.).

Вот Агамемнон убил фракийца, разрубив ему шею мечом, и тут же отрубил голову брату его, когда тот пытался увлечь труп погибшего (XI, 238 сл. и 260 сл.).

Вот Менелай ударил врага мечом в лоб над переносицей: у троянца хрустнули кости, выпали очи к ногам и, кровавые, с прахом смешались (XIII, 616 сл.).

Вот брошенный булыжник размозжил череп и лишил жизни человека.

Вот испустил дыхание человек, пронзенный „горькой" стрелой, или дротом.

Вот летит и падает голова человека — ее отсек троянцу и, завертев шаром, бросил через толпу Аякс Оилеев (XIII, 202).

Такие и подобные смерти в „Илиаде" — как бы бесчисленные, отдельные, маленькие акты, составляющие в общей сложности великую, страшную трагедию — войну. Юная цветущая жизнь воина прервана, сражена ударом копья или меча, — и вот он — труп, бездыханное тело, которое враг может толкнуть, и оно покатится по земле, как колода (XI, 147).

Но для некоторых представителей буржуазной гомеристики каждое такое описание смерти в „Илиаде" имело своей целью только развлекать слушателей, рассмешить их.

Так, Мюльдер в своей работе об „Илиаде" посвящает этим смертям отдельную главу, чтобы доказать намерение Гомера увеселять свою аудиторию „несколько барочным юмором" [1]).

Бовра здесь тоже усматривает „несколько жестокий, свирепый юмор". Когда у Гомера убитый, свалившись с колесницы, уткнулся головой в песок и в таком положении стоит, покуда кони, тронувшись, не опрокинут его,— то это, оказывается, только смешно и описано для смеха [2]). Поистине чудовищное понимание Гомера! Нужно быть совершенно лишенным чувства трагизма и гуманности, чтобы видеть в таких гомеровских описаниях юмор.

Неудивительно, почему первый (Мюльдер) совсем отказывает автору „Илиады", создавшему свой эпос для потехи, для развлечения, в какой бы то ни было гуманности, а второй (Бовра), признающий за Гомером некоторую долю жалости, пишет:

„...Верно, что в боевых сценах имеются некоторые инциденты, которые возмущают чувствительную совесть. Но героический век не испытывал к ним отвращения. В умении убить человека быстро и ловко состояла профессия воина, и нет основания думать, что Гомер здесь не разделял героического взгляда" [3]).

То, что понимал „старый" Гердер (см. выше, стр. 25), недоступно для понимания некоторых филологов нашего века. Они неспособны увидеть скорбный лик поэта, повествующего о гибели жизней на войне, неспособны почувствовать его человечность в том, как он описывает каждую смерть в отдельности и пагубу, ужас войны в целом.

Гомер только редко говорит о гибели воинов анонимных [4]), — безымянность как будто уменьшила б значение этой гибели, стушевала б и обезличила б ее. Но мы уже знаем, как поэт ценит жизнь человека. Вот почему он говорит о сраженных почти всегда

---

[1]) Dietrich Mülder, Die Ilias und ihre Quellen, Berlin, 1910, S. 346—350.

[2]) C. M. Bowra. Tradition and design in the Iliad, Oxford, 1930, p. 243.

[3]) Ibid.

[4]) Из 312 названы 243.

поименно [1]). При этом он не только называет каждого из павших, а сообщает нам о его происхождении, родине, воспитании, семье, которую оставил и которой причинил своей смертью большую печаль, большое горе.

Вот о троянце, убитом Аяксом, мы узнаем, что имя его Симоисий, что он цветущий юноша, сын Анфемиона, что мать его спустилась с Иды, чтоб проведать овечье стадо, которое паслось на берегу Симоиса, и здесь родила, что отсюда и имя павшего, не успевшего из-за краткости своей жизни наградить своих родителей за труды воспитания (IV, 473 сл.).

Вот умерщвлен другой троянец копьеносцем Мегетом, — и мы узнаем о нем, что это Педей, сын Антенора, не от жены его Феаны, а — побочный, которого Феана, угождая супругу, нежно воспитала наравне со своими детьми (V, 69—72).

Эней умертвил двух данайцев, — и Гомер нам сообщает, что они — близнецы, что имя одного Крефон, а другого Орсилох, что их отец Диоклей жил и владел богатством в городе Фере, что они вели свой род от реки Алфея, что, достигнув цветущей поры, они отплыли от своей родной земли в Илион, чтоб заступиться за честь Атридов (V, 541—553).

Ахеец Пенелей поразил троянца, — и Гомер нам дает подробные сведения об убитом: имя его Илионей, он сын Форбаса, любимого Гермесом и взысканного богатством, свечьими стадами. Он был единственным сыном у своей матери, — и вот погиб... (XIV, 489—492).

Я выбрал лишь несколько из большого количества только раз упоминаемых и ничем особенно не замечательных воинов, — и мы видим, с какой гуманностью Гомер останавливается на каждом их них, на их жизни и судьбе, с какой человечностью он говорит об их гибели, о горе близких, жен, родителей, о надеждах, которые не сбылись.

Подробности, которые он дает о них, важны не только для реалистической иллюзии, для правдивости рассказа, для его „достоверности", но и для выражения и углубления чувства горя о погибшей, невозвратимой жизни.

---

[1]) См., напр., V, 676; XI, 301, 491; XIV, 511 и др.

Унаследованный из древнейших малых эпических песен, сказаний и поминаний перечень погибших героев, известных в ограниченном кругу рода, превращается в „Илиаде“ как бы в ряд человеческих именных эпитафий Гомера на могилах павших воинов — кто б они ни были: фракийцы, ликийцы, этолийцы, пафлагонцы, пилосцы, локры, аргосцы, дарданцы или другие. С одинаковым состраданием он повествует, как терзаются душой, узнавая и подбирая, а затем сжигая трупы, и греки и дарданцы (VII, 423—432). Одинаково плачет о своей доле, покидая тело убитого, душа Патрокла (XVI, 856—57) и душа Гектора (XXII, 362—363).

Гомеровская человечность и глубокое понимание чужого горя, выраженные с огромной силой в повествовании о доле Гектора и достигшие своего трагического апогея в конце поэмы, явственно прослеживаются в этих многочисленных элегиях, как бы подготовляющих нас к горьким френосам последней песни „Илиады“.

Как можно о таком поэтическом материале говорить, что он создан на идеях шовинизма?

Перерабатывая древние сказания о троянском походе и героические песни о нем, Гомер, как уже выяснено выше, считает этот поход справедливым, как возмездие за ограбление и кривду. Это — в плане исторического прошлого. Народ всегда проявлял живой интерес к своему далекому минувшему, охотно слушал (и слушает) „преданья старины глубокой“. Но старая героика переживается и дается здесь в новом, трагическом плане,— и отсюда некоторые действительно неустраненные и неизбежные противоречия у Гомера.

Они обусловлены уже самим эпическим воспеванием военной доблести, проявляемой в истреблении врагов, которое содержалось в „славах героев“ (klea andrôn), унаследованных глубоко гуманным автором поэмы [1]).

В этих древних „славословиях“ лихость набега или похода, сила и храбрость героев, выраженные в

[1]) Толькой этой данью древнему эпическому материалу, который перерабатывался Гомером, и можно объяснить такое противоречащее всему гуманному духу „Илиады“ место, как стихи 52—62 VI песни, где одобряется беспощадность к троянцам.

массе убитых и уведенных в рабство, в размерах захваченной добычи, в перечне разрушенных селений и т. д., восхвалялись, должно быть, без особенно гуманных этических раздумий о погибших с той и другой стороны, о доле их родителей, жен, детей, о судьбе потерпевшего племени или опустошенного города. Таких размышлений мы не имеем, например, в повествованиях о подвигах Нестора (XI, 670—761 и др.). Нужны были великие усилия, чтобы, преодолевая „сопротивление материала", создать на эпосе таких богатырских деяний трагическую эпопею войны.

Нельзя себе представить эту переработку как строго, от начала до конца, продуманную лишь под одним углом зрения. Только модернизируя характер творчества такой ранней эпохи, можно себе мыслить Гомера антивоенным поэтом. Вообще нельзя себе представить творца „Илиады" непогрешимым ни в каких противоречивых чувствах и мыслях. В мировоззрении Гомера переплетается и перекрещивается немало различного в понимании лично-человеческого и общественного. Но мы должны выяснить, что́ в этих сплетениях различных дум и идей является определяющим, „тонирующим", исторически наиболее важным и ценным. И здесь мы не можем не указать на гомеровское чувство трагизма войны и на великую гуманность поэта.

Как и чем объясняется эта высокая человечность автора поэмы?

Для ответа на этот трудный вопрос нам нужно изложить несколько различных соображений о нем.

Первое, касающееся, так сказать, общей „историко-философской концепции" Гомера: троянская война, как и фиванская, была неизбежна, чтобы путем взаимоистребления народов облегчить перенаселенность земли. Так было необходимо, так решила судьба, так решил Зевс. Но раз война, хоть она и возникла по непосредственной вине троянцев и является со стороны греков справедливой, происходит в силу высшей необходимости, то, значит, и греки и троянцы только исполняют решение Зевса и являются его жертвами.

За свою вину троянцы должны получить возмездие, но ведь вина эта, по выражению схолиаста, только eumethodos, только хитро придуманный способ для

возбуждения войны. Тогда одинаково заслуживают сострадания и те, и другие.

Тут нужно принять во внимание и соображение, высказанное Карлом Мейстером и др., что Гомер, исполняя песни из своей поэмы в малоазийских городах и селениях, имел перед собою массу слушателей, состоявшую из греков-колонистов и туземцев-потомков троянцев. Поэт, естественно, должен был считаться с чувствами не только своих соплеменников, но и другой части своей аудитории [1]).

Это соображение, однако, недостаточно, если не учесть другого, более важного, касающегося характера войн той эпохи, когда из древних песен и сказаний была создана поэма Гомера. Ибо „Илиада" создавалась, разумеется, не только как поэтическое осмысление прошлого, но и как отклик на настоящее, на современные поэту события. К сожалению, внутренняя, общественная, и внешняя история Ионии еще недостаточно освещена. Такой работой, какую нам дала советская исследовательница о дорийском Родосе и его колониях [2]), мы о важнейших городах малоазийского побережья IX-VIII в. до н. э. не располагаем. Но отрывочные сведения древних свидетельствуют о том, что здесь происходили упорные, длительные кровавые войны [3]).

Это относится и к той части Ионии, с которой связывается имя Гомера (Смирна-Хиос). Колонистам, состоявшим в значительной мере из обезземеленных крестьян и отщепенцев аттических и других общин, приходилось здесь не только вести тяжелую борьбу за свое существование внутри колоний, в которых заправляла знать, но и биться с туземными племенами, сопротивлявшимися занятию побережья (с лидийцами, карийцами и др.). Целых двадцать лет шла, например, борьба за Эфес. Деваться некуда было. Возвращение на материк, или на оставленный остров было сопряжено с огромными трудностями и не сулило ничего хорошего. Приходилось терпеть страдания войны, обрекать себя на возможную гибель. Положе-

---

[1]) Karl Meister, Die homerische Kunstsprache, Lpz., 1921, S. 299.
[2]) К. М. Колобова. Из истории раннегреческого общества. Ленинград, 1951.
[3]) См. Павсаний, VII, 2, 5.

ние было горестным, нередко трагическим, и оно не могло не наложить скорбного отпечатка на эпос Гомера.

Весьма возможно, что, перерабатывая старый поэтический материал, автор поэмы тяжело переживал не только внешнюю войну, борьбу с другим, чужим народом, а и войну внутреннюю, между самими греческими племенами, и притом длительную и опустошительную. Такой войной была, например, лелантская — война на острове Эвбее между халкидянами и эретрийцами во второй половине VIII ст. до нашей эры [1]). Она, повидимому, временами затухала и вновь вспыхивала [2]). Яблоком раздора между ними была плодородная лелантская долина, так как на Эвбее плодородных земель мало и их не хватало для густонаселенных колоний Халкиды и Эретрии. В начале этой войны погиб царь Халкиды Амфидамант, и на играх в его честь будто-бы состязались Гомер с Гесиодом [3]),— какая-то временная связь между созданием „Илиады" и событиями на Эвбее возможно, имеется.

В Лелантской войне, кроме Халкиды и Эретрии, принимало участие много других греческих городов (Милет, Самос, Хиос, Коринф, города Фессалии), из которых некоторые поддерживали одну, иные — другую сторону. Фукидид (I, 15) говорит, что война расколола на два враждебных лагеря весь греческий мир. Прославленные эвбейские метатели копий [4]) и фессалийские конники немало пролили греческой крови с той и с другой стороны.

Если „Илиада" является откликом на эту или на

---

[1]) Herod. V, 99; Thuc. I, 15.

[2]) Свод древних источников о Лелантской войне имеется в статье М. И. Мандеса, сб. Χαριστηρια, 1896, стр. 233—48.

[3]) Гесиод „Труды и дни", 654 - 657.

На состязание в память разумного Амфидаманта
Ездил туда я в Халкиду; заране объявлено было
Призов немало сынами его большедушными. Там-то,
Гимном победу стяжав, получил я ушатый треножник.

[4]) У Архилоха, фрагм. 3, (перевод Вересаева):

То не пращи засвистят, и не с луков бесчисленных стрелы
Вдаль несутся, когда бой на равнине зачнет
Арес могучий: мечей многостонная грянет работа.
В бое подобном они опытны боле всего,
Мужи-владыки Евбеи, копейщики славные...

Об эвбейских копейщиках говорится и в „Илиаде" II, 536—545.

другую внутригреческую войну, то понятно, почему Гомер сочувственно говорит и о страданиях „троянцев", то есть, тех же греков.

Оружие, одежда, нравы, быт, верования троянцев почти не отличаются от оружия, одежды, нравов, быта и верований ахейцев. За немногими исключениями, имена троянских героев — греческие. В „Илиаде" только упоминается о неодинаковом языке племен, воевавших на стороне троянцев (IV, 437—438), но нигде не сказано, что ахейцы и дарданцы — народы разноязычные. Главк и Диомед, Аякс и Гектор, Ахилл и Приам и многие другие объясняются на одном языке: они понимают друг друга, не нуждаясь в переводчике [1]), точно принадлежат к одному народу. Можно, значит, предположить, что, творя „Илиаду" на старом песенном материале о греко-троянской войне, Гомер показал пагубность, трагизм вражды и распри двух греческих лагерей. Весьма возможно, что если он и не имел в виду Пелантскую войну, то откликался на другие взаимоистребления и взаиморазорения греческих племен, и отсюда то глубокое сострадание, которое характеризует его отношение в равной мере к той и другой стороне.

Войн было много, различных по характеру, по масштабу действий и событий, по количеству вовлеченных людей, по продолжительности и т. д., но каждая из них была — большим или меньшим — бедствием для народа.

Вряд ли нужно здесь все эти войны перечислять, да они еще далеко не все в достаточной мере изучены историками древности. Укажем лишь некоторые из относящихся к периоду создания Гомером своего эпоса [2]).

---

[1]) Впрочем, это случается и в героических поэмах других народов.

[2]) Мы имеем ввиду лишь более или менее продолжительные войны, а не разбойничьи набеги. Такие пиратские нападения, сопровождавшиеся не только разорением, но и истреблением жителей местности, на которую совершался набег, были частым явлением. О таких набегах повествует Одиссей, рассказывающий как об одном из эпизодов на пути своих приключений следующее:

Ветер от стен илионских к Исмару пригнал нас, к киконам,
Город я этот разрушил, самих же их гибели предал.
В городе много забравши и женщин и много сокровищ,
Начали мы их делить..." (Одиссея, IX, 39—42).

Так, например, Коринф, которым правили Бакхиады, воевал против Мегары, покорил ее и заставил платить дань.

Правившие в Ларисе аристократические верхи рода Алевадов враждовали с другими общинами Фессалии и подчинили их своей власти.

Шла борьба между общинами в Элиде и в других областях Эллады.

После утраты Микенами в Арголиде своего господствующего положения его стремится занять и постепенно занимает Аргос. Добиваясь гегемонии, он в восьмом веке разрушает неподчинившуюся ему Асину.

Соперником Аргоса на юге Пелопонеса выступает Спарта. Около середины восьмого века она завоевывает и подчиняет своей власти Амиклы, Фарис, затем долину нижнего Эврота до самого моря, с городами Геронтрами и Гелом.

В конце VIII века ведется Мессенская война.

Враждовали между собою и греческие колонии, племена и города малоазийского побережья, а также острова Фракийского и Эгейского морей.

Милет воевал против Самоса и подчинил себе Приену. Магнесия воевала против Эфеса.

Самос разрушил Мелию и подчинил себе Аморгос.

Основанная хиосцами на южном берегу Фракии Маронея воевала с Фассосом: яблоком раздора между ними был порт Стрима[1]).

Колофон предпринял войну против Смирны и завладел ею, должно быть, к середине VIII века до н. э.[2]).

Шла внутренняя война на острове Хиосе. О ней рассказывает Павсаний, ссылаясь на сведения, почерпнутые им из трагедии Иона[3]).

Смирна и Хиос, как известно, являются теми местами, с которыми, вероятнее всего, связывается жизнь творца „Илиады". Гомер переживал страда-

---

[1]) См. об этих войнах Ed. Meyer. Gesch. d. Alt.[3] B. III, S. 405 ff.; Ю. Белох, История Греции, М., 1905, изд. II, т. I, стр. 174 сл.

[2]) См. Павсаний, „Описание Эллады" VII, 5: „Смирну, один из двенадцати эолийских городов, лежащий на том самом месте, где еще и в мое время находился город, называемый Старым городом, эту Смирну ионяне, двинувшись из Колофона, отняли у эолян и ею завладели". Цит. по изданию „Искусство", М., 1938.

[3]) Ibid. VII, 4.

ния воевавших между собою греческих общин, и отсюда трагизм и гуманизм его повествований о гибели людей с той и другой стороны.

Кроме того, Смирна географически находилась в центре внешних войн малоазийских греческих колоний. Она играла важную роль в их борьбе против Лидии [1]). Жители Смирны победоносно сражались с лидийской конницей в Гермасской долине.

Через Смирну и Хиос шел в континентальную Грецию поток обращенных в рабов военнопленных и других невольников. Хиос стал, вероятно, еще в VIII веке главным рынком их сбыта. Гомер здесь наблюдал их печальную участь, и это непосредственное переживание их горестной доли углубило человечность народного поэта [2]).

Война для Гомера великое зло. Вот почему он говорит о ее воплощении — Аресе:

Ты ненавистнейший мне из богов, на Олимпе живущих [3]).

---

[1]) Ibid. IV, 12.

[2] Ценный материал об исторических истоках человечности Гомера см. у Gisela Micknat. Studien zur Kriegsgefangenschaft und zur Sklaverei in der griech. Geschichte. I Teil: Homer. Mainz 1954.

[3]) „Ил." V, 890. См. у Гесиода, „Труды и дни", стихи 14—16 об Эриде:

Эта — свирепые войны и злую вражду вызывает,
Грозная. Люди не любят ее. Лишь по воле бессмертных
Чтут они против желанья тяжелую эту богиню.

Для характеристики отношения народа к войне в гомеровское время интересны и сказания кикликов о том, как Одиссей симулировал сумасшествие („Киприи"), а Ахилл был переодет девушкой, чтоб избежать участия в троянском походе.

Глава VIII

ГЕРОИ AIDOS

ДИОМЕД, АЯКС

В гомеровских героях поэтизировано доблестное борение за жизненные интересы племени. Эту доблесть должны были прежде всего проявлять вожди племен. Они носители и воплощение силы и славы общинного коллектива, воплощение его самоутверждения и самозащиты. Проявление такой доблести составляло наивысшую aristeia, а отсюда, проявляющие ее и почитались как наилучшие в роде, aristoi. Aristeyein значит проявлять отвагу, бесстрашие, героизм, доблесть.

Гипполох приказывает своему сыну, Главку aei aristeyein (VI, 208). То же говорит Менойтий своему сыну, Патроклу (XI, 784).

Потом, когда обособившаяся знать стала утверждать свои особые привилегии и права, эту связь между героическими делами и заслуженным значением „лучшего" в племени, так сказать, перевернули: принадлежащие к знати уж потому одному и являются aristoi. Старое понятие было предано забвению и заменено новым.

Но у Гомера, наряду с этим, новым положением (о котором уже речь была и еще будет дальше), древнее родовое понимание aristoi еще живо, еще сохранилось в сознании или памяти. О нем напоминает Главку Сарпедон:

Пусть говорит о нас всякий ликийский боец крепкобронный:
— Нет, не лишенные славы Ликийской страной управляют
Наши вожди и недаром едят они тучных баранов,
Сладким, как мед, запивая вином: они доблестны силой.
Ибо в переднем ряду пред Ликийской дружиною бьются...
(XII, 310—321. М).

Почет и лучшее положение в племени даются доблестью. Теряющий доблесть лишается и этого положения и этого почета.

Когда, послушавшись совета Нестора, Диомед поворачивает вспять своих коней, отступая перед Гектором, троянский герой клеймит его такими презрительно-язвительными словами:

Слишком тебя, Диомед, быстроконные чтили данайцы,
Лучшее место давая, и яства, и полные чаши.
Ныне тебя почитать перестанут: ты женщине равен.
(VIII, 161—163. М.)

Выразитель народных идей и представлений, Гомер является певцом этих носителей доблести,— его героями являются aristoi.

Но прежде, чем мы рассмотрим их образы, выясним еще один из важных моментов, составляющих основу общинной этики.

Этой основой является одобрение или осуждение родом-племенем действий (или бездействия), поступков, или поведения членов коллектива. „У него,— говорит Энгельс о родовом коллективе,— не было никаких других способов принуждения, кроме общественного мнения“ [1]). Похвала или порицание родом-племенем является признанием и мерилом полезности или вредности того, что свершил тот или другой член „мира“.

Отсюда у гомеровских героев понятие „стыда“, „айдóс“. Айдóс—*сообразование своего поступка или действия с суждением народа*. Оно обязательно для массы и для басилея, в частном и общественном деле, в плане личном и общем, ибо, как уже сказано, у Гомера все это нераздельно связано.

Постыдна трусость на поле боя, ибо она — неисполнение общественного долга и ведет к печальным последствиям для народа [3]). Порицание за трусость должно вызвать ее преодоление, — вот почему стыдят войско ахеян, когда оно проявляет недостаточно храбрости, или отступает, бежит, Посейдон [4]), Аякс и дру-

---

[1] Энгельс — „Происхождение семьи“, цит. изд., стр. 175.

[2] Aidôs. Dissertatio inauguralis.... Tradidit Rudolf Shcultz, Rostock, 1910 общественного содержания понятия не раскрывает.

[3] В статье Aidôs und verwandte Begriffe in einer Entwicklung von Homer bis Demokrit, von Carl Eduard v. Erffa, „Philolog.“, Suppl. XXX, 2. 1937, совершенно извращен исторический смысл „стыда“, будто бы являвшегося основой этики древней аристократии.

[4]) XIII, 95 сл. сл.

гие. Чувство стыда важно не только для успеха общего дела и для избежания позора, но необходимо и как условие для спасения многих от гибели. Об этом, обращаясь к аргивянам, говорит бесстрашный Аякс:

Будьте мужами, друзья, и стыд себе в сердце вложите!
Друг перед другом стыдитесь бежать из могучего боя.
Там, где стыдятся друг друга, спасается больше, чем гибнет,
А для бегущего нет впереди ни спасенья, ни славы.
(XV, 561—564. М.—В.).

Вторые два стиха представляют собою гному. Это как бы непререкаемая, проверенная жизнью, народная истина, народное убеждение и сознание.

Постыден любой другой поступок, приносящий вред общему делу, общим интересам племени или рода. Вот почему Ахилл корит Агамемнона за бесстыдство жадности, присвоения общественной добычи, корыстолюбия и неблагодарности.

Гектор стыдит Париса, навлекшего похищением Елены беду на троянцев.

Елена себя сама называет бесстыдной собакой (VI, 341—356; III, 18) за то, что стала причиной горя для ахейцев и защитников Илиона.

Лучшими героями у Гомера являются именно те, которым чувство стыда перед народом присуще в наивысшей мере. Опасение укоров держит их на высоте доблести, не допуская ее ослабления. Феникс не убил отца, опасаясь людской молвы и укоризны (IX, 459 сл.). Лучшие из героев, чтоб не потерять своей айдос рискуют жизнью, а величайший из троянских богатырей, Гектор, ради сохранения айдос, жертвует своей жизнью. Боясь упреков своих соплеменников, он, не взирая на мольбу родителей, не укрывается за городской стеной, а остается вне ее и гибнет от руки Ахилла. В своем несравненном по психологической правде внутреннем монологе Гектор по сути определяет для себя это роковое значение айдос.

Я и троянцев стыжусь и длиннoодежных троянок,
Чтоб не сказал кто-нибудь и родом, и доблестью худший:
„Гектор народ погубил, на свою понадеявшись силу".
Так говорить они будут. Гораздо мне лучше тогда бы
Выйти Ахиллу навстречу и либо его поразить мне,
Либо в бою самому перед Троей погибнуть со славой...
(XXII, 105 сл. сл. В.—М.).

У Гомера этика айдос жизненно воплощена не только в этих величайших героях. Я говорю „жизненно", так как у него нет резонерских выразителей высоких достоинств и стремлений, каждый герой у него не схема, а живая личность со своим характером, своими особенностями, своею неповторимостью.

Таким воплощением родовой этики айдос является, например, Диомед. Он проявляет свою доблесть везде и всегда, где и когда бы он не выступал как воин. От его руки гибнет множество врагов. Силу его натиска испытывают наилучшие троянские герои — Гектор и Эней. И тот и другой вынуждены покинуть поле битвы, пораженные его рукой. Он как бы временно заменяет грекам отсутствующего Ахилла.

Диомед бесстрашен не только перед лицом врагов, смертных, но и перед лицом бессмертных. Его копьем ранена Афродита, его мечом поражен Арей, и боги вынуждены покинуть поле битвы так же, как и троянские герои. Диомед не дрогнул и перед Аполлоном — он порывается убить Энея, хотя Феб простер над троянским воином свою руку. У Гомера это показано отнюдь не как дерзость, а как героическое дерзновение, как проявление истинной доблести.

Воюющий с богами, он сам кажется богом. Пандар и Эней, видя неистовствующего героя, сомневаются: не бессмертный ли перед ними? (IX, 183 сл).

Раненый стрелой Пандара, обливаясь кровью, он продолжает бой еще с большей яростью, как рассвирепевший лев. Когда против него устремляются в колеснице Пандар и Эней, он, отвергнув совет Сфенела о бегстве, идет, уже будучи раненым, один на двоих сильных врагов. Пандара Диомед убивает, а Энею раздробляет огромным камнем бедренную чашку.

Только один Диомед вызывается на опаснейшую ночную разведку в лагерь врагов (X, 220 сл.), где он мечом зарубил двенадцать воинов, среди них и фракийского царя Реса. По пути во вражеский лагерь он (при участии Одиссея) добывает „языка", захватывает троянского лазутчика Долона, затем, получив нужные сведения, убивает его.

Он не поддается панике и тогда, когда положение ахейцев плачевное, и проявляет величайшее муже-

ство, первым повернув против троянцев, стеснивших греков в башенном рву.

Когда хитрец Одиссей не откликается на его зов и бежит, Диомед один устремляется на помощь Нестору, которому грозит гибель от Гектора. Глубоко трогательно при этом не только его опасение за жизнь одряхлевшего пилосского героя и то, что он мужественно бросается на выручку его, но и почтительное уважение к старцу. Человечно его сожаление об ослабевшей из-за преклонного возраста былой мощи Нестора и само его выражение этих чувств (VIII, 102 сл.). Замечательно это отношение к самому старому со стороны самого молодого из героев, столь же душевно благородного, сколь и бесстрашного в бою.

Заботливое и почтительное отношение к старости — это из области древне-греческой (и не только древнегреческой) этики, из понятий айдос [1]). Как и доблесть, айдос и скромность свойственны Диомеду в высокой мере. Айдос он проявляет, когда молча выслушивает несправедливый упрек Агамемнона в трусости. Чувствуя горечь незаслуженной обиды (об этом он Агамемнону говорит при случае, потом), он, однако, сознает необходимость, полезность для общего дела такого пристыживания воинов со стороны военачальника, оправданность такого порицания их и потому на укор не отвечает, не отводит его, хотя и не принимает. Здесь айдос связана не только с доблестью, но и с разумностью, с прекрасным пониманием обстановки, положения и необходимости.

Высокое благородство и айдос Диомеда показаны и в замечательном эпизоде объяснения с Главком. Раз оказалось, что родителей одного и другого героя связывала дружба, то война между сыновьями была бы пренебрежением к этой дружбе и заслужила бы осуждение. Неуважение к родовой традиции ксенов недопустимо. Нужно иметь айдос, считаться с отношениями глав родов, родителей, — потому Диомед предлагает Главку избегать друг друга в битве и в знак заключения этого договора и скрепления уз отцовского гостеприимства обменяться оружием.

Конечно, для считающих гомеровскую эпоху гре-

---

[1]) См. „Облака“ Аристофана, стих 992 сл.

ческим „средневековьем", этот договор между героями — факт „чисто-рыцарского благородства", „аристократического этикета"[1]). Но это не так. Здесь — проявление айдос, сообразование своего положения с родовой традицией.

Диомед очень дорожит добрым именем в своем племени, бегство от врага для него величайший позор. Поэтому, зовя убегающего Одиссея на помощь дряхлому Нестору, он бросает ему укор, который должен воздействовать на героя:

Что ты бежишь, обратившись спиной, как трусливый меж толпищ.
(kakós — VIII, 94. В.).

Kakós, поступающий дурно, это по суждению народа — теряющий или потерявший стыд, айдос. Гектор стыда не потерял, поэтому он не погиб, как трус, говорит Гекуба (XXIV, 214). Диомед его никогда не теряет, он не хочет осрамить свой род, своих предков перед врагами. Поэтому, когда Сфенел, испугавшись Пандара и Энея, советует герою бежать, тот отвечает:

Не говори мне о бегстве; меня убедить не сумеешь.
Не таковы мои предки, чтоб я отступил среди боя...
(V. 252—253. М.).

Когда Зевс дарует Гектору победу, бросив молнию перед колесницей Тидеева сына, и Нестор, ее возница, вполне разумно предлагает Диомеду повернуть вспять, герой, сознавая разумность совета, все же не хочет, чтоб Гектор потом похвалялся, и предпочитает бегству смерть[2]). Когда же Нестор, убеждая его, что никто похвальбе Гектора не поверит, поворачивает коней вспять, Диомед, услышав от Гектора, что он, сын Тидея, трус, трижды порывается в бой, и только троекратный гром Зевса не дает ему возможности сразиться с врагом.

Вообще он очень чувствителен к похвальбе врага, особенно когда для такой похвальбы есть известное основание. Когда Пандар, поразив его в плечо, торжествует, Диомед молит Афину, чтобы дала ему настигнуть врага, который хвастает своей удачей (V,

[1]) „Ritterliches Ehrgefühl" у гомеровских героев усматривает Ottmar Dittrich, Geschichte d. Ethik, 1926, B. I, S. 21.
[2]) См. VIII, 150.

118—120). Когда Парис, попав ему стрелой в ногу, гордится и ликует, Диомед не может стерпеть, чтоб перед тем, как покинуть поле боя, не сбить с врага его спеси:

Тоже стрелок и обидчик! На дев бы глядел, а не хвастал
Луком блестящим своим! Вот осмелься в оружии выйти,
И убедишься, насколько твой лук и все стрелы помогут!
Ныне, подошву ноги оцарапав, ты так расхвалился.
Я ж и не чувствую, точно ребенок ударил, иль дева.
Ибо тупой долетает стрела малосильного труса.
(XI, 385—390, М.)

Диомед — гармонический, непосредственный, первобытно-цельный характер [1]), без колебаний и каких-бы то ни было расхождений между мыслью и действием, между пониманием и поведением. Он не знает никаких рефлексий. Его речи на совете старейшин столь же смелы и доблестны, как и его подвиги на поле боя.

Когда войско в смущении молчит, не решаясь ответить на предложение Париса, соглашающегося вернуть сокровища Менелая, но отказывающегося вернуть Елену, Диомед смело советует это предложение отвергнуть. Притом его совет выражен с такой уверенностью, с такой убежденностью в победе, с таким молодым задором, что восхищает и покоряет всех (VII, 400—404). Он убеждает ахейцев не только не принять богатств, но и самой Елены, и эта его юношеская дерзновенность, не знающая никаких колебаний, вызывает всеобщее одобрение его речи.

Такую же смелость и такой же молодой задор он проявляет в своей отповеди Агамемнону, предлагающему грекам бежать (IX, 32 сл.): Диомед говорит, что, если б даже все ахейцы из-под Трои бежали, он и Сфенел будут биться до ее разрушения (IX, 46—49). Такова его уверенность не только в себе, но и в своем возниче!

В своей отповеди Агамемнону Диомед проявляет не только свою смелость, а и свою разумность, и мудрый Нестор отмечает и то и другое качество молодого героя (IX, 53—54).

Такими же смелыми и разумными являются и другие его советы и речи: когда он, после безу-

[1]) К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, стр. 468.

спешного посольства к Ахиллу, советует Агамемнону больше не просить Пелида, а возбудить боевой дух войска и самому сражаться среди первых (IX, 697—709); когда он, ввиду тяжелого положения ахеян, предлагает вождям (Агамемнону, Одиссею), невзирая на раны, идти в битву для возбуждения отваги воинов (XIV, 127—132) и др.

Для юной непосредственности характера Диомеда естественно и его увлечение искусством ристания. Он лучший наездник среди ахеян, и его постоянный эпитет „укротитель коней". Он души не чает в хороших лошадях, и лучшие кони — у него. К ним он добывает еще и других, отнятых у врагов. Ему известно, у кого из троянцев лучшие кони, какого они вида и племени. Так, он добывает у Энея лошадей, ведущих свой род от тех божественных коней, которых Зевс подарил Тросу, как выкуп за сына его, Ганимеда. Зная это, Диомед хочет их захватить, чтоб покрыть себя великой славой (V, 273), и с помощью Сфенела угоняет их. В ночной разведке, о которой говорилось выше, он добывает снежнобелых „ветроногих" коней фракийского царя Реса и, пригнав их в свой стан, радуется (X, 565). Его радости и печали по-детски непосредственны. На ристаньях в честь Патрокла он, уронив во время горячей гонки свой бич, плачет от досады, что ему, правящему Тросовыми жеребцами божественной породы, победа не достанется. Уступив первенство, он был бы ущемлен в своей славе героического ездока, и Афина этого не допускает. Он не мирится с тем, чтоб его обогнал Эвмел, как не мог согласиться, чтоб его опередил кто-нибудь из ахейцев, понав копьем в Долона (X, 366—368). Его ревность здесь и там граничит с детским тщеславием.

Таким вырисовывается гармонический характер этого гомеровского героя. Он прост и ясен, как герой рода, как отважный сын своего племени. Он весь подчинен интересам этого племени. Его сердце и разум, его воля и этика не знают никаких трещин, никаких противоречий, никаких индивидуалистических переживаний. Он не подвержен никаким психологическим смятениям, никаким настроениям и колебаниям. Он не знает наплыва и последствий гибрис. Он не ис-

пытывает таких аффектов, каким подвержен Ахилл.

Диомед дан поэтом как герой минувшей эпохи, невозможный в его, Гомера, время не только по своей богатырской силе, о которой прямо сказано, что она недосягаема для ныне живущих (V, 303—304), но и по своей типичной первобытной цельности и монолитности и по своей верности родовой этике айдос.

Но, будучи типом родового героя, он не лишен своего особого облика и отличен от других героев, тоже являющихся типичными для родового идеала. Он не схема, а тип героя, а это значит, что и он в пределах общего индивидуализирован. Как богатырь прошлого, он дан частично в „романтическом" плане, но своим реалистическим письмом Гомер сделал образ Диомеда полнокровным, живым и прекрасным — так же, как образы Патрокла, Гектора и других героев.

Может быть, еще более ясный и в то же время еще, по своему, более ярко индивидуализированный тип родового героя мы имеем в Аяксе.

В скульптурной галерее гомеровских образов он — одна из наиболее монументальных фигур. Эта эпическая громадина будто высечена Гомером из гранита, и если искать подобия ей, то его можно найти лишь в первобытных богатырях ирландского и англосаксонского эпоса (Кухулине, Беовульфе), но эти герои даны в сказочном плане, их подвиги овеяны фантастикой, сквозь которую, как сквозь туман, можно разглядеть лишь контуры отдаленно-реального. Здесь есть свое высокое поэтическое очарование, но это вопрос особый.

В изображении героев у Гомера сказочность почти отсутствует, и, читая об их подвигах, мы в мире чистой поэтической „действительности". Это относится и к Аяксу.

Внешне он выделяется среди прочих героев своим огромным ростом и башенновидным щитом. По своей мощи он уступает только Ахиллу. Полагаясь на свою непобоpимую силу и доблесть, он поместил свой корабль с краю — подобно Ахиллу, занявшему другой конец стоянки, и в противоположность лукавцу Одиссею, расположившемуся в месте, наиболее безопасном, — в середине стана.

Могучая фигура Аякса показана впервые в „смотре со стены".

„Кто еще этот ахейский герой, благородный, высокий,
Ростом и плеч шириною между всеми ахейцами первый?" —

спрашивает Приам, и Елена ему отвечает:

„Это Аякс исполинский, защита ахейского войска".
(III, 226—229. М.).

Аякс — „оплот ахейцев". Только он, кроме Ахилла, наделен у Гомера этим эпитетом. Но Ахилл „оплотом ахейцев" является до ссоры с Агамемноном, т. е. до начала событий, описываемых в „Илиаде", а затем опять становится им в конце событий, показанных в поэме. Аякс же является таковым все время.

Как и Ахилл, он как будто неуязвим и, оставаясь невредимым, после того, как выбывают, раненные, Агамемнон, Диомед и Одиссей, выносит на своих плечах всю тяжесть защиты греческого лагеря и кораблей. Как лучшего, после Ахилла, бойца Гомер его характеризует еще до того, как показывает его подвиги, — сразу после каталога кораблей (II, 768—769). Затем чуть ли не на протяжении всей поэмы поэт каждый раз вводит в поле нашего зрения его бранные подвиги и труды.

Так, в IV песне мы видим его мужественное участие еще в первой битве, причем Агамемнон, при обходе войска порицающий даже Диомеда и Одиссея, не находит нужным побуждать таким образом Аякса. Он высказывает только пожелание, чтоб все были столь доблестными воинами, как сын Теламона,—тогда твердыня Илиона скоро была бы разрушена (IV, 285—291).

В пятой песне, где подвиги Диомеда как бы отодвигают всех прочих героев на задний план, на долю Аякса, однако, выпадает убийство Амфия и побуждение ахейцев к битве (IV, 610 сл. и 519 сл.).

В VII песне он вызывается на единоборство с Гектором и лишь по предложению своего противника соглашается прекратить поединок. Ахейцы его приветствуют как победителя. Он участвует в событиях VIII песни и в посольстве к Ахиллу (IX).

В X песне он вызывается сопутствовать Диомеду в его ночной разведке (228).

В XI — он (вместе с Менелаем) спасает Одиссея,

которого обступили враги (485 сл.), и убивает побочного сына Приама, Дорикла (489—490).

Оттесненный троянцами, он один целому войску врагов не дает подступить к кораблям (570).

В XII песне он приходит на помощь защитникам бойниц и лишает жизни друга Сарпедона, Эпиклея (378 сл.).

В XIII он ударяет копьем в щит Гектора, и неистовый троянский герой вынужден отступить.

В XIV он в поединке поражает Гектора камнем, и тот лишается чувств, харкает кровью, на время выбывает из битвы (409 сл.). Убивает Архелоха (461).

В XV защищает корабли от Гектора, насмерть поражает копьем Калетора, намеревавшегося поджечь корабль головней.

Отступив с палубы, он, со скамьи для гребцов, поражает врагов огромным копьем, уложив перед судами двенадцать троянцев.

В XVI песне: смертельно усталый, задыхаясь, теснимый врагами, он не отступает от корабля, потрясая обрубком копья, до тех пор, покуда не приходит на помощь Патрокл.

В XVII песне: уставив щит, он не дает Гектору обезглавить убитого Патрокла, не отступая от трупа, защищает его от поругания; предлагает, чтоб известили Ахилла о гибели друга (634), затем, чтоб под его, Аякса, защитой Менелай и Мерион вынесли погибшего героя; отбиваясь от наседающих врагов, он спасает таким образом труп Патрокла и честь ахейцев.

В XVIII песне трижды спасает труп Патрокла от Гектора, пытающегося увлечь убитого (155).

Только в XIX песне, поскольку там речь идет об отречении Ахилла от гнева, и в XX—XXII, целиком посвященных подвигам Ахилла, Аякс, как и другие герои, остается в тени.

В XXIII песне опять говорится о его силе и доблести, проявляемых на играх в честь Патрокла. Он один из лучших в борьбе (с Одиссеем—708 сл.), в состязании на копьях (с Диомедом—811 сл.), в метании диска (840 сл.).

Так доблесть Аякса показана во всей „Илиаде“, и неудивительно, почему нет отдельной песни, посвященной его подвигам.

О его доблести и силе, о его стойкости и упорстве в бою говорит Гомер и от себя (II, 768—769; XVII, 279—280), и устами героев. Аякс сравнивается не только со львом, как другие герои, а и с ослом (XI, 558)[1] — для характеристики его неотступного упорства в бою. Об этом же качестве Аякса говорит Идоменей:

Нет, человеку не сдастся Аякс Теламонид великий.
Если то — смертнорожденный, кормящийся хлебом Деметры,
Если возможно сразить его камнем большим или медью.
Даже Ахиллу, рядов сокрушителю, он не уступит
В битве на месте одном,—только скоростью ног не сравнится.
(XIII, 321—325. М.—В.).

Однако, хоть и уступая Ахиллу, Аякс в битве проворный, быстрый (tachys). Он чувствует свою бушующую, бурную силу (XIII, 74), и ее знает, ее боится Гектор. Он самый надежный, самый верный соратник в бою, поэтому к нему обращаются за помощью там, где положение является наиболее опасным, наиболее критическим (XII, 343 сл.; XVII и др.), когда надо спасти товарища, которому угрожает гибель (XI, 466 сл.), и когда надо спасать честь всего войска. Так он выручает Одиссея, из-за которого потом[2] лишил себя жизни, в отличие от Лаэртида, не выручившего Нестора.

Его героизм — чистый, без стороннего расчета. Если Менелай защищает убитого Патрокла, павшего за его, Атрида, честь, опасаясь укоров ахейцев и ярости Ахилла, то Аякс подвергает себя смертельной опасности при героическом спасении трупа только из чувства и сознания благородного долга, только как защитник чести своего племени, без каких бы то ни было иных соображений.

Его прямой героический характер не терпит малодушия, трусливого выжидания и оттягивания. Как в борьбе с Одиссеем (XXIII, 321 сл.), так и в обращении к ахейцам, он предлагает смелый выбор. Ободряя их

---

[1]) Во время известного спора о превосходстве древних, или современных поэтов у поборников последних сравнение вызывало насмешки как „унизительное“ для героя, как свидетельствующее о грубом, „неизящном“ вкусе.

[2]) См. „Одиссея“, XI, 548—564.

и вызывая к их чувству стыда, к их айдос, Аякс говорит упавшим духом соплеменникам:

Лучше, мне кажется, сразу решить между жизнью и смертью,
Нежели долго себя изнурять . . . . . .
(XV, 511—512).

По силе и экспрессивности, по страстности и энергичности своих слов, как и по своей физической мощи, он уступает, может быть, только Ахиллу. Искренний, мужественный пафос, поразительно-конкретная образность и притом суровая, грозная правдивость, трагически-беспощадная логика делают эту речь (XV, 502—514) волнующе-неотразимой.

Такой же глубокой тревогой за судьбу родного войска и таким же страстным желанием поднять в нем бодрость духа и отвагу, когда оно на краю гибели, проникнута и другая речь Аякса:

О, дорогие, герои данайские, слуги Арея!
Будьте мужами, друзья, о неистовой вспомните силе!
Или надеемся мы, что защитники есть у нас сзади,
Или стена ненадежней, чтоб нас от разгрома избавить?
Город нас что ли вблизи ожидает и крепкие башни,
Где бы спастись мы могли средь народа, цветущего силой?
Нет, на долине троянцев, (в кругу их рядов) густобронных,
Здесь, далеко от отчизны, стоим мы, повиснув над морем.
Наше спасенье в руках, не в ленивом затишье сраженья!
(XV, 733—741, М.-В.).

Теоретики риторического искусства в античности и позднейших веках, восхищавшиеся шедеврами ораторской речи у Гомера, не раз обращались и к этому, и к другим призывам и словам Аякса. Но вообще он не вития и ратоборствует не словом, а копьем. Мужественный воитель за интересы своего племени, он почти всегда свершает свои подвиги молча, и только крайняя необходимость заставляет его обратиться к ораторскому слову. Такая крайняя необходимость как бы высекает из самого сердца героя страстную речь в посольстве к Ахиллу (IX, 624—643). Она исполнена большой искренности и правдивости, как в резком осуждении неуемного гнева Пелида, так и в призыве к нему, чтоб смягчил свое гордое сердце и проникся к просителям-друзьям священным чувством айдос.

Эту прямоту и правдивость Аякса Ахилл чув-

ствует, признает и ценит (IX, 646), ибо они родственны качествам его собственного характера. Недаром мудрый Нестор отправил в посольство к Ахиллу вместе с хитроумным Одиссеем прямодушного и безхитростного Аякса.

Однако, Аяксу свойственно не только прямодушие, и простодушие.

Он душевно и умственно как-то примитивен, и это обнаруживается в той же речи. Порицая Ахилла за его дикое и гордое сердце, Аякс полагает, что Ахилл так жестоко озлоблен только из-за одной женщины (IX, 637—638[1]). Теперь же ему предлагают семь отборнейших дев,—уж он мог бы свой гнев прекратить. Аякс не понимает, что дело совсем не в женщине, а в оскорблении, и в своей ответной речи (646 сл.) Ахилл ему об этом говорит. Он, Аякс, не понимает этой личной обиды, чувство самолюбивого индивидуума ему чуждо. Он живет интересами рода-племени, его честью и героикой. Выходя на поединок с Гектором, Аякс ему говорит не о своей личной отваге, а о героизме данайцев:

> Гектор, сражаясь один на один, ты изведаешь ныне.
> Что за герои-бойцы обретаются в стане данайцев...
> (VII, 226—232, М.).

Нестор же говорит, что Ахилл хочет один наслаждаться своей доблестью (XI, 763).

В этом плане Аякс, как и Диомед, отличен от Ахилла[2]).

---

[1]) Схолия „Т" к IX, 637:... „будто он опечален не произволом Агамемнона, а лишением почетного дара..."

[2]) По „Одиссее", „Эфиопиде", „Малой Илиаде" и более поздним поэтическим источникам, Аякс тоже, даже еще более болезненно, переживает обиду — от того, что доспехи убитого Ахилла достаются не ему, а Одиссею, и лишает себя жизни. Но это — по причине кривды и хитрости, которых прямой и правдивый герой не стерпел. И по этой своей обиде на ахейцев, и прежде всего на Атридов, которые, по одной версии саги, при решении вопроса о передаче доспехов прибегли к подтасовке, к обману, и по своей силе и прямоте Аякс родственен Ахиллу, как родственен ему своей неуемной молодой дерзновенностью и доблестью Диомед. И все же они лишены тех качеств индивидуализма, которые выделяют и отделяют от них и других Ахилла.

Глава IX

МАССА У ГОМЕРА

Наряду с воплощениями народных идеалов в образах доблестных богатырей, наряду с героями Гомер показал в своем эпосе и массу войска.

Как эта масса относится к войне, как она войну воспринимает и переживает? Те места поэмы, которые дают ответ на этот вопрос, подтверждают, что Гомер откликался в ней на войну (или войны) своего времени, когда интересы массы племени, с одной стороны, и басилея, а также „царской" верхушки, с другой, резко расходились между собой, резко противоречили друг другу.

Это расхождение интересов можно проследить и в лагере троянцев и в лагере ахейцев.

Уже в начале первой песни оно явствует из различного отношения ахейцев и их басилея к просьбе Хриса о возвращении ему за богатые выкупные дары дочери — пленницы Агамемнона:

> Криками все той порой изъявили ахейцы согласье
> (Просьбу) уважить жреца и принять его выкуп блестящий,
> Только не по сердцу это царю Агамемнону было.
> (I, 22—24, М.).

Это еще до всего: до моровой язвы, до ссоры царей, до поражений, последовавших за ней и усугубивших положение войска. Народ гуманнее, лучше, сочувствует горю отца девушки, очутившейся во вражьей неволе, ему чужда хищническая жадность и черствость микенского главаря. Вместе с тем мы уже тут видим, что этот ахейский главарь ни во что не ставит волю народа, голос войска, и дочери Хрису не отдает. Пренебрежение басилея волей народа ни открытого

роптания, ни тем более действенного возмущения у ахейцев не вызывает: это — как будто уже привычное положение, обычное нарушение военной демократии. Они не проявляют возмущения и тогда, когда Калхас открывает причину мора,— войско как бы бессловесно, молчит. Народ безмолствует и тогда, когда широкодержавный басилей наносит оскорбление лучшему герою — Ахиллу. Не поддержанный ахейцами, наблюдающий это молчание Ахилл не даром гневно говорит Агамемнону, что он властвует над ничтожными, над трусливыми (I, 231),—Ахилл имеет ввиду их покорность, их неспособность сопротивляться произволу главаря.

Подавленные чумой и затем уходом Ахилла, ахейцы, проявляют, так сказать, пассивное сопротивление — итти в бой, воевать не настроены. Их нежелание воевать особенно проявляется в том, как они реагируют на предложение Агамемнона вернуться домой: все с радостным криком бегут к кораблям (II, 149—150), бегут так, что „пыль, из-под ног выбиваясь, встала высоко", так, что „от спешивших на родину крик поднимался до неба" (II, 154).

От единства между племенами и их вождями, которое предполагается в древних, догомеровских, войнах, здесь и тени нет. И это понятно, если в повествовании о троянском походе отразились новые, более поздние войны и новые отношения между народом и главарем, предпринимающим войну отнюдь не в интересах племени, а для своего личного обогащения.

Подавленное душевное состояние (II, 270) войска, возвращенного Одиссеем в собрание и сильно возмущенного своим басилеем (II, 222—223), преодолевается умной речью Лаэртида, и войско одобряет его призыв к продолжению войны до победы (II, 332—335). Но Агамемнон все же не совсем доверяет этому перелому в настроении войска и поэтому действует еще и начальническими угрозами смертью за уклонение от битвы (II, 391—393).

Что масса воевать не хочет и считает для себя войну величайшим несчастьем, видно тут же: разойдясь по палаткам, каждый из ахейцев приносит жертву и молится, чтобы избежал не только смерти, но и трудов Арея (II, 401). Но особенно это ясно из даль-

нейшего — из третьей песни, из повествования о поединке между Менелаем и Парисом, поединке, который должен решить исход войны. И греки, и троянцы радуются, надеясь, что „война злополучная минет" (III, 111—112). Разницы в отношении к войне между двумя ввергнутыми в нее народами нет: и тот, и другой жаждет мира (III, 322). При заклании жертв договора одинаково и об одном и том же молятся и греки, и троянцы: чтоб Зевс покарал виновника бедствий обоих народов и чтоб получил возмездие и пострадал тот, кто нарушит клятву договора (III, 297 сл., 320 сл.).

Когда Парис исчезает с поля битвы и Менелай его не может найти, автор поэмы замечает, что никто из троянцев и их союзников не мог выдать похитителя Елены, так как не знали, куда он девался. Не то его не утаили б, „ибо, как черная смерть он был всем ненавистен" (III, 449—445). О всеобщей ненависти троянцев к виновнику войны знает и Гектор (III, 42). Но масса троянцев, страдающая из-за сына своего царя, так же бессильна что-либо предпринять для прекращения войны, как бессильна масса ахейцев, возмущенная произволом своего военачальника (III, 56—57). Укоряя Париса за постыдное бегство с поединка с Менелаем, Гектор говорит своему брату:

> Больно уж робки троянцы. Иначе давно уже был ты
> Каменным платьем одет за несчастья, какие принес ты.
> (III, 56—57, М.).

Когда, нарушив клятву договора (выстрелом Пандара в Менелая), троянцы продолжают войну, и Антенор, предвидя возмездие за это вероломство, на бурном собрании троянского войска предлагает вернуть Елену и ее богатства, Парис заявляет, что он Елену не вернет. И троянцы ничего не предпринимают против царского сына, которому вынужден уступить и слабовольный дряхлый Приам. Они так же покорствуют, как греки. И те и другие изображены Гомером, по сути, как жертвы войны, которая ведется вопреки их интересам и желаниям. Угнетенное состояние того и другого войска можно на время изменить, воздействуя укорами, пристыживанием, призывами, обещанием скорого победоносного окончания войны. Тогда aiar — вдруг, тотчас — война покажется милей, чем возвра-

щение (II, 453 и много других мест). Но мечта о возвращении это — то стремление, которое постоянно, естественно и всегда владеет массой войска. Отношение же к войне, как к бедствию, к пагубе, к делу, которым приходится заниматься лишь в силу печальной необходимости, таким и остается: троянцы вынуждены воевать для защиты своих жен, детей (VIII, 56—58) и родителей (XXI, 587—588), а ахейцы, прижатые к морю, вынуждены защищать свою жизнь.

Все эти, здесь приведенные, и другие места говорят за то, что Гомер переживал войны, которые велись вопреки интересам народов, которые были ненавистны народам, как страшное несчастье, как источник бедствий и горя, что именно это сознание народа лежит в основе гуманизма Гомера, его глубокого сострадания к горю того и другого народа, его большой человечности.

Хотя, как уже сказано, демос считает войну величайшим несчастьем, хотя народ, возмущающийся произволом басилея, не способен противоборствовать ему и является ее жертвой, однако народная масса изображена у Гомера как большая и даже как решающая сила. Одни герои, как бы они ни были сильны и отважны, не могут вести войну, не могут сами осаждать или защищать город, разгромить врага или отразить его натиск. Без массы войска они бессильны.

В порыве юношеской дерзновенности и самонадеянности Диомед может, конечно, сказать, что если все ахейцы и вернутся домой, то он и Сфенел будут продолжать войну до тех пор, покуда не разрушат Трои. Но это — увлечение, а не реальная возможность. От героя зависит многое, но отнюдь не все. Вот почему даже самый могучий и доблестный из героев, Ахилл, воспрянувши для битвы с врагами, должен, вынужден обратиться к массе данайцев:

> Нынче вдали от троянцев не стойте, герои ахейцы!
> Муж против мужа иди и яростно бейся (с врагами)!
> Мне одному тяжело, невзирая на всю мою силу,
> Столько преследовать войска и разом со всеми сражаться.
> (XX, 354—357, М.-В.)

Чуть ли не дословно, то же говорит ликийцам Сарпедон, гномически обобщая:

Все устремитесь за мной: сообща облегчается дело.
(XII, 409—412).

Ободряя ахейцев, Посейдон им говорит, что Гектор надеется взять их корабли, так как Ахилл пребывает в гневе, но если бы все войско ринулось в битву, то об отсутствующем герое печалиться не пришлось бы.

К ахейцам обращаются много раз, укоряя их за трусость и призывая их к отваге, Агамемнон и Одиссей, Нестор и Аякс, к троянцам — Гектор, Главк и другие, ибо без массы войска они бессильны. Осознав необходимость сражаться, греки и троянцы проявляют массовую aristeia (XII, 413—36; XIII, 333 сл.; XIII, 129 сл.; IX, 696—715 и др.). Несокрушимыми стоят фаланги, встречая натиск врагов, их прорвать не могут и самые сильные противники, воины яростно бросаются в битву, в общую кровопролитную сечу, которая вместе с личными подвигами героев, решает исход натиска или защиты. Массовая aristeia проявляется особенно ярко в критические моменты битвы — при обороне стены, кораблей и т. п.

Неверным является взгляд, будто Гомер — только певец доблести отдельных, избранных героев. В том-то и дело, что „Илиада" коренным образом отличается от тех „славословий" (klea andrôn), которыми Гомер воспользовался для создания своей поэмы. Она представляет собой по сравнению с ними новое художественное явление эпохального значения.

Насколько можно судить по Гомеру же и по другим источникам о догомеровских эпических песнях, они посвящались подвигам отдельного героя. Воспевалась его удаль и сила — тоже, конечно, как воплощение народного идеала доблести, но в плане сказочно-богатырском и несравненно более узком, чем в поэме Гомера. Таковы, например, истории о подвигах Тидея (IV, 376—399), Ликурга (VII, 136 сл.), Нестора (VII, 178—195 и др.), Беллерофонта (VI, 178—195), Геракла, Мелеагра. Должно быть „Фиваида" и „Эпигоны" уже существенно отличались от этих отдельных малых эпических песен широтой показа похода и участия в нем значительного числа воинов. Но, вероятно, и эти поэмы не имели такого размаха в изображении множества народа и послужили, может быть, лишь ступенью для великого эпоса Гомера. Здесь показана общеэллин-

ская война, великая греческая общеплеменная symmachia, в которой, для догомеровской древности, принимает участие огромная масса народа и множество героев.

В „Илиаде" народ, масса войска имеет свое суждение о действиях героев. Мирмидонцы возмущаются тем, что Ахилл упорствует в своем гневе и не ведет их в сражение (XVI, 203—206). Когда Ахилл созывает ахейцев, чтоб объявить о своем решении вернуться в поле битвы, весь народ откликается на призыв героя. На собрание идет вся масса, идут и те, которые в войне и в обсуждениях ее никогда участия не принимали:

> Не покидавшие раньше стоянки судов (быстроходных),
> (Все) рулевые, что в море кормилом судов управляют,
> (Все) хлебодары, что в стане съестные припасы делили,
> Даже они устремились в собранье, лишь только явился
> (Славный) Пелид, пребывавший так долго вне горестной битвы.
> (XIX, 42—46. М.).

Когда Ахилл отрекается от своего гнева, вся масса воинов бурно и восторженно выражает ему свое одобрение (XIX, 74—75) — так бурно, что вызывает недовольство Агамемнона, ревнующего к отношению, которое народ проявляет к его противнику.

Народ имеет свое отношение к каждому герою, к его воинским и человеческим качествам. Когда троянцы узнают, что Приам возвращается с трупом Гектора, они спешат к воротам города, чтобы встретить мертвого героя: „и тут никто, ни мужчина, ни женщина не остался в городе: всех охватила несдержимая скорбь" (XXIV, 707—709). Все рыдают, рвут на себе волосы (712 сл.). Так же плачут над трупом Патрокла ахейцы.

Если участие или неучастие, боевой или небоевой дух войска решает положение на поле битвы, то одобрение или недобрение массой племени предложения или дела на агоре составляет общественную силу, с которой аристократические главари бывают вынуждены считаться, а отношение массы — моральную основу, ту этическую оценку, которая составляет душу „Илиады" и которая характеризует духовный облик ее автора, как поэта глубоко народного.

Глава X

ЧЕСТЬ И СЛАВА В „ИЛИАДЕ"

Как и айдос, соображения и побуждения чести и славы занимают в мировоззрении гомеровских героев важное место и с айдос тесно связаны. Как и айдос, они принадлежат к области идей и понятий родового общества. Они играют в этом обществе важную роль, побуждая к доблестным делам, к благородным подвигам и поступкам. Тот, кто делает больше для блага и защиты своего рода или племени, пользуется большим почетом и уважением среди сородичей и соплеменников, заслуживает себе доброе имя, и память о нем сохраняется в дальнейших поколениях.

В гомеровскую эпоху, как мы видели, воинам, отличившимся своими доблестями, выделялись родом и материальные блага, — для поощрения. Но главной побудительной силой для свершения подвига остается хорошее мнение народа, добрая молва—слава.

Совершающих дела вредные для племени, приносящие ему не пользу, а несчастия, бедствия, мнение народа осуждает, их ждет молва дурная, они заслуживают бесчестия и бесславия. Если честь и слава поощряют к делам добрым, то бесчестие и бесславие должны, наоборот, удерживать от дел, роду-племени неугодных.

Свершением доблестных дел достигается честь и слава не только самому герою, но и родителям его и всему его роду,—общинно-родовые корни этих идей здесь проглядываются весьма отчетливо. Тевкр, губя своим луком фаланги троянцев, добывает славу своему отцу Теламону (VIII, 283—285). Гектор умножает славу Приама (VI, 444—446). Главк и Сарпедон соблюдают своей доблестью честь и славу своего ликийского войска, всего ликийского племени (XII, 317—320).

Честь и слава выше личного благополучия. Для их достижения герой жертвует своими семейными

радостями. Ифидамас, сын Антенора, оставляет молодую жену, прекрасноланитную Феану, и для славы отправляется из Фракии воевать за Трою.

Для чести и славы пренебрегают опасностями, рискуют жизнью, жертвуют ею. Побуждая греческих героев на ночную разведку в троянский лагерь, Нестор рисует награду, ожидающую храброго лазутчика:

...Велика в поднебесной была б его слава
Между людьми, и почетный ему бы достался подарок.
(X, 212—213).

На первом месте слава, а уж затем—подарок.

Копируя смертных, гомеровские бессмертные, боги, тоже дорожат своей славой. Ею гордится Зевс, Гера, Аполлон, опасается ее ущемления Посейдон (VII, 451—459). Колебатель земли ревнует к славе ахейцев, построивших стену перед своими кораблями, и Зевс укоряет и успокаивает своего возмущенного могучего брата:

Слава твоя ведь живет, где заря только светит! (VII, 458).

На чести и славе воспитываются мужество и отвага. Ссылаясь на Гомера, Аристотель делает в своей „Этике" следующее исторически верное наблюдение:

„Кажется, что граждане потому выносят опасности, что закон полагает, с одной стороны, бесчестие и позор, с другой—почести. Поэтому-то те народы самые мужественные, у которых трусы считаются бесчестными, а храбрость пользуется почетом. Таковыми изображает людей и Гомер..." (книга III, § 11).

Но великий античный философ остается целиком в пределах рабовладельческой идеологии, полагая, что чувство чести и стремление к славе свойственны лишь „гражданам", т. е. свободным. Полемизируя с ним, русский революционный просветитель А. Н. Радищев отстаивает иной, социально прямо противоположный взгляд на идеи чести и славы, как на характеризующие каждого „истинного" человека-патриота[1]). Он утвер-

[1]) Этот взгляд он излагает и защищает в своей статье „Беседы о том, что есть сын отечества". „Нет ни одного из смертных, — пишет он, — только отверженного от природы, который бы не имел той вложенной в сердце каждого человека пружины, устремляющей его к люблению чести...". См. А. Н. Радищев, полное собр. соч., изд. АН СССР, 1938, т. I, стр. 218—220.

ждает право народа на духовное благородство, которого его хотели лишить и присвоить себе господствующие верхи еще в первом классовом обществе, а затем и в обществе феодальном и капиталистическом. Но честь и слава у господствующих верхов имели и имеют, как и прочие идеи, представления и нравы совсем иной, классовый характер, в корне отличный от идей чести и славы в предгомеровскую и — пережиточно — еще в гомеровскую эпоху. „Ибо честь и слава подвигов данного племени была в ту пору столь же крепкой обороной от врага, как мечи и стены городов“[1]).

В классовом обществе почетом пользуются больше всего те, кто владеет богатствами, дающими власть, влияние, силу. Честь и слава народа и отчизны безразличны для капиталистической верхушки, в особенности в эпоху империализма. Они цены не имеют для тех, кто выше всего ценит капитал. Ubi bene, ibi patria, — говорит о чистоганной „этике“ этой верхушки Ленин[2]).

Чаще всего достоинства пользующихся честью представителей верхов не только вовсе не заслуживают ее, но прямо и резко противоречат этому. Вспомним монолог Тимона Афинского, проклинающего золото:

> О, раб червонный...
> Ты заставишь чтить позор и величать воров,
> Коленопреклоненно вознося им славу,
> Вводя их в круг сенаторов...[3])

Когда господствующий класс клонится к упадку, его представители теряют чувство чести и славы, и некогда высокие понятия превращаются в ненужные пережитки, пустые формальности, ничего не говорящие уму и сердцу вырождающейся верхушки этого класса.

Блестящий образец такого отношения к рыцарской чести как к пустому звуку, как к бесполезному пережитку, дал Шекспир в своем „Генрихе IV“. На слова принца Гарри о том, что каждый должен в предстоящем

---

[1]) М. Горький. „Разрушение личности“.

[2]) В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. III, стр. 428. Источник латинской поговорки, должно быть, греческий. У Аристофана, „Плутос“, 1151: „Где хорошо живется, там и родина“

[3]) Шекспир, „Тимон Афинский“, действие IV.

бою выполнить свой долг и, если нужно, отдать душу, последыш разложившейся феодальной знати „рыцарь" Фальстаф отвечает:

„Но срок платежа еще не наступил. Куда мне спешить, если он не торопит? Хорошо, мне скажут, это, мол, дело чести, честь подзадаривает меня. Ну, а если на этом задоре я сломаю себе шею? Может ли честь приставить новую ногу? Нет. А руку?. Не может. А уврачевать рану? Тоже нет. Значит, честь не хирург?. Нет. Что же она такое? Слово. Что в нем содержится? Воздух. Подумаешь, какой клад! Для кого она предназначается? В четверг ею удостаивается тот, кто умер ради нее в среду. Чувствует ли он ее? Нет. Слышит ли ее? Нет. Но, может быть, она предназначена для живых? Нет, тоже нет. Почему? Злословье сотрет ее в порошок. Ну, так не хочу я ее. Честь—это род надгробной надписи. Вот мое ученье"[1]).

Гомеровским героям честь очень дорога.

Некоторые исследователи античной поэзии, этики и сущности воспитания, считая, как и некоторые историки древности, гомеровскую эпоху „греческим средневековьем", усматривают здесь рыцарское понятие чести. Это, должно быть, смешивание эпох, обществ и этических представлений[2]). Рыцарская честь—элемент антинародной идеологии феодальной военной аристократии, а гомеровское понятие чести еще связано с жизнью и мировоззрением народа. Тем самым оно

---

[1]) Акт V, сцена первая, перевод Б. Пастернака.

[2]) См., например, E. Drerup, „Erziehung und Unterricht im griech. Altertum", S 77, где гомеровские понятия рассматриваются как рыцарские.

В специальной работе Fritz Stippel, Ehre und Ehrerziehung in der Antike, Würzburg, 1939 верно говорится, что стремление к чести и славе является существенной чертой гомеровского человека (стр. 7), но затем утверждается, что носителями чести у Гомера могут быть только рыцари-аристократы. Далее гомеровское понятие чести здесь рассматривается с расистской точки зрения (auch im rassischen Sinn zu verstehen...).

В новой книге C. T. Bowra, The epic Poetry, 1952, стр. 2 сл., гомеровское понятие героической чести тоже характеризуется как рыцарское. Но еще Герцен писал: „Богатырь"—это не рыцарь, как не рыцарь и Ахилл". См. его полное собрание сочинений под ред. М. Н. Лемке, том VI, стр. 339.

через тысячелетия перекликается с сущностью нашей, социалистической героики и славы[1]).

Чем выше доблесть гомеровского героя, тем выше должна быть его честь в роде, племени, народе. Это совсем не то, что характеризует феодальное понятие рыцарской, позднее — „романтической" чести. Гегель хорошо заметил, в чем здесь заключается существенная разница.

„Романтическая честь,—говорит он,—носит другой характер. В ней обида касается не объективной реальной ценности..., а относится к личности как таковой и ее представлениям о самом себе, ценности, которую субъект сам себе приписывает... Таким образом, масштаб чести определяется не тем, чем человек является в действительности, а тем, что имеется в указанном представлении" [2]).

У Гомера чувство и воздавание чести должны соответствовать объективной ценности героя. Хотя в обществе гомеровской эпохи родовые отношения уже разрушены, понятия чести и славы еще сохраняют в известной мере свое начальное важное значение для отдельного члена племени и для племени в целом.

Однако,—только „в известной мере", а отнюдь не целиком и отнюдь не для каждого из гомеровских героев. Рост имущественных различий, выделение хищнической, грабительской верхушки наследственной аристократии и „царской" власти не могли не пошатнуть старую этику, старые понятия, не могли не сказаться на представлениях о чести и славе. Если в массе племени еще сохранялись представления

---

[1]) Татарский поэт-коммунист Муса Джалиль, осужденный фашистами на казнь за верность Родине, писал в гитлеровском застенке о славе и чести патриота страны социализма:

Друг! Богатырством имя прославь —
Имя батыра не умирает.
Сам умирай, но имя оставь:
Пусть наизусть поколения знают!

(„Из Моабитской тетради" Мусы Джалиля, „Огонек", № 5, за 1954 г. Цитированное стихотворение „Осужденный" написано в декабре 1943 г.)

Это—героизм, воспитанный советским народом у Зои Космодемьянской, Александра Матросова и многих других, имена которых озарены немеркнущей славой патриотического подвига.

[2]) Гегель. Соч., Социально-экономическое издательство, М., 1940, том XIII, Лекции по эстетике, книга вторая, стр. 123.

традиционные [1]), то нажившиеся на грабеже, на военной добыче басилеи и аристократы требовали себе почета не за подвиги (которые они не свершали для народа), а за власть и богатство. Это резко расходилось с исконно-народной оценкой того, что заслуживает чести, но, тем не менее, утверждалось и претендовало на „законное право". Старому мнению массы племени противопоставляется самомнение аристократических главарей, разрушителей общинной демократии и ее этики. Это самомнение питается силой, которую басилеи приобретают теперь над народом, пренебрегая его традициями, его коллективистической этикой.

В „Илиаде" таким басилеем является Агамемнон. Возмущенный народ покорствует, безмолствует. Негодование против произвола и насилия и против попрания героической чести выражает от лица народа и за народ—Ахилл [2]).

---

[1]) Традиционные понятия и эпитеты славы (благородная, великая, поднебесная, непреходящая и др.) в „Илиаде": V, 3, 273, 491; VI, 111; VII, 451, 458; VIII, 192; IX, 233, 413; X, 212; XII, 168; XIV, 321; XVII, 16, 143; XVIII, 121. См. Götter und Menschen Homers von H. Schrade. Stuttgart, 1952, S. 212 ff.

Об употреблении Гомером различных терминов славы (cyches, kydos, kléos) см. Hans Trümpy. Kriegerische Fachausdrücke im griechischen Epos, Basel, 1950, S. 196 сл. сл. Там же указана и основная литература вопроса.

[2]) О народности Ахилла говорит Белинский: „...Герой преимущественно должен выражать своею личностью всю полноту сил народа, всю поэзию его субстанционального духа. Таков Ахилл Гомера... Он присутствует в поэме не от себя, а от лица народа, как его представитель"... (Цит. изд., Полное собрание сочинений Белинского, т. VI, стр. 91; см. также том II, стр. 399).

ГЛАВА XI

АХИЛЛ

Ахиллу противостоят — с различных сторон — Диомед, Аякс, Одиссей, Патрокл и др., благодаря чему его образ в поэме раскрывается с исключительной полнотой и глубиной. Однако, прямой антагонизм — не только в плане личного, индивидуального характера героев, а и общественного их сознания — дан у Гомера между Пелидом и главным военачальником греков.

Мы уже знаем, что конфликт между ними возник из-за гибрис Агамемнона. Отнимая вместо возвращенной жрецу Аполлона Хрисеиды ахиллову Брисеиду, вождь ахейцев приносит в жертву своему эгоизму интересы всего войска. Здесь проявляется его ненасытная стяжательская жадность — черта Ахиллу вовсе не свойственная и чуждая. Выражая своим гневным обличением этой жадности отношение народа к хищнической хватке своего главаря, Ахилл вступает с Агамемноном в роковую ссору.

Мужественный и отважный не только в бою, но и на агоре, которую, кроме общеахейского военачальника, из всех героев он один созывает, Ахилл, в отличие от покорствующей массы и отмалчивающихся других басилеев, смело выступает против богатейшего микенского вождя, претендующего на царскую власть над всеахейским станом [1]). Ахилл никогда одинаково с ним не мыслит, никогда не соглашается с ним, никогда не уступает ему:

---

[1]) „В гомеровских поэмах,—замечает С. Я. Лурье,—часто образ микенского неограниченного наследственного „божественного царя" смешивается с басилеем — племенным начальником родового общества гомеровской эпохи" (op. cit. 82).

Если б хоть раз на одном порешили мы (с сыном Пелея),—

говорит Агамемнон Нестору (II, 379). Ведь и на этом собрании, где обсуждается вопрос о причине мора и судьбе ахейцев под Троей, с Агамемноном, виновником бедствия, вступает в спор только Ахилл. Все же остальные герои, должно быть, думающие здесь так же, как он, остаются в продолжение всего спора бессловесными (не считая Нестора, пытающегося примирить спорящих). Молчат также Одиссей и Аякс, хоть Агамемнон грозит в возмещение отданной Хрисеиды отнять у них пленниц. Удивительно ли, почему Ахилла, который всегда является антагонистом Агамемнона, последний ненавидит больше, чем кого иного из басилеев:

Всех ненавистней ты мне меж царями, питомцами Зевса,—

искренне признается Пелиду ахейский военачальник (I, 176. В.).

Почему именно у Ахилла такие резкие столкновения с Агамемноном? Почему именно он так гневно обрушивается на Атрида, обличая его в произволе, корыстолюбии, трусости, наглости, пьянстве, присвоении народной добычи и так далее, и притом — не стесняясь в выражениях?

Что его устами говорит возмущенная, но покорствующая масса племени — это ясно. Но ведь народными являются и другие герои — и Диомед, и Патрокл, и Аякс. Однако, ни один из них антагонистом Агамемнона не выступает, хоть каждый из них потенциально таковым является, противостоя своей доблестью и бескорыстностью корыстолюбию и вынужденной aristeia Атрида. Напомним, что Агамемнон начинает свою aristeia лишь по совету Диомеда, который уж никак отвергнуть невозможно (IX, 708—709).

Почему же ни один из противостоящих — по сути своей — Агамемнону народных витязей ни в какой мере не противоборствует ему так, как это делает Ахилл?

Можно ответить: потому, что в Ахилле в наибольшей мере воплощены качества, свойства народного героя. Он острее, чем кто-либо иной, чувствует произвол и кривду, чинимую народу, и смело, мужественно выступает против носителя ее. Это — первое

и главное. Но не все. Очень важно, как эти качества и свойства выражены в личности Ахилла.

У него — ни с чьим иным несравнимый, героически-прямой характер. Он правдив и правдолюбив и не может скрыть того, что думает и хочет сказать. Он глубоко искренен и не выносит хитрости, двоедушия, лицемерия. С откровенностью и суровостью герой сам говорит об этом:

Точно ворота Аида, мне тот человек ненавистен,
Кто в своих мыслях скрывает одно, говорит же другое.
(IX, 312—313. М.).

Интересно, что это сказано Ахиллом в ответ хитрецу Одиссею. Не умея и не желая кривить душой, он обличает Агамемнона в то время, как другие, более осторожные, предпочитают отмалчиваться и не начинать распри с сильнейшим, властительнейшим ахейским главарем. Ахилл же не опаслив и не рассчетлив — он здесь так же бесстрашен и отважен, как на поле боя.

Ахилл резок, несдержан, горяч, быстро вспыхивает гневом и впадает в ярость, в гневе суров и беспощаден. Патрокл, посланный Ахиллом, чтоб разведать, кого Нестор привел к себе раненным из боя, отказывается посидеть у пилосского старца, боясь такой вспышки (XI, 648—654). Пелей, напутствуя Ахилла в троянский поход, советует ему избегать распрей, ибо знает горячий нрав своего сына. Гермес, выдавая себя за дружинника Пелида, отказывается принять от Приама кубок, который царь ему предлагает в благодарность за услугу,—тоже из страха перед такой вспышкой Ахилла (XXIV, 433—436).

Но это — „бешеные" черты, часто свойственные прямому, правдивому характеру. Ими потом наделит реалистический гений Шекспира „неистовых" персонажей своих трагедий — Отелло, Лира, Тимона, Кориолана. Однако, трагедия Ахилла совсем иного общественного смысла, чем, скажем, последнего из названных героев великого английского драматурга. Бовра полагает, что Ахилл и Кориолан имеют в своих судьбах много общего. И тот и другой являются жертвой своего властного характера, и оба они великолепны в свою

лихую годину [1]). Что Ахилл — народный герой, противоборствующий кривде, чинимой народу, а Кориолан — враг народа, в своей аристократической гордыне выражающий презрение к массе, а затем идущий вместе с врагами войной на родной город, это у английского гомериста в счет вовсе не принимается. Бовра, укажем попутно, неверно полагает, будто Ахилл воюет из любви к делу Ареса [2]). Между тем, ахейский герой мыслит себе войну только как ответную меру и отплату за ограбление, за нападение, за учиненную кривду. В своей гневной отповеди Агамемнону Пелид выражает это свое (и гомеровское) понимание войны совершенно ясно:

Не для себя я пришел, чтобы против троян-копьеборцев
Здесь воевать: они предо мною ни в чем не овинны.
Ни лошадей, ни коров у меня ведь они не угнали.
В (счастливой) Фтии моей многолюдной, плодами богатой,
Нив никогда не топтали . . . . . (I, 152—156. В.)

Гомер глубоко раскрыл характер Ахилла: и гневная филиппика против Агамемнона, и ответ Одиссею, и неистовая месть за убитого друга,—все это лишь разные проявления не знающей компромисса героической натуры. Все это — тот же характер. И, однако, думается, что раздор между Ахиллом и Агамемноном не будет достаточно объяснен, если его не рассмотреть как конфликт чести, вернее, если не рассмотреть вопрос о чести, как важнейший момент конфликта. Этот момент необходимо проследить тем более, что он в мотиве распри подчеркивается резко и многократно.

В „Эстетике" Гегеля странно-противоречиво расценивается роль этого момента в классической поэзии, в частности в „Илиаде", и особенно в гневе Ахилла. Вот что мы там читаем об этом:

„Мотив чести был неизвестен античному классическому искусству. В „Илиаде", правда, гнев Ахилла составляет содержание и движущее начало всех описываемых событий, так что весь дальнейший их ход находится от него в зависимости. Однако, здесь не имеется в виду то, что мы понимаем под честью в современном смысле этого слова. Ахилл считает себя

[1]) C. M. Bowra, Trad. and Design in the Iliad, p. 23.
[2]) Ibidd.. 200.

обиженным, главным образом, потому, что Агамемнон отобрал у него действительную, принадлежащую ему долю в добыче, составляющую его почетную награду, его géras. Обида тут имеется в отношении чего-то реального, некоего дара, в котором, правда, заключалось также и некоторое предпочтение, отличие, признание славы и мудрости. Агамемнон встречает его недостойно и показывает, что он ни во что не ставит его среди греков. Обида, однако, не проникает до самой глубины личности как таковая, так что Ахилл чувствует себя удовлетворенным возвращением ему обратно отнятой у него доли с добавлением к этому множества подарков и благ"[1]).

С одной стороны в классическом искусстве мотив чести был неизвестен, с другой стороны, в величайшем создании этого искусства, „Илиаде", он составляет движущее начало всех событий, описываемых в поэме. С одной стороны, обида Ахилла объясняется лишением его некоей реальной материальной ценности — дара, пленницы, с другой стороны, признается, что в этом материальном заключается также известное признание славы и храбрости. Главное, значит,— реальный дар. Но если главное в обиде Ахилла — лишение его некоего реального дара, то почему он потом отказывается принять его и отвергает предлагаемое ему множество других ценностей и благ? С одной стороны, гнев Ахилла составляет содержание всех событий, и весь ход их зависит от обиды героя; с другой стороны, эта обида оказывается не столь глубокой, и для удовлетворения оскорбленного героя достаточно возвращения ему отнятой доли с прибавлением к этому других подарков. Но если обида не столь глубока, то почему она столь длительна и почему она составляет содержание всех событий? Гегель явно недооценивает значение этого мотива в „Илиаде" и рассматривает его без исторического и социального обоснования.

Как уже выяснено выше, честь и слава весьма важные моменты родового общественного мнения для всех героев „Илиады". Но для величайшего из них, для героя, воплощающего в себе общинные идеалы

---

[1]) Гегель, Сочинения, М., 1939, том XIII, стр. 122.

отваги, доблести, бесстрашия, силы и красоты, правдивости и прямоты, для Ахилла честь и слава играют огромную и, можно сказать, роковую роль. И это, как уже сказано, выясняется из конфликта с Агамемноном, в сознании которого тоже большое место занимает честь, но общественно совсем по-иному понимаемая.

Между тем, как понимает право на честь и почет Агамемнон и как это право сознает Ахилл, лежит глубокая общественная пропасть. Агамемнон видит это право в своем могуществе, в том, что он „царственнейший". Это право — новое, порожденное разложением родового строя и выдвижением на главенствующую роль аристократической верхушки [1]). Ахилл видит это право в своей доблести и отваге, то есть в том именно, что выше всего ценил родовой коллектив. Более того, властительный Агамемнон полагает, что права на честь у него несравненно больше, нежели у Ахилла, и уже конечно — нежели у всех прочих героев. То, что он сам уведет Брисеиду (он грозит это сделать сам), должно послужить демонстрацией его превосходства:

...Чтобы ты знал хорошо—говорит он Пелиду,—
Сколь я сильнее тебя, чтобы (впредь) и другой остерегся
Равным со мною себя объявлять и со мною тягаться..
(I, 185—187. М.).

Мудрый Нестор, тщетно пытающийся предотвратить разрыв, примирить спорящих, старается их урезонить соображениями, ясно определяющими отличие прав одного от другого: Ахилл храбрей, он оплот ахейцев, но Агамемнон во власти сильней, и отсюда ему честь и слава .. (I, 275—281).

Ни Агамемнон не признает право Ахилла (I, 287 сл.), ни Ахилл — право Агамемнона (I, 295 сл.), ибо само понимание общественной основы чести у того и другого совершенно различные: для одного она — власть, для другого — доблесть. Далее. Приведенная в исполнение угроза Агамемнона, отнятие Брисеиды — глубочайшее оскорбление, величайшее унижение чести

---

[1]) Гесиод, „Труды и дни", 191—193, жалуется, обобщая:
. . . . . Скорей наглецу и злодею
Станет почет воздаваться. Где сила, там будет и право.
Стыд пропадет . . . . . .

Ахилла. Именно отсюда все последующие трагические события. Ахилл взывает к матери, чтоб заступилась за попрание его чести (I, 352—356), чтоб добилась у Зевса поражения ахейцев, для того, чтобы восстановить право доблести (I, 410—412). Фетида, обратившись к Зевсу, жалуется на бесчестье, которое нанес ее сыну Агамемнон (I, 506), просит, чтоб Громовержец даровал троянцам победы до тех пор, покуда ахейцы не почтут Ахилла, возвеличивши его славой (I, 509—510). Гера понимает, что, кивнув головой, Зевс пообещал среброногой супруге Пелея почтить Ахилла. Громовержец всю ночь не спит, размышляя, как бы лучше почтить героя,—везде речь идет о чести, о чести, о чести, о достоинстве доблести, о старом, народном понятии славы. Родовые традиции здесь попраны не только высокомерным военачальником, а всеми ахейцами, допустившими этот произвол своего главаря. Поэтому все войско должно расплатиться за это оскорбление чести — пусть, терпя поражения, оно наслаждается своим басилеем (I, 410). Рана несправедливости не залечится, покуда все ахейцы вместе со своим вождем не искупят своей вины за оскорбление чести героя,— столь глубока эта обида героя, характер которого не знает компромиссов, уступок Ибо Ахилл — thymoleôn „львиное сердце", сердце мужественно-гордое, героически-правдивое и потому остро-чувствительное к кривде и в гневе не знающее предела.

Совершенно очевидно, что не лишение дара причинило эту рану Ахиллу (хоть Брисеида и мила ему), а ущемление чести, материализованной в этом даре народа герою. Но эта глубокая боль героического сердца понимается Агамемноном грубо, соответственно его собственной жадности. Потом, когда сказываются последствия гнева и ухода Ахилла с поля битвы, когда ахейцы терпят тяжкие поражения и когда Агамемнон, предлагавший бежать, посрамлен Диомедом, Нестор (на созванном по его инициативе совете старейшин) пытается объяснить военачальнику, что́ он сделал:

. . . . . Ты, уступая надменному сердцу,
Лучшего мужа обидел, которого боги почтили.
(IX, 109—110, М.).

Поэтому ему следует не только вернуть пленницу, прибавив много других подарков, но и умилостивить оскорбленного, смягчить его гнев приветными словами (IX, 112—113). Но то, о чем говорит Нестор, до Агамемнона как будто „не доходит". Он свою вину признает, но как? Совершенно обходя вопрос о чести героя и необходимости ее восстановить. Он только соглашается на выкуп своей вины богатыми дарами, подробным перечнем которых взвешивается и подчеркивается их материальная стоимость. Мол, военное значение Ахилла так велико, что на него можно потратиться; „Тот воитель,—рассуждает он, точно взвешивает,— стóит дружины большой..." (IX, 116—117).

Умалчивая о „медовосладких словах", которыми Нестор советовал смягчить Ахилла, Агамемнон считает такое извинение перед Ахиллом недостойным его, военачальника, положения. Оно означало бы признание права чести героя, права доблести — важнейшим, первейшим, превосходящим его, Атрида, честь власти. Поэтому, предлагая богатый выкуп, он хочет, чтоб и теперь, когда Зевс почтил героя, уступил Ахилл, а не он, Агамемнон:

Пусть же уступит он мне, ибо я здесь первейший во власти.
(IX, 160).

Честь могущества и власти, значит, все же выше чести героической доблести,— это Ахилл должен осознать даже теперь, когда, он получает дары. И, исполняя поручение Атрида в посольстве к Ахиллу, Одиссей, ни о каком признании Агамемноном своей вины не говорит, никаких приветных слов от военачальника не передает, только призывает к прекращению гнева, чтоб герой выручил ахейцев из беды, за что ему предлагаются богатые дары, подробно перечисленные и оцененные. О вине Агамемнона и ахейцев, о признаний ее — ни слова. Более того, напоминая о напутствии Пелея, чтоб его сын сдерживал свое гордое сердце и уклонялся от распри, говоря, что это напутствие герой не выполнил, забыл, Одиссей взваливает вину за ссору на самого Ахилла.

Об оскорблении чести героя — тоже ни слова. Но, зная, как Ахилл дорожит ею, хитрец Одиссей обещает герою, что все данайцы будут его чтить как бога, и

что, убив осмелевшего Гектора, он добудет великую славу. Речь идет не о той, признанной чести, которую Ахилл заслужил раньше и которую Агамемнон унизил, а о той, которую герой еще только может заслужить. С такой повинной от Агамемнона явился лукавец Одиссей. Должен ли нас после этого удивлять гневный ответ героя „человеку, который в мыслях скрывает одно, а говорит — другое"? (IX, 312—313). Интересно, что „примитивный", но искренний, правдивый Аякс, знающий лицемерную фальшивость Одиссея и героическую прямоту и гневливость Ахилла, как бы предвидит, какое впечатление произведет своей лживой речью Одиссей, если первое слово скажет он. Поэтому, сразу после угощения, до́ начала изложения цели посольства, Аякс делает знак Фениксу, чтоб он, воспитатель героя, первый приступил к изложению мольбы, но Одиссей, заметив, предупредил старика,— и вот эффект его речи.

Возмущенный Ахилл, укажем попутно, не ограничивается одним прозрачным намеком на фальшь Одиссея (о чем говорилось выше), но и прямо говорит ему едко-неприятное относительно хваленого ума его, оказавшегося неспособным выручить из беды ахейское войско:

> Пусть он с тобой, Одиссей, и с другими царями обсудит,
> Как от (глубоких) судов отвратить истребительный пламень...
> (IX, 346—347). М.

Хитрость Одиссея тут не поможет. Но вернемся к мотиву, который нас занимает теперь,— к чести и славе.

В ахилловой большой ответной речи Одиссею (и затем в более кратких ответах Фениксу и Аяксу) он является основным, волнующим, не оставляющим в покое мысль, сознание, душу героя. Всердцах Пелид отвечает, что такой чести, какою его хотят прельстить, тому, кто почтен Зевсом, не нужно[1]). И Агамемнон, и ахейцы допустили тяжелую кривду. Они за доблестный труд неблагодарны: и трус, и герой у них в равном почете. А ведь только честь и слава, только благодарное признание народа оправдывают подвиги и труды

[1]) IX, 607—608, в ответе Фениксу.

героя. Если же ахейцы к доблести и трусости безразличны, то какой смысл рисковать для них своей жизнью (321—322),— ценнейшим достоянием, которое, потеряв, больше обрести невозможно (317—319 и 401—409)?

Так торжество антинародной власти, произвол могущественного басилея, чувство оскорбленной доблести приводят к кризису всего героического мировоззрения. Стоят ли честь и слава, чтобы за них жертвовать жизнью?

В новом, яростном негодовании за испытанную кривду герой отвечает на этот вопрос отрицательно. Стоя перед дилеммой. кратковечность, но зато слава, или долговечность, но без с авы, Ахилл уже склоняется к выбору последнего. Это значит, что личному, частному бытию он склонен отдать предпочтение перед бессмертием в бытии общем, в молве племени, народа. Это, по сути, означает уже не кризис, а крушение, крах героического мировоззрения в результате утверждающегося нового, иного права на честь и славу — права богатства и власти.

Конечно, здесь следует иметь в виду и lysis ek toû prosôpu: сказанное Ахиллом частично объясняется лишь данным моментом, душевным состоянием Пелида и тем, кому и зачем он так говорит. Это, так сказать, еще и философская мотивировка отказа в помощи и решения отплыть домой, которым герой грозит ахейцам. Ведь его решение должно быть передано в с е м у войску, сообщено громогласно в с е м данайцам, чтоб и они, как он, исполнились негодованием (369—370). Он хочет и ждет большого впечатления от этого отказа.

Однако, понимание этого выбора только как психологического момента угрозы и впечатления неверно. Настроения и медитации Ахилла говорят о разочаровании в героической родовой этике и об исторической неизбежности перехода к этике, социально, качественно иной — индивидуалистической.

Показав общественные причины этого разочарования, психологически мотивировав непримиримость правдивого героического характера, Гомер не осуждает гнев своего героя до прихода посольства:

Гнев твой доныне, (Ахилл), осуждения не был достоин,—

говорит своему питомцу Феникс (IX, 523), выражая отношение к нему автора. Лишь отказ выручить ахейцев и дальнейшее пребывание в гневе рисуется поэтом, при всем его признании правоты Ахилла, как упрямая чрезмерность, как пагубная гибрис (IX, 629, 639, 699—700; XIV, 140—143). Только с момента сурового отказа начинается тяжкая роковая вина Пелида.

С огромной любовью к своему герою поэт показывает трагизм этой чрезмерной гордости уязвленного героического сердца. Угроза отплытия домой не осуществлена — Ахилл до этого все же не дошел. Он частично отказался от своей угрозы еще в ответе Фениксу. Возмущенный неблагодарностью ахеян и фальшивостью Одиссея, Ахилл говорит ему, что на заре следующего дня покинет берег Трои, в чем Лаэртид сможет убедиться своими глазами (357—361). Несколько тронутый и смягченный мольбой своего воспитателя, а также поколебленный печальным примером Мелеагра и опасением Феникса, что упрямством герой только умалит свою честь, Ахилл, в душе еще дорожа ею, делает первую уступку: завтра с зарей он вместе с своим пестуном обсудит — вернуться ли в Грецию, или остаться под Троей (618—619). Затем, еще более поколебленный страстной и искренней речью Аякса, Ахилл, еще раз выразив свою горечь от обиды и не соглашаясь на помощь ахейцам до того, как троянцы не нападут на корабли мирмидонян, об отплытии больше не упоминает.

Он не уезжает и не воюет. Он ждет полного удовлетворения, полного восстановления заслуженного права истинно-героической чести. Но к этому может привести только полный разгром, полное поражение родного племени. Тогда, постигнутые нестерпимым горем, ахейцы его будут умолять, обнявши колени (XI, 609—910). Честь ценой гибели массы народа! Ахилл уже уверен в своем торжестве, когда посылает Патрокла к Нестору. Но он не чувствует, не сознает, что, надеясь на поражение ахейцев, он стал на путь, ведущий его к личной душевной катастрофе, к гибели. Нестор, беседуя с Патроклом, эти трагические последствия безмерного гнева Ахилла предвидел:

Много, (боюсь), будет плакать он после, как войско погибнет.
(XI, 764)

предсказывает он. И то, что он предвидит, сбывается: после гибели Патрокла Ахилл горько рыдает не только об утрате друга, но и о гибели массы ахейцев (XVIII, 102—103).

Но это — потом, после того, как катастрофа уже наступила. Покуда же Ахилл, еще пребывая в гневе, в обиде, о жалости не думает, его сердцу вовсе чуждо сострадание (XIV, 141) — оно еще одержимо чувством оскорбленной доблести. И сила этого чувства, пожирающего его сердце, огромна и страшна. Его aretê, ставши теперь эгоистической, (XI, 762—763), сделала Ахилла ainaretês XVI, 31). Еще напутствуя друга, идущего в битву, он думает о своей оскорбленной чести и славе и предупреждает Патрокла, чтоб, оттеснив троянцев, сразу вернулся, если хочет, чтоб ахейцы достойным образом. почтили его, Ахилла (XVI, 84 сл.). Так честь ведет Ахилла к катастрофе.

Но, пройдя через нее, через горнило глубочайших страданий, он сознает свою роковую вину, свою ослепленность гневом, хоть и справедливым, но ведущим к гибрис. Тогда он сознает и свое заблуждение в выборе между жизнью кратковечной, но славной, и существованием долгим, но бесславным. Идя в битву, Ахилл спасает свою честь народного героя (XVIII, 121). Ибо он знает айдос — это заметил Сократ:

„...Плохими были бы... все полубоги, окончившие жизнь под Троей, в том числе и сын Фетиды, который из страха сделать что-либо постыдное, отнесся с таким презрением к опасности, когда мать его — а она была богиня,— видя, как он горит желанием убить Гектора, сказала ему, примерно так, я думаю: „Дитя мое, если ты отомстишь за убийство приятеля твоего, Патрокла и убьешь Гектора, сам умрешь, — сейчас за Гектором и твоя участь готова". Он, услышав это, презрел опасность смерти, гораздо больше убоялся оставаться в живых, будучи дурным, и не отомстить за своих друзей, сказал: „Тотчас бы умереть, наказавши виновного, лишь бы не оставаться здесь, у кривых кораблей, предметом насмешек, бременем земли" [1]).

[1]) Платон, „Апология Сократа", XVI.

• Это — осуждение своего отхода от древней общинной этики, от героического „стыда", суровый приговор гибрис и индивидуализму[1]), превращающему героя в achtos arourês (XVIII, 104[2]).

В этой идее, как и в осуждении Ахиллом распри, раздоров перед лицом большого общенародного дела[3]) — великий общественный, великий исторический и этический смысл „Илиады"[4]).

---

[1]) Мы имеем в виду, конечно, смысл вскрытого здесь общественного явления, а не его характеристику современным понятием и термином, которого у Гомера нет и быть не может. Ведь „Илиада" не дидактическая поэма и, тем более, не трактат по этике. Идеи — и в их числе поэтом не совсем и даже, возможно, совсем не уясненные — Гомером никак не „формулируются", а постигаются нами из содержания образов, из мыслей, поступков и переживаний героев, из последствий их действий (или бездействия) для народа и из авторского отношения, выраженного всей целокупностью художественных средств поэта. Терминологический критерий в понимании сущности образа был бы проявлением не истинного и необходимого, а мнимого, формального филологизма, который нередко вводит в заблуждение.

[2]) Схолия „Т" к XVIII, 104: „бремя"—из-за бездействия... Декадентские интерпретаторы смысла гомеровской поэмы усматривают в ней прямо противоположную идею — восхваление индивидуализма. См., например, вышеназванную статью П. Минского „Идея Илиады". „Северный вестник", 1896, № 5, отд. I, стр. 6.

[3]) „Пусть же погибнет (отныне) раздор меж людьми и богами" (XVIII, 107). См. статью А. И. Белецкого, предпосланную гомеровским поэмам (М.-Л., 1953, стр. 14).

[4]) На этический смысл гомеровского повествования об осуждении Ахиллом своего пагубного гнева указывали стоики (Зенон) и более поздние античные моралисты (Афиней, Дион Хрисостом, Максим Тирский), защищавшие Гомера против взгляда Платона и его последователей. Схолиаст указывает на моральный урок, содержащийся в повествовании о „гневе" с самого начала поэмы.

В середине века говорится об этической идее „Илиады" у Евстафия. В эпоху Возрождения эту идею отметили Эразм Роттердамский, Меланхтон и другие.

В новое время этическую идею усматривали в „Илиаде" Гердер, Briefe z. Beförderung d. Humanität, III, 34; Фридрих Шлегель, Gesch. d. Literatur d. Griechen und Römer, 1798. Гегель, особенно Нитч, Die Sagenpoesie, S. 89 ff., Beiträge, S. 353 ff. Эти утверждения не были, однако, исторически обоснованы. Но совершенно лишены доказательной силы и насквозь порочны утверждения целого ряда западных гомеристов нашего века, отвергающих этическую идею в „Илиаде". Так, Финслер („Homer", 1-te Teil, 3-te Auflage, 1924, 107) полагает, что этические идеи насильно навязываются „Илиаде", что о вине и ее искуплении во всей поэме нет ни единого слова. То же у Виламовица, Die griech. Literatur des Altertums, 1905, S. 9. (см. прод. на след стр.).

Ахилл в „Илиаде“ не гибнет, но это неважно: его скорая смерть уже предопределена. Он и сам знает о ее близости, пророчит ему скорый конец жизни и его мать, Фетида. Важно, что смерть попрана доблестью, подвигом во имя чести и славы. В душе Ахилла, в его решении победила героическая народная идея. Но только в его душе, только в нем самом. Агамемнон остается в своем высокомерном величии, и первым является, чтобы мириться, Ахилл. Исторически, общественно время родового героизма уже было позади, и Гомер поэтому показал Ахилла „поздним“, как бы „романтическим“, трагическим героем общинного идеала чести. Недаром же, оскорбленный Агамемноном, печальный Пелид поет древние „славы мужей“ (IX, 189). Психологически же герой так потрясен катастрофой, что это огромное горе возвышает его над чувством обиды, очищает его (ka harsis) для отречения от гнева и для примирения. Ценность собственной жизни для него теперь потеряна. Теперь он хочет только мести и славы последнего подвига.

Но Гомеру было мало одной славы военного подвига для своего героя. Он дал ему проявить еще и иную, высшую aristeia — свершить подвиг человечности. Девять дней длится распря меж олимпийцами из-за убитого Гектора. Боги, защищающие троянцев, думают, что труп героя должен быть похищен у Ахилла, но Зевс противится этому:

Я же (всю) славу и тут продоставить хочу Ахиллесу,—

говорит он (XXIV, 110).

Ахилл сам должен вернуть и возвращает тело убитого врага несчастному Приаму, покрыв себя величайшей славой народного героя — славой гуманности.

То же у Бете („Homer“, I. 1914, S. 335).

Здесь верно только, что Гомер не морализирует, что он поэт не дидактический. Но разве моральные идеи содержатся только в дидактических произведениях? Разве величайшие создания мировой поэзии безыдейны? Почему же безыдейна „Илиада“? Эти утверждения обнажают формалистическую суть работ названных ученых. Из новейших гомеристов Дреруп считает „этический характер“ гомеровской поэмы неоспоримым. См. его „Homer Poetik“, B. I, S. 407 ff.

Глава XII

ЭПИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Конфликт Ахилла с Агамемноном по своим ужасным последствиям — трагичен, ибо „трагическое есть ужасное в человеческой жизни“ [1]). Изображение этого события и его развязки — первый, эпический, образец античной трагедии.

„С идеей трагедии соединяется идея ужасного, мрачного события, роковой развязки“,— говорит Белинский. „Если кровь и трупы, кинжалы и яд не суть всегдашние ее аттрибуты, тем не менее ее окончание всегда — разрушение драгоценнейших надежд сердца, потеря блаженства целой жизни“ [2]). В трагедии конфликта, показанного в „Илиаде“, есть и то, и другое. Блаженство жизни для Ахилла потеряно, как потом для героев Софокла — Эдипа, Креонта и др. Как потом в трагедии Софокла рок остается лишь общей предопределяющей причиной, а герои действуют в силу общественных побуждений и личных характеров, так в эпосе Гомера замысел Зевса является лишь общей мотивировкой конфликта и его последствий, но в основе действий героев лежат общественные отношения, общественные интересы в их преломлениях через индивидуальность того или иного действующего лица.

Аристотель определяет характер такого страдающего героя трагедии, как благородный, приводя в пример Ахилла [3]). Ахиллова трагедия героической чести,

---

[1]) См. Чернышевский— „Эстетическое отношение искусства к действительности“.

[2]) См. его „Разделение поэзии на роды и виды“.

[3]) См. его „Поэтику“, гл. XV.

столкнувшейся с утверждающимся правом могущества и власти,— трагедия личная, но коренящаяся в разрушении общины и ее древней народной этики, следовательно, в своей основе — общественная. Она является тем композиционным стержнем, который сцементировал цельность и единство сюжета, сообщив ему такой драматизм.

Мы имеем многочисленные высказывания древних о том, что Гомер — поэт трагический. Как трагедию мыслил себе „Илиаду" еще Демокрит. В схолии к VII, 390 сказано: троянский глашатай, желающий гибели Парису, должен был это сказать про себя, как полагает Демокрит. Следовательно, абдерский философ рассматривал гомеровскую поэму как произведение драматическое, как воспроизведение событий через посредство речей действующих лиц. Но трактат Демокрита о Гомере (см. выше) до нас не дошел, и мы не знаем других, более обстоятельных суждений философа об этом.

Сократ в „Теэтете" прямо называет Гомера величайшим представителем трагедии, а в X книге платоновского „Государства" несколько раз говорится то же: ...„первым учителем и вождем всех трагических изяществ был он" (Гомер) (595-с); „...следует рассмотреть трагедию и вождя ее Гомера" (598-е); „...внимая Гомеру, или другому какому трагическому поэту..." 605-д); „...Гомер — поэт величайший и первый из трагиков..." (607-а).

Там же характеризуется и искусство гомеровского изображения через mimêsis, через воспроизведение речей героев. Платон его иллюстрирует на рассказе Гомера о Хрисе, умоляющем ахеян и Атридов о возвращении ему дочери.

(Сократ беседует с Адимантом).

— Ты знаешь, что до следующих стихов:

Умолял убедительно всех он ахеян,
Больше всего же Атридов обоих, водителей полчищ, —

поэт говорит от себя и не стремится изменить направление нашей мысли так, будто кроме него говорит еще кто; после же этого он рассказывает (в такой форме), будто он сам Хрис, и пытается, насколько можно, сделать так, чтобы нам казалось, что рассказчик — не Гомер, а жрец, старец. И таким способом он построил

почти весь свой рассказ — и о событиях при Трое, на Итаке и во всей „Одиссее".

— Конечно,— сказал он.

— Таким образом (в обоих случаях) это (несомненно) рассказ— и всякий раз, как он произносит речь и когда (идет изложение того, что происходит) в промежутке между речами.

— Как же иначе?

— Но когда он свою речь строит так, будто он другой кто, не скажем ли мы о нем, что его способ выражения насколько возможно похож на того, о ком он заявил, что тот будет говорить?

— Скажем, что же иначе?

— Таким образом быть самому подобным другому голосом или наружностью и значит подражать тому, кому уподобляешся?

— Как же иначе?

— При таком обороте дела, как кажется, этот и другой поэты строят рассказ, применяя подражание. Если же поэт нигде себя не прикрывает, вся его поэзия и рассказ сложились бы без подражания.

— Понимаю,— ответил он.

— Усвой теперь,— продолжал я, что противоположный (тип рассказа) созидается в том случае, если сохранить диалог, устранив промежуточные между речами слова поэта.

— Это я также понимаю,— ответил он,— что такого рода речь свойственна трагедиям" [1]).

Таким образом, Платон устанавливает и в форме „Илиады" значительные элементы трагедии — наряду с повествованием поэта „от себя" здесь имеются диалоги, в которых непосредственно, как и в драматическом произведении, выступают „сами" герои.

Однако, идеалистический философ отрицает познавательную и воспитательную ценность гомеровского искусства, так как оно лишь воспроизводит то, что само является подражанием идее, „виду". Поэтическая mimêsis для Платона лишь тень тени истинной идеи,— так что на взгляд философа даже великое искусство Гомера следует отвергнуть.

Защищая художественный реализм, Аристотель тоже говорит о воспроизведении жизни и драматизме у Гомера. Сохранившаяся часть „Поэтики", посвященная в значительной мере выяснению того, что́ является общим для трагедии и эпоса, характеризует гомеровскую поэму как образец для драматической поэзии: „Сам поэт должен говорить от своего лица как можно меньше потому, что не в этом его задача, как поэта. Между тем как другие поэты

[1]) Платон, „Государство", книга третья, пер. П. С. Попова.

выступают сами во всем своем произведении, а образов дают немного и в немногих местах, (Гомер), после краткого вступления, сейчас вводит мужчину или женщину..." [1]).

Касаясь искусства изображения действующих лиц (tôn prokeimenôn prosopôn) в их характерных чертах (êthopoiia), схолии каждый раз отмечают переход Гомера от повествования к представлению, подражанию, воспроизведению (apo tou diêgêmatikou epi to mimêtikon).

Гомеровская поэзия вызывает душевные движения так же, как драматическое представление, действуя средствами трагедии. Так, например, схолия „A" к XXII, 201, отмечает задачу Гомера: „...чтобы, как в театре, возбуждать страдание".

Схолия „A" к II, 73: „Сценами, вызывающими удивление, радость и печаль, Гомер как бы претворяет поэму в трагедию" (ektragôdei...).

Для характеристики гомеровских способов драматизации повествования схолиасты прямо пользуются сценической терминологией: agonidzomai, epagonidzomai. Схолия „T" к XXI, 34: „Первый он (Гомер) показал образец перипетии, яркий, театральный, волнующий..."

В средине века схолиастам следует крупнейший комментатор Гомера — Евстафий. Мнения названных античных мыслителей и исследователей гомеровского эпоса подвергаются критическому рассмотрению в конце XVII — начале XVIII века, в связи с известным спором о превосходстве древних или новых поэтов. Де ля-Мотт, выступая в защиту последних, отвергает взгляд Аристотеля и выдвигает на первый план повествовательную сторону эпоса: поэма Гомера прежде всего рассказ, а не воспроизведение действия, — утверждает он в своем предисловии к переводу „Илиады".

Шефтбери, откликаясь на этот вопрос, решительно высказывается за мнение древних. После гомеровского эпоса, — полагает он, — трагикам только осталось воспроизвести гомеровские диалоги на сцене.

---

[1]) Аристотель, Поэтика, перевод Н. И. Новосадского, Ленинград, 1927, стр. 72 (глава XXIV). Относительно взгляда Аристотеля см. Adam. Die aristotelische Theorie vom Epos, Wiesbaden, 1889.

Сторонник превосходства древних М. Шабанон посвятил вопросу специальную диссертацию [1]).

По его мнению, основу трагедии составляют глубокие страсти и характеры героев, приводящие к конфликтам. Рассмотрев душевные движения, чувства и столкновения в „Илиаде", Шабанон заключает, что Гомер „исключительно заслуживает названия поэта драматического" [2]).

В прошлом веке на драматический план „Илиады" указывал Нитч. Отдельное исследование элементам трагедии в „Илиаде" посвятил К. Шмидт [3]).

Из новейших работ укажем на статьи Патцига Die Achilleistragödie der Ilias im Lichte d. antiken und modernen Tragik, von E. Patzig [4]).

На драматической композиции поэмы останавливаются Бете, Шадевальдт, Бассет и др. [5]).

Из наших великих критиков драматизм „Илиады" отметили Белинский и Чернышевский.

В своей рецензии на перевод „Поэтики" Аристотеля, сделанный В. Ордынским, Чернышевский указывает, что „различия по направлению, по духу, по характеру содержания между трагедиями и гомеровыми поэмами Аристотель не замечает никакого... Напротив, он, очевидно, предполагает существенную тождественность эпического и трагического содержания, говоря, что из „Илиады" и „Одиссеи" можно сделать по несколько трагедий...". Чернышевский не соглашается с новыми „эстетиками", полагающими большое различие между тем и другим. Эпическая и драматическая поэзии у греков „различались одна от другой более формой, нежели содержанием" [6]).

Можно сказать, таким образом, что „Илиада"—тра-

---

[1]) Dissertation sur Homère, considéré comme poète tragique, par M. de Chabanon, Paris, MDCCLXIV.

[2]) Ibid. p. 547. См. также статью „Об Омире как о трагике", „Труды Вольн. об-ва люб. рос. слов.", 1822 г., XX.

[3]) C. Schmid, Homerische Studien, III. Die Ilias und d. Kunst d. Dramas, 1908.

[4]) „Neue Jahrbücher f. d, klassische Altertum", 1923, Heft II, S. 49—66, Heft III, S. 115—155.

[5]) Erich Bethe, Homer, I, 1914, S. 337 ff.; W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk, 1951; S. E. Basset, The Poetry of Homer, 1938, p. 202 слл.

[6]) „Избр. соч." Н. Г. Чернышевского, ГИХЛ, 1950, стр. 484.

гедия в эпической форме. Но и самой формой „Илиада" родственна драме. Вот почему речи и диалоги героев занимают в „Илиаде" столь большое место. Они составляют три пятых общего количества ее стихов. Композиционно „Илиада" родственна трагедии. В ней отчетливо проступают этапы драматической завязки, нарастания, кульминации и развязки драматического действия.

Роль экспозиции здесь выполняет запев, prooimion. Действие развивается и нарастает не по прямой, а идет к кульминации через внутренние драматические зигзаги. В гомеровской эпической трагедии можно — условно, разумеется,—выделить акты, сцены, эпизодии [1]).

Если дальше устанавливать отдельные моменты композиционного соответствия „Илиады" трагедии, то можно здесь указать на наличие перипетии [2]).

Получение вести (от Антилоха) о гибели Патрокла (XVIII, 16 – 21) является поворотным моментом в душе Пелида. От надежды на полное свое торжество, которого герой ожидал [3]), отправляя Патрокла к Нестору, он ввергнут теперь в состояние величайшего горя, скорби и отчаяния. Мы имеем здесь тот резкий переход от одного душевного состояния к другому, который Аристотель называет перипетией. Эта перипетия совершает крутой поворот во всем ходе мыслей и чувств героя, во всей его жизни и судьбе — ту metabolê eis to enantion, которая характеризует трагедии Софокла („Эдип", „Антигона"). Потрясенный страшным горем, перестрадав утрату друга, Ахилл постигает всю страшную пагубность для ахеян его рокового гнева:

---

[1]) E. Bethe, Homer, B. 1, S. 336 разбивает действие „Илиады" на пять актов: ссора, поражение ахейцев, отправление Патрокла, его гибель, месть Ахилла. О драматическом плане поэмы, об отдельных ее сценах см. у W. Scnadewaldt'a, Von Homers Welt und Werk; эписодии, а также парод, стасимы, эксод и др. соответствия трагедии в „Илиаде" см. у S. Basset'a, op. cit.

[2]) См., кроме выше приведенной схолии к XXI, 34, также схолию „T" к II, 156.

[3]) Говоря о трагедийном действии как о вызывающем страх и сострадание, Аристотель полагает, что таковым оно является особенно тогда, когда поворот событий происходит вопреки ожиданию героя („Поэтика", IX).

Сколько ахейских мужей земли не глодало б зубами,
Пав под руками врагов, пока я упорствовал в гневе!
(XIX, 61—62. В.).

Он pathei mathos, научен страданьем, как у Софокла Креонт.

Если Аристотель верно полагал, что из „Илиады" можно составить две трагедии [1]), то одна из них связана с судьбой Ахилла, другая — с долей Гектора [2]). Эти судьбы взаимозависимы [3]). Каждый из этих героев действует соответственно объективно сложившимся под стенами Трои обстоятельствам, а также соответственно своим субъективным качествам, личному характеру и этическим представлениям.

Ахилл отказывается воевать из-за чести. Гектор воюет из-за чести [4]).

Он проявляет свою героическую доблесть, сознавая, что виновником войны является Парис, значит, вместе с ним троянская сторона, и осуждая похитителя Елены, навлекшего на свой народ тяжкое бедствие. Он знает, что Трою не спасти, что она обречена. Но, тем не менее, он воюет за родной город, защищает свой народ до последнего своего издыхания. Почему? Потому, что этого требует долг и честь героя, его айдос и его слава.

В сцене прощания Гектор мотивирует невозможность внять мольбе Андромахи и остаться вне боя именно этим — опасением потерять в глазах троянцев достоинство доблести, потерять свою честь, уронить среди соплеменников свое и отцовское доброе имя (VI, 441 сл.). Сильнее чувства семейной привязанности и любви, глубокой и нежной omilia, у Гектора сознание долга перед своими соплеменниками и их суждение о нем.

Укоряя Париса за бедствие, которое похититель Елены накликал на свой народ, Гектор осуждает троянцев за то, что они трусливо покорствуют виновнику войны и, терпя это бедствие, расплачиваются за

---

[1]) См. его „Поэтика", гл. XXIII.

[2]) См. в указанной работе Е. Бассета, стр. 233 сл. сл.

[3]) Возможно, что такая взаимозависимость уже была намечена в „Эфиопиде" или „Мемноноде", очертания которой нам так тонко набросал В. Шадевальдт. См. его Von Homers Welt und Werk, 1951.

[4]) См. схолии „Т" к VII, 90, XXII, 99 и 455.

грех женолюба вместо того, чтоб за это преступление „покрыть его каменным хитоном" (III, 56—57). Но что сам он, Гектор, предпринимает против Париса, чтоб избавить родной город от бедствий и предотвратить его гибель? — Ничего. Он так же бессилен что-либо сделать, как и осуждаемые им соплеменники.

Но если покорность народной массы объясняется ее возрастающей беспомощностью и подавленностью при усиливающемся произволе аристократического главаря, басилея, то чем объяснить беспомощность Гектора, военачальника троянцев, да и бессилие самого троянского царя Приама против Париса?

Джон Скотт, не допускающий, с одной стороны, чтобы Гомер был учителем этики, а, с другой стороны, полагающий, что устами Гектора поэт выразил свои патриотические идеи, чувства и мысли, считает, что троянский герой, в отличие от всех прочих — собственное создание творца „Илиады"[1]). По эпическим сказаниям главным героем с троянской стороны являлся Парис. Из „Киприй" известно, что он, возвращаясь из Спарты (с похищенной Еленой), сумел разграбить большой финикийской город Сидон. Из „Эфиопиды" — что он убил Ахилла. Из „Малой Илиады" — что он вступил в единоборство с Филоктетом и в этом поединке погиб. Таким образом, в трех киклических поэмах он выступает как лучший троянский витязь.

У Гомера главным героем троянцев выдвинут Гектор, а роль Париса в защите Трои очень снижена, но следы эпической традиции о важном значении последнего видны из того, что он отвергает предложение Антенора о возвращении Елены и сокровищ, а Гектор молчит, что троянский вестник передает грекам предложение Париса, что из сыновей Приама только он живет в отдельном пышном дворце, что он — Александр, „защитник народа", что только одно его имя (Парис) бессомненно негреческое и т. п. Расхождение Гомера с эпической традицией сказалось и в том, что героические эпитеты Париса как бы только рудиментарные и противоречат его облику в „Илиаде". Наоборот, все двадцать семь эпитетов, которыми наделен в „Илиаде" Гектор, характеризуют качества, кото-

[1]) J. Scott, The Unity of Homer, 1921, p. 236.

рые этому герою присущи, — следовательно, ни Гектор, ни его эпитеты традиции не принадлежат, а являются созданиями Гомера, — таковы соображения Скотта.

Может быть, эти соображения Джона Скотта являются вескими аргументами в пользу гипотезы о роли Париса в догомеровских сказаниях о троянской войне и важными доводами для того, чтобы отвергнуть предположение Мюльдера, Бете, Виламовица и др. о другом мифологическом генезисе образа Гектора (беотийские Фивы). Но социальный смысл гомеровской версии здесь остается совершенно неясным.

Из моральных соображений, — говорит тот же исследователь, — Парис не мог в „Илиаде" фигурировать как вождь враждебного грекам лагеря[1]). Почему? — Непонятно.

„Гомер сделал Гектора выразителем своих высоких семейных, этических и патриотических идей", — говорит Джот Скотт. Это верно. Патриотизм, верность родине и защита ее выше всего, — говорит нам поэт образом Гектора. Но вопрос о судьбе этого высокого патриотизма, воспетого в „Илиаде", автором интересной книги о единстве Гомера и не ставится. Доля Гектора — это доля народа, вынужденного выносить на своей спине тяжкое бремя несправедливой войны, в которую он ввергнут хищническим баснлеем, доля народа, еще неспособного к борьбе против произвола властителя — царя.

Как и народ Трои, которому Парис „как черная смерть ненавистен", Гектор клеймит презрением виновника бедствия. Как народ Трои бессилен что-нибудь предпринять, чтоб заставить Париса вернуть Елену, так бессилен и Гектор. Как народ Трои вынужден, однако, защищать свой город, свою отчизну, своих жен, стариков и детей, так вынужден это делать и Гектор. Честь и слава героя его обязывают к проявлению доблести, и он ее проявляет, в то время как виновнику войны, Парису, честь не дорога, и он во время боя отсиживается дома. Высший долг для Гектора — сражаться за отчизну, в то время, как Парис ее судьбой ничуть не озабочен. По сути, mutatis

[1]) Ibid, p. 226.

mutandis, между Парисом и Гектором отношение такое же, как между Агамемноном и Ахиллом: властвует внешне блестящий, но недостойный басилей (Агамемнон, Парис,) трудится, воюет из-за него — герой (Ахилл, Гектор).

Подобно Ахиллу, возмущенному покорностью народа Агамемнону, Гектор возмущен покорностью троянцев Парису. Для Париса, как и для Агамемнона, честь героя, мнение народа значения не имеют. Похитителю Елены, вызвавшему греческого героя на единоборство, не стыдно бежать (мифически — перенестись по воле Афродиты) в опочивальню жены. Для Гектора, как и для Ахилла, честь дороже жизни. Это чувство айдос остановило его у скейских ворот, когда он, вместе со всеми троянцами, бежал от Ахилла. Это честь героя не дала ему уступить мольбе отца и матери и голосу собственного инстинкта жизни. Он предпочитает смерть в бою жизни в позоре. В последнее мгновение перед роковым поединком с Ахиллом он думает о славе (XXII, 304—305). Радея о собственной славе и славе рода, он стал надеждой и радостью (XXIV, 706) своей родины, своего народа (XXII, 433—436). Вот почему велика скорбь народа о погибшем защитнике его. Вот почему в глубочайшем своем горе об утраченном дорогом сыне Гекуба исполнена гордого сознания, что он погиб славной смертью героя, сохранившего свою честь до конца.

...Его ведь убил (Ахиллес) не как труса:
Он за троянцев сражался, за жен полногрудых троянских,
Страха не знал (никогда), не вспомнил о бегстве ни разу.
(XXIV, 214—216. В.).

Чувство долга перед родиной и соблюдение чести героя у Гектора неразрывно, едино, непроходяще, постоянно, хотя он военной твердостью и вообще большой твердостью характера не отличается. То, что говорит о его непоколебимости Парис (III, 60 сл.), сравнивая его сердце с крепким топором, относится только к доблести Гектора. Глубоко эмоциональный и впечатлительный, Гектор сильно подвержен влиянию удачи, или неудачи, слова, замечания. Упрек Сарпедона больно уязвил („укусил“) сердце героя (V, 493). Укор

Асиада Фенопа окутывает его сердце тучей печали (VII, 591 сл.). Несколько слов извинения медлящего в бой Париса сразу смягчают резкое осуждение его Гектором (VI, 517—529). Мы уже знаем, что он не поддается, однако, влиянию слова тогда, когда оно чревато нарушением или утратой чести героя,—пусть это будет даже слово Андромахи, вызывающее у Гектора такое сердечное излияние и волнение.

Но Гектор отвергает и разумное слово (Пулидамаса), под влиянием чувства самонадеянности и самоуверенности (XVIII, 285 сл., XII, 231 сл.). Наплывы, проявления этого чувства нередки у троянского героя. Так, он надеется, что захватит несторов золотой щит и снимет с плеча Диомеда блестяший панцырь (VIII, 192 сл.), что сразит своим копьем Тидида (VIII, 436—573). Он уверен, что грядущий день принесет ахейцам гибель (VIII, 538). Он преисполняется, по замечанию Аристарха[1]), гибрис, обещая за разведку лучшую колесницу и лучших коней, какие только окажутся перед судами ахейцев (X, 305—306), а затем клянется, что Долон у него получит колесницу и коней Ахилла (X, 329). После того, как Агамемнон покинул поле битвы, Гектор не сомневается в своей великой славе (XI, 285 сл.).

Самоуверенность и самонадеянность Гектора нередко выражаются в хвастовстве, самохвальстве, в чем его справедливо укоряет Сарпедон (V, 473). Такие наплывы самообольщения и нескромности быстро сменяются чувством безнадежности, горьким сознанием обреченности Трои, припадками полного отчаяния...

...Илион погибнет сегодня высокий!
До основания, весь!...

восклицает он, обращаясь в таком аффекте к Парису (XIII, 772—773). Но тут же, кинувшись в битву и войдя в азарт, он опять во власти чувства самообольщения и самоуверенности[2]).

---

[1]) См. схолии „A" к VIII, 526, и VIII, 498.

[2]) В своем внутреннем монологе перед роковым поединком с Ахиллом Гектор сам говорит о своей atasthalia (XXII, 104). См. W. Schadewaldt, Hektor in der Ilias, „Wiener Studien", 1953, B. 69, S. 8—19.

Отвечая Аяксу, предсказывающему ему обратное бегство от кораблей, он эту свою самоуверенность выражает с исключительной нескромностью, считая, что Теламонид — хвастун (XIII, 821—832). Оказывается, однако, что хвастун не Аякс, а он, Гектор.

Объяснить такую резкую разницу в словах героя тем, что в одном случае они обращены к Парису и должны усилить упорство троянцев в бою, а в другом случае — к Аяксу, чтоб, наоборот, ослабить боевое упорство греков, т. е. допустить здесь сознательный психологический расчет, не приходится. Это — резкая перемена не только в словах, но и в чувствах Гектора. Это — черта характера героя, глубоко впечатлительного, резко-эмоционального, непосредственно выражающего свои душевные состояния и психологические реакции.

Его непосредственность поистине детская. Он — pépios. Сколько, например, ребяческого тщеславия в том, что, отправив снятые с Патрокла ахилловы доспехи в город, он, вздумав тут же в них поблистать, бежит к Илиону, догоняет товарищей, которые несут оружие Пелида, и облекается в сияющий шлем и латы греческого героя.

Увлекаемый надеждой на полный разгром греков, высказывая свою уверенность в этом, Гектор и не подозревает, что временный успех троянцев допущен Зевсом для возвеличения Ахилла. Троянский герой не подозревает, что он всеми своими подвигами и своим самообольщением лишь служит исполнению замысла Зевса. Этот замысел ему неведом, и неведение — его трагический рок. Сознавая иногда, что Кронид, бросая в битву греков и троянцев, задумал пагубу для одного и другого народа (VII, 70 сл.), Гектор не понимает, что он орудие Зевса для этой самой пагубы.

Как и в трагедии Ахилла, в трагедии Гектора последняя перипетия и катастрофа наступают тогда, когда герой совершенно уверен в своем торжестве. В первой — крушение надежды низвергает героя с вершины самообольщения в бездну горя и страдания, во второй — приводит к гибели героя. Греческая драма знает и тот и другой финал.

Судьбы Ахилла и Гектора являются частными трагедиями в огромной общей трагедии двух воюющих

народов, гибнущих для облегчения переобремененной населением земли. На фоне этой народной трагедии гнев оскорбленного Ахилла, возрастающая уверенность Гектора и катастрофы, постигающие того и другого, происходят, как и вся война, по Dios Boulê, по плану, который, согласно одной версии мифа, Зевсу подсказал Мом, бог злой насмешки, бог, воплощающий иронию.

О событиях, которым посвящена „Илиада", и о героях, изображенных в ней, Гомер повествует с трагической иронией.

Глава XIII

ИРОНИЯ

Замыслов Зевса не знают ни греки, ни троянцы. Не понимая и даже не предполагая, что война нужна для взаимоистребления отягчающих землю людей, народы воюют: один — для того, чтоб отобрать Елену и похищенные сокровища и покарать похитителей, другой — чтоб, отстояв Илион, избежать возмездия.

И отдельные герои так же не понимают и даже не предполагают, что их стремления и усилия, их отвага и доблесть, их подвиги и надежды, их успехи и поражения служат исполнению плана Зевса, а вовсе не тому, что́ каждого в отдельности и всех вместе волнует и побуждает воевать. Это неведение ужасно и потому — трагично. Знает и понимает это, осмысляя события, только автор поэмы, в глазах которого народы и их герои как бы действуют по иронии судьбы. Иногда, и то смутно, неясно, после множества бедствий и смертей соплеменников (и врагов), отдельный герой как бы начинает постигать, что взаимное истребление народов является исполнением какого-то пагубного замысла, но полное прозрение все же не наступает, полное осознание смысла войны для участников ее невозможно.

Так, Гектор ввиду нарушения троянцами клятвы и возобновления битвы скорбно констатирует:

> Выполнить клятвы не дал нам высокоцарящий Кронион.
> Он, замышляя несчастья, обоим войскам предназначил
> Биться . . . . . (VII, 69—70, В.—М).

Ахилл после гибели множества ахеян и смерти Патрокла тоже начинает понимать, что свершается замысел Зевса (XIX, 270—274). Но и Гектор и Ахилл

потом, после проблеска такого постижения происходящего, продолжают действовать согласно своим характерам и своим понятиям долга, чести и доблести.

Гомеровское понимание замысла Кронида, это vaticinium post eventum, обусловило взгляд поэта на воюющих с той и с другой стороны как на глупых, неразумных, nêpioi. Поэтому глубоко гуманный аэд изображает и массу войска, и героев его с трагической иронией. То, что известно ему, от них скрыто. Они не ведают, что сами творят и говорят, а ведь именно на таком неведении и строится ирония в античной трагедии, прежде всего в трагедии рока у Софокла. Но если в „Эдипе-царе" эта ирония проявляется только в поступках и словах действующих лиц и отмечается хором трагедии, то в „Илиаде" она выражается и непосредственными размышлениями самого автора, „лично" гомеровскими ремарками, замечаниями поэта „от себя".

Как уже сказано, трагическую иронию мы можем проследить и в повествовании о греческих и троянских героях, и о занимающих в поэме большое место, и о таких, которые только раз появляются, чтоб бесследно исчезнуть, и о массе воинов в целом.

Такой иронией является вся сцена „испытания", начиная от сновидения Агамемнона. Ведь в иронии принимается всерьез неосуществимое. Мом смеется над этой серьезностью так же, как он смеется над непониманием или неведением существующего.

Сон, эпитет которого здесь „пагубный" (II, 6—8), от имени Зевса обещает Атриду, что греки теперь возьмут широкодорожный город троянцев, и Агамемнон — верит. Вождь ахейцев излагает свое сновидение совету старейшин, и они — верят. Его принимает всерьез, правда, с осторожной оговоркой, даже и мудрый, виды видавший Нестор (IV, 79—83 и II, 435). Затем все ахейское войско, поддавшись речи Атрида, радуясь возвращению домой, бежит к кораблям, верит предложению военачальника, принимает всерьез то, что является только „искушением словами". Ахеян ждет тут же горькое разочарование: оказывается, речь Агамемнона была только испытанием, и нужно продолжать войну. Но не всегда сразу, как здесь, раскрывается обман, или самообман, самообольщение. Только

потом, после жестокого поражения греков, Агамемнон и другие их вожди поймут пагубность сна, увидят весь трагизм своего заблуждения, постигнут злую иронию. Автор, зная, что сон — „пагубный", в начале и в конце испытания высказывает свое сожаление о непонимании этого ахейским военачальником, вставляет в повествование свою горькую, скорбную, ироническую реплику:

> ...Он думал, что город Приама сегодня разрушит,
> Глупый, не знал он, какие дела замышляет Кронион,
> Много еще ниспослать пожелавший стенаний и бедствий
> На аргивян и троянцев среди беспощадных сражений.
> (II, 37—40, М.—В.)

То же — в конце „испытания" (II, 419—420).

Трагическую иронию мы имеем у Гомера в различнейших вариантах, обнаружениях и выражениях ее, но суть ее одна и та же: неведение и уверенность в противоположном тому, что в действительности произойдет, происходит, или даже уже произошло.

Последней, то-есть иронии в связи с незнанием уже происшедшего, в „Илиаде" мало, но она особенно трагична, поскольку событие уже известно другим, многим, но только не тому, кто должен знать прежде всего и кого знание поразит глубже всего и больше всех. В „Смотре со стены" Елена видит и называет многих ахейских героев, но не видит своих двух кровных братьев — Кастора и Полидевка. Она думает и говорит, что те вовсе не покинули Лакедемона, или, если находятся под Троей, то из стыда перед ней и из боязни ее укоров в битве не участвуют. Она и не предполагает, что их уже нет в живых, что они уже покоятся вечным сном в своей и ее отчизне. (III, 243—244).

Но Елена уже десять лет из дому, и ее незнание обусловлено этим длительным временем и расстоянием, отделяющим ее от родной земли и судьбы родных людей, да и трагическое как бы несродни ей. Ирония остается только авторской и не омрачающей облика прекрасной беглянки: узнавание здесь не следует. Но вот трагическая ирония неведения того, что только что стряслось. Жена Гектора, не подозревая, что он убит, спокойно расцвечивает узорами пурпурную ткань.

Она распорядилась, чтоб служанки приготовили ее мужу ванну — пусть, когда вернется с поля боя, выкупается. Одним словом „глупая" (XXII, 445). Гомер эту, и так ясную, трагическую иронию фиксирует и углубляет своим, авторским пониманием и состраданием, печальным сознанием ненужности ее забот, рассчитанных не на смерть, а на жизнь, не на разрушение семейного счастья, а на его благополучное существование.

Вариантом этого вида иронии (незнание уже свершившегося, прямо противоположного тому, на что надеялись) является противопоставление Приамом своей судьбы судьбе Пелея.

Умоляя Ахилла о выдаче трупа Гектора, Приам, для того, чтобы тронуть сердце героя, взывает к его сыновнему чувству,— пусть вспомнит о своем отце, который все же не столь несчастен, как он, отец убитого, ибо Пелей питает надежду на возвращение сына. Приам не знает, что гибель Ахилла уже предрешена, определена, что она предсказана герою матерью — Фетидой, что Ахилл на возвращение домой, к старику-отцу не надеется, что он от жизни уже отрешился и даже уже распорядился об общем кургане, который ахейцы должны насыпать над его и патрокловым прахом (XXIII, 244 - 248).

То, что Приам говорит о надежде Пелея,— трагическая ирония для Ахилла ибо герой уже свою судьбу знает. Лицо, выражающее иронию, и лицо, так сказать, являющееся объектом иронии, подверженным ей, здесь не одно и то же, как это обычно у Гомера. Обычной так же в „Илиаде" является не ирония по отношению к тому, что уже свершилось, или, как здесь, уже известно, что свершится, а ирония по отношению к тому, что происходит потом, свершается вслед за высказанным или мысленным ожиданием.

Карабельный мастер Ферекл построил Парису суда — „бедствий причину, принесшие горе всем жителям Трои, также ему самому" (V, 63 – 64): он погиб от руки Мериона. „Приговора богов он не ведал",— замечает здесь с трагической иронией Гомер. Строя суда для путешествия Париса в Грецию, Ферекл не предполагал, что в результате этого предприятия возникнет Троянская война и что он будет ее жертвой. Строя

суда, он готовил себе гибель, которую никак не ожидал.

Диомед убил и обнажил от доспехов двух братьев — Полиида и Абанта, сыновей старика-спогадателя Эвридаманта.

Им пред отходом отец их не смог разгадать сновидений,—

говорит здесь (V, 150) поэт с трагической иронией. Гадатель должен был бы знать, что эти сновидения предвещают смерть, но старик истолковал дурные сны как добрые, он не знал их смысла, ожидал благополучного возвращения детей, не думал, что посылает их на гибель.

Время между гаданием о смысле сновидений и гибелью сыновей, т. е. между зарождением и обнаружением трагической иронии, здесь — предполагается — долгое, или, во всяком случае, не короткое,— эти сны, вероятно, мыслятся поэтом как виденные тогда, когда еще только уходили на войну [1]). Длительный промежуток времени лежит также между началом и завершением иронии в другом рассказе — об умерщвлении Диомедом Аксила. Последний, владевший большим богатством, живя близ дороги, любезно принимая у себя проходивших и проезжавших людей, должно быть надеялся что гости, если будет нужда, когда-нибудь и ему окажут внимание и помощь. И вот нужда в помощи пришла — на поле боя. „Но,—иронически замечает Гомер,— из них (из гостей) не явился никто и, вперед устремившись, не отклонил от него грустной гибели" (VI, 16—17). Надежда доброго Аксила оказалась тщетной, не оправдалась, никто его от смерти не спас.

Но чаще всего у Гомера трагическое опрокидывание надежды происходит вскоре после ее возникновения. Агамемнон настигает двух троянских воинов. Они умоляют о пощаде, обещая за свою жизнь богатый выкуп, так как их отец — Антимах, у которого много сокровищ. Назвав имя своего родителя, они надеются, что Атрид соблазнится этими сокровищами и что они, сыновья Антимаха, таким образом гибели избегнут.

---

[1]) Эвридамант их истолковал сыновьям „уходившим", сказано в оригинале. Аналогичное ироническое замечание Гомер делает о птицегадателе, который сам гибнет (II, 858—859).

Однако, именно то, что Агамемнону стало известно, кто их отец, оборачивается против них: оказывается, что Антимах убеждал троянцев, чтоб они убили Менелая и Одиссея, явившихся послами от ахейцев, и теперь сыновья расплачиваются за совет отца (XI, 130—147).

Нередко у Гомера крах надежды дается именно тогда, когда она становится, или уже стала уверенностью, обольстила душу и переполнила сердце героя, тогда, когда герою кажется, что вот-вот его стремление, его желание осуществится, когда, окрыленный, он уже заранее радуется, торжествует, ликует. Ирония тогда проявляется как разительный контраст этому ликованию, как печально-злая насмешка над преждевременной уверенностью, как скорбная элегия над крушением, над страшным исходом надежды.

Пандар поразил Диомеда копьем. Пробив насквозь щит врага, он уже торжествует, полагая, что нанес Тидиду смертельную рану и что добыл себе великую славу. Но ликование его лишено основания. Диомед невредим. Метнув свой дротик, он умерщвляет Пандара, притом — рассекши врагу язык, зря похвалявшийся победой. (V, 280—296).

Сын Геракла Тлеполем, вступая в поединок с Сарпедоном, пророчил ему, что, укрощенный его, Тлеполема, оружием, попадет отсюда в ворота Аида, но тут же сам гибнет от копья Сарпедона (V, 646—659).

Долон заверяет Гектора, что проникнет в стан ахейцев, достигнет судна Агамемнона и все разведает, если только Приамид пообещает ему в награду коней и колесницу Ахилла. Гектор дает клятвенное обещание выполнить желание Долона (X, 329—332).

Клятва ложной была, но Долона она подбодрила,—

говорит тут Гомер. Далее выясняется, что и обещание Долона, и клятва Гектора — трагическая ирония для того и другого[1]). Отправившись лазутчиком, Долон перехвачен по пути в греческий лагерь Одиссеем и Диомедом. Ирония получается как бы ступенчатой.

[1]) Не всегда трагический оборот той или иной надежды и опрокинутой уверенности вызывает сострадание автора. Как увидим дальше, в этом эпизоде только клятва Гектора вызывает горькую иронию автора, у которого Долон вызывает лишь насмешку без какого бы то ни было сочувствия и жалости.

Долону грозит смерть, но он еще надеется спасти свою жизнь сообщением сведений о троянцах и их союзниках. Надежда оказывается тщетной. Лазутчика, который из трусости изменяет своему народу, рассказывает о расположении и планах троянского войска, Диомед поражает насмерть мечом. Долон не добыл сведений, а наоборот, дал их врагам, не вернулся, а погиб. Но на этом трагическая ирония для предприятия Долона еще не закончена. Он надеялся получить в награду лучших, божественных коней, тех, которые принадлежат Ахиллу. Божественной породы, „ветроногих" коней (Реса) добывает в троянском стане греческий разведчик, Диомед, в отличие от трусливого, но самонадеянного Долона,—герой отважный и скромный.

Исход предприятия с Долоном и опустошение, произведенное Диомедом в лагере троянских союзников-фракийцев,—трагическая ирония и для замысла Гектора. Что же касается его клятвенного обещания насчет ахилловых коней, которые потом волочат его труп, то оно относится к той большой трагической иронии, которая довлеет над душой Гектора, питающего надежду на торжество над греками и над самым страшным из них — Ахиллом. Эта ирония проходит через мысли и речи Гектора на протяжении более чем половины „Илиады" — от восьмой до двадцать второй песни, где она завершается гибелью героя и крушением его чаяний. Это, так сказать, одна из стержневых линий иронии в поэме. Она заключается уже в речи героя на собрании троянцев после первого отступления Диомеда и ахейцев (VIII, 526 сл.) Гектор уверяет своих соплеменников, что только одну ночь им нужно сторожить неусыпно (529), что завтра он, сразив Диомеда, врагов разгромит (538—541). Она содержится, далее, в его ответе Пулидамасу, советующему не биться с греками у кораблей. Гектор отвергает этот разумный совет, уверенный в исполнении обещания Зевса (XII, 235—236). Она выражена потом в его ответе Аяксу (XII, 822—832). Г бель греков, всех без исключения, он считает несомненной и уверен, что Аякса ждет от его руки смертная участь. Достигши кораблей, он уже считает их взятыми, добытыми, а греков — обреченными. Он укоряет стариков за то, что они до сих пор

удерживали его от нападения на суда, разгром которых тем самым затянулся, но теперь возместит за все (XV, 719 сл.), как будто разгром уже налицо, уже произошел, уже является совершившимся фактом. Ирония возрастает по мере возрастания уверенности, а затем,— и гибрис Гектора[1]). На предсмертное предсказание Патрокла, что он вскоре падет от руки Ахилла, Гектор отвечает, что не Пелид его, а он Пелида лишит жизни (XVI, 860–861).

Замечательного своего выражения ирония достигает, когда Гектор с детским тщеславием облекается в доспехи Ахилла (XVII, 184–187). Гомер ее здесь раскрывает не своей, как в других местах, авторской репликой, а человечным размышлением-сожалением самого громовержца:

„О, злополучный! В душе твоей нет еще мысли о смерти,
Близко стоящей. (Теперь) надеваешь нетленные латы..."
(XVII, 198—208. М).

Свое, авторское, замечание Гомер делает дальше, когда, отвергнув последний совет Пулидамаса, Гектор говорит о горе, которое ожидает Ахилла, если встретится с ним в бою (XVIII, 311 сл.). Трагическая ирония автора здесь относится не только к Гектору, но и к войску троянцев, одобряющих эту самоуверенность и потому гибнущих от воспрянувшего Ахилла, в свою очередь тоже подверженного печальной иронии.

Она содержится уже в первой мольбе Ахилла к Фетиде, чтоб богиня добилась у Зевса поражения ахейского войска. Ахилл не предполагал тогда, что это поражение, которое должно привести к восстановлению его оскорбленной чести, принести ему торжество над оскорбителем, обернется для него, Пелида, величайшим горем, глубочайшей душевной катастрофой. Ирония судьбы Ахилла, как и ирония судьбы Гектора, растет по мере того, как близится в представлениях одного и другого героя разгром греческого войска. Ведь оба они ждут одного и того же, но каждый — надеясь на свое торжество. Сколько трагической иронии в том, что Ахилл говорит Аяксу (IX, 650—653): он подумает о битве только тогда, когда Гектор придет к судам,

[1]) См. в указанной выше статье Щадевальдта.

„смерть аргивянам неся и огнем корабли истребляя". Ахилл не подозревал, что его триумф приведет к гибели Патрокла. Наблюдая плачевное бегство ахейцев, Пелид уже в этом триумфе убежден: вот-вот, ему кажется, он уже у цели.

Ныне к коленам моим падут, я уверен, ахейцы
С просьбой. Нужда к ним приходит, уже нетерпимая дальше,—

говорит он Патроклу (XI, 609—610. В.). Этот момент наибольшей уверенности в торжестве является вместе с тем и началом осуществления трагической иронии: Ахилл посылает Патрокла к Нестору и тот советует, чтоб выпросил у Пелида согласие на отправление его, Патрокла, в битву, из которой вернется только его труп. Но осознание Ахиллом этой иронии приходит лишь тогда, когда Патрокл уже мертв (XVIII, 324 сл.).

Трагической иронии подвержен и друг Ахилла. По совету Нестора он умоляет Ахилла, чтоб отпустил его в битву на выручку греков от полного разгрома. Патрокл не предполагает, что умоляет о своей гибели. Гомер на эту трагическую иронию слушателю и читателю указывает:

Так говорил он ему, умоляя, безумец великий,
Сам для себя он погибель выпрашивал с черною смертью.
(XVI, 46—47. М.—В.).

Подобным же образом ирония подчеркивается Гомером, когда он показывает, как Патрокл после убийства Сарпедона ослеплен преследованием троянцев. Это ослепление, приводящее героя к смерти тогда, когда он смеется, издевается над поверженным врагом — Кебрионом, тоже входит в замысел Зевса, но Патроклу это неизвестно. Автор же знает (XVI, 685—691), что Зевс возбудил и ослепил дух героя для того, чтоб его погубить.

Трагическая ирония связана с самоуверенностью и неразумием. На войне они ведут к гибели, и мудро-человечный поэт каждый раз говорит об этих последствиях безрассудства.

Троянец Агастроф, должно быть, дорожа своими лошадьми, оставляет их на большом расстоянии от передней линии боя, где он сам сражается и падает от руки Диомеда. Жалея коней, он лишил себя самого

возможности с их помощью спастись от врага и погубил свою жизнь. „Помрачился совсем его разум“,— замечает здесь Гомер с печальной иронией (XI, 340).

Другой троянский герой, Асий, наоборот, не хочет оставить своих коней, когда это необходимо. По разумному совету Пулидамаса троянцы должны устремиться через ров к стене и затем к судам пешими, а их возницы — держать коней подле рва наготове, на случай, если ахейцы этот натиск опрокинут. Все подчиняются этому совету, кроме одного — Асия, о гибели которого поэт повествует с гуманно-лирической иронией (XII, 111—117). Эта ирония заключается не только в содержании указанных стихов, в которых рассказывается, что герой не хотел расстаться со своими лошадьми, помчался в колеснице к судам и назад не вернулся. Она выражена и в скорбной интонации, в скорбном звучании их, и в осуждающем, но сострадательно-понимающем, сожалеющем гомеровском nêpios (113).

Ту же сострадательно-ироническую интонационную окраску, но с оттенком грусти о детской неразумности, заключенной в прямом содержании слова, имеет nêpios в рассказе о гибели Полидора (XX, 411). Самый юный из сыновей Приама, наиболее любимый стариком-отцом, который не пускал его в битву, он хотел похвалиться быстротою своих ног, задорно выбегал в передние ряды, покуда не был сражен копьем Ахилла. Желая всем показать эту свою „храбрость ног“ (412), он, в юной дерзновенности, самонадеянности и увлеченности, не подумал, что греческий герой не только самый сильный, но и самый быстроногий.

Но самонадеянность и увлечение свойственны не только юнцу. Отриней, сватающий самую прекрасную из дочерей Приама, Кассандру, похваляется, что прогонит из под Трои ахейцев, хотя военное дело его никогда раньше не прельщало. Цветущий здоровьем, он, по иронии судьбы, погибает от копья седого Идоменея (XIII, 363—372). Мом зло смеется над надеждами и уверенностью людей.

Вождь карийн Амфимах вступает в битву в золотом наряде, словно дева, будто он идет на веселое, ничем не опасное развлечение, в хоровод.

Глупый, от пагубной смерти его тот наряд не избавил, —

говорит о нем Гомер (II, 573). Опять, еще и еще раз трагическая улыбка поэта, связанная с мотивом неразумия, непонимания жестокости, неумолимости войны.

Ирония находит свое выражение и в отдельных тропах „Илиады". Так, относительно предположений Елены о причине отсутствия на поле битвы ее братьев, Гомер замечает:

Так говорила. Но взяты уже были землей животворной
В Лакедемоне (далеком) они, в дорогой их отчизне...
(III, 243—244)

Эпитет земли, где Кастор и Полидевк нашли себе могилу, — „животворная", как будто здесь неуместен, совсем некстати. „Стоячим" этот эпитет не является, и требованиями стихотворного размера его тоже нельзя объяснить. По своему несоответствию с тем, что здесь сообщается (о смерти), он осмысляется и лирически воспринимается в плане содержащейся здесь трагической иронии. Так ирония пронизывает всю „Илиаду" [1]).

---

[1]) Как и ирония сатирическая, юмористическая, саркастическая и др., ирония трагическая состоит в диаметральной противоположности сказанного (или мыслимого) действительному, сущему. Во всех видах иронии это несоответствие высказываемого фактическому, истинному — основа тропа. „Этот троп, говорит Вико (цит. изд., стр. 149), — образован ложью, которая силою рефлексии надевает на себя маску истины". „Притворство" писателя, создающего или обнаруживающего и художественно-воспроизводящего это несоответствие, служит для дискредитации и изживания отрицательных явлений и отношений в общественной или личной жизни, в быту, поведений и т. д. путем веселой, добродушной, или злой, едкой иронии.

В иронии трагической противоположность сказанного или мыслимого сущему служит поэту не для выявления комичного и насмешки над ним, а для вскрытия роковых заблуждений и для выражения глубокого сострадания. Такова трагическая ирония в „Эдипе-царе" Софокла. Гомер пользуется различными видами иронии, частично прослеженными в работе Иозефа Пеховского „De ironia Iliadis". Но для понимания смысла и стиля поэмы весьма важно выявить в ней иронию трагическую, почему мы ею и занялись.

Глава XI

ТРУД. УМЕНИЕ. ИСКУССТВО

Выше говорилось о мудрости у Гомера и о том, как высоко он ценит рассудительную мысль [1]). Но автор „Илиады" — певец не только ума, а и уменья и их проявления в труде и искусстве. „Мудрость, — говорит Аристотель, — есть не что иное, как совершенство в искусстве" [2]). Именно как проявлением такой мудрости Гомер восторгается в „Илиаде" созданиями и изделиями искусных рук.

Поэма исключительно богата описаниями труда и предметов труда и искусства. Я не знаю, где, в каком еще эпосе, кроме „Калевалы", так любовно, повествуется, скажем, о работе кузнеца или пахаря. Эти описания и повествования в „Илиаде" являются истинной поэзией человеческого умения. Восхищение человеческим умом, примененным в практике добывания и обработки материала, составляет, наряду с трагическим, скорбным пафосом (о котором речь была выше), радостный, светлый пафос гомеровской поэмы. Причем тут совершенно неважно, что часть гомеровских рассказов об искусном труде относится к богам: понятно, что здесь мифологически, идеально отражен труд человека. Здесь „бог является художественным обобщением успехов труда", говорит М. Горький.

Характеризуя героическую эпоху греков как переход от варварства к цивилизации, Энгельс указывает, что с наибольшим расцветом производства на

---

[1]) См. главу III.
[2]) Аристотель, „Этика", VI, § 7.

этой ступени мы встречаемся в творениях Гомера, особенно в „Илиаде“ [1]).

У Гомера эта богатая материальная культура и верно отображена, и поэтически, „романтически“ преображена. В „Илиаде“ мы имеем много различных видов крестьянского, ремесленного и художественного труда, дивные описания реальных и идеальных, мифических созданий этого труда.

Так, в области скульптуры, наряду с рассказом о „действительной“ статуе Афины в троянском храме (VI, 273, 303 [2]) повествуется о сказочных золотых служанках Гефеста, на которые хромоногий бог опирается при передвижении (XVIII, 417).

То же в области гомеровской архитектуры: наряду с „реальными“ тесаного камня дворцом Приама (VI, 242—250) и чертогом Париса (VI, 312 сл.), — мифические золотые и медноздáнные палаты богов: Зевса (I, 426; IV, 1—2; VIII, 435), Посейдона (XIII, 21 сл.), Гефеста (XVIII, 369—371). Последнего — самый прекрасный, самый фантастический, звездный. Но покой Геры (XIV, 166—168), построенный тем же олимпийским хромоногим зодчим, хозяйски практичен и отличается лишь крепким засовом; здесь, как и в самом образе супруги Громовержца, мифическое, сказочное оттесняется жизненным, типично-бытовым.

Так же переплетается чудесное с бытовым в описаниях „обстановки“, „мебели“: золотой трон Зевса на Олимпе (VIII, 442, такой же трон Гера обещает подарить Сну — XIV, 238), золотые седалища для богов (VIII, 436), трон серебряногвоздный Гефеста со скамеечкой для ног (XVIII, 389—390). Наряду с этим просто искусно сделанные кресла (klismos), гладкий стол с черными ножками (у Нестора, XI, 628—629), кровать точеная (III, 390—392), резная (III, 448).

Создание умелых человеческих рук Гомеру любо и дорого. Так, с осведомленным пониманием и вкусом знатока он называет изделия ткацкого ремесла: серебристое покрывало Елены (III, 141); ярко-узорчатые,

---

[1]) Ф. Энгельс, „Происхождение семьи, частной собственности и государства“, Госполитиздат, 1949 г., стр. 25.

[2]) Изваяние, должно быть, в сидячем виде, так как на его колени жрица кладет покрывало, принесенное богине в дар Гекубой.

сидонской работы пеплосы Гекубы (VI, 289 сл.); испещренное чудным шитьем платье и бахромчатый пояс Геры, работы Афины (XIV, 178 сл.); двойная пурпурная в цветах ткань, над которой трудится Андромаха (XXII, 440—441), и ее же блестящий воинник с тесьмой, подаренные жене Гектора Афродитой (XXII, 469—470); тонкие одежды, изготовленные Андромахой для Гектора (XXII, 510—512) и др.

Нельзя не заметить, что поэт всегда и неизменно проявляет к искусному труду и к его изделиям не только художественный, но, можно сказать, и технологический интерес. Одни описания предметов, сработанных в гефестовой кузнице, дают достаточное представление о том, как Гомер ценит такой труд. Сама чудо-кузница олимпийского демиурга с ее мехами, раздувающими огонь на двадцати горнах (для древности — смелейшая техническая фантазия), с ее любовно перечисленными инструментами, хранимыми, как драгоценности, в серебряном ларе, характеризует отношение поэта к умелой работе и к искусству. Изготовление щита Ахиллу — апофеоз художественного творчества и трудового мастерства.

Чуть ли не целый мир изображен на этом щите — и земля, и небо с его светилами, и море. Интересно, что даны они не в покое, не в статике, а в движении, в действии, в исполнении своих космических функций, как бы в свершении своих трудовых и художественных предназначений:

> В самой середине он создал и землю, и небо, и море,
> Неутомимое солнце и полный (представил он) месяц,
> (Также) созвездия все, какими венчается небо
> (XVIII, 483—486).

Кроме сцен мирной и военной жизни (свадьбы, тяжбы, хороводной пляски, нападения львов на стадо быков, осады города, угона скота, засады, нападения, битвы), мы имеем здесь изображение труда пахарей, жнецов, вязальщиков, детей, собирающих колосья, носильщиков и носильщиц винограда, пастухов, горшечников, вестников, разделывающих заколотого быка, и стряпух, просеивающих муку на обед для рабочих, божественного певца и проворно прыгающих скоморохов.

Описания мирного труда даются Гомером, главным

образом, в сравнениях, ибо известно, „Илиада“ повествует о делах военных. Однако, хотя эти описания только „попутные“, они изумляют нас своей обстоятельностью, своей любовной детальностью. Таково, например, данное только для сравнения описание работы оросителя. (XXI, 257—263). Таково же и описание труда ткачихи (XXIII, 760 сл.), рыбака, удильщика, дровосека, пастухов, охотников, жнецов и др.

В поэме о войне, естественно, дается описание оружия, доспехов, боевого снаряжения. Так, кроме обстоятельного описания щита Ахилла, дальше имеется более краткий рассказ о других произведениях гефестовой кузницы: о „ярче горящего пламени“ панцыре, о шлеме с золотым гребнем и золотых поножах для ахейского героя. Как мастерские изделия оружейного ремесла описаны золотые и серебряные доспехи Париса, огромный семикожный щит Аякса (VII, 9220 сл.), шлем Мериона (X, 251 сл.), дивная, со ста золотыми бахромами, эгида Афины (II, 447 сл.), лук Пандара (IV, 105—112), сделанный из полированных рогов дикого козла, и особенно блещущие золотом и серебром доспехи Агамемнона (XI, 16—46).

Некоторые из этих доспехов и других вещей искусной работы имеют свои истории — Гомер сообщает, кто их сделал, кто их подарил, или откуда они добыты. Так, например, о панцыре Агамемнона рассказывается, что его подарил царю Кинир из Кипра, о покрывале Андромахи — что его подарила жене Гектора в день свадьбы Афродита, о звонкой форминге Ахилла, — что герой добыл ее, разрушив город отца Андромахи, Гетиона и т. п.

Об иных доспехах и предметах Гомер сообщает весьма обстоятельную историю передачи их из рук в руки, как бы целую родословную вещи. Так, обстоятельно сообщается о скипетре Агамемнона (II, 101), о шлеме Мериона (X, 261), о кратере Патрокла (XXIII, 741—747). Точно к какому-нибудь герою, Гомер проявляет интерес к происхождению предмета, восхищается его красотой, любуется умеиьем, искусством, с которым он сделан. Сотни раз встречаем мы эпитеты „прекрасный“, „славный“, „хорошо слаженный“, „чисто отделанный“. Нет надобности здесь в подробных указаниях мест, где они встречаются в описаниях или

даже только в упоминаниях того или иного предмета вооружения, предмета домашнего обихода, одежды, утвари и т. п. Достаточно лишь прочитать описания треножников Гефеста, или стола и кубка Нестора: только здесь мы находим три варианта прекрасно сделанного (XI, 628—632)[1]).

Гомер с удивлением рассматривает изделия мастерских рук. Такое восхищение и наслаждение художественным трудом замечательно показано Гомером в повествовании о получении Ахиллом бранных доспехов, изготовленных ему Гефестом. Фетида, принесшая эти доспехи своему сыну, находит его распростертым и рыдающим над телом убитого Патрокла. Казалось бы, что Ахиллу в состоянии такой глубокой скорби не до эстетического наслаждения. И все же, доспехи так чудно, так прекрасно сделаны, что он в восторге, не может ими налюбоваться, не может на них наглядеться (XIX, 18—22).

С восхищением, часто кажется с благоговением, Гомер говорит о самих мастерах. Это касается не только богов, идеально воплощающих искусный труд, Гефеста и Афины, а и других, часто и неназванных, неизвестных кузнецов, плотников, строителей, прях, ткачих и др. Так говорится о сидонских ткачихах (VI, 289), о лакедемонской пряхе, делавшей для Елены чудесные пряжи (III, 386), о строителях пышно-зданного дома Париса, характеризуемых как aristoi — как лучшие в Трое (VI, 314—315).

Интересно, что и в сравнении крепости рук состязающихся Аякса и Одиссея со стропилами высокого дома, строитель дома характеризуется Гомером как славный, знаменитый, хоть речь здесь идет не об определенном лице, а о строителе вообще.

Нередко Гомер называет и имя мастера, например, корабельного мастера Ферекла, построившего суда Парису (V, 59 сл.), шорника Тихия, изготовившего щит Аяксу и др.

Вещь для него не безразличное произведение безразличного анонима,— Гомер интересуется мастером,

---

[1]) См. указанное выше исследование проф. А. Ф. Лосева „Эстетическая терминология ранней греческой литературы", стр. 105—108.

знает и называет его, как мы, скажем, автора книги или картины. Для Гомера важно каждое создание умелых рук, которое он ценит тем выше, чем оно совершеннее. Поэт радуется ему, точно живому, неповторимому творению.

Такое любовное отношение к умелому труду в поэме Гомера возможно было лишь до того, как труд стал подневольным. Хотя „Илиада“ — произведение начала классовой формации, в нем еще живы традиции ранней, незакабаленной творческой деятельности человека.

Никакого радостного удовлетворения от своего труда не мог ощущать раб, производя в одиночку или вместе с другими невольниками, в эргастерии, предметы, отчуждаемые от него хозяином. Не менее чуждо чувство такого удовлетворения и рабочему капиталистического предприятия, где жестоко эксплуатируемый, изнурительный труд не только не радость, а пытка, мученье, проклятье. Основоположник научного социализма, образно рисуя положение рабочего, продавшего свою шкуру на капиталистическом рынке, говорит, что пролетарий видит тогда перед собой лишь одну перспективу: его шкуру будут дубить...

Удивительно ли, почему в художественной литературе классового, собственнического общества было мало поэзии труда[1]). Коллективистическая романтика и пафос труда, содержащиеся, скажем, в „Симплоне“ М. Горького, являются, возможно, лишь поэтическим предвосхищением такого созидательного энтузиазма, каким исполнены строители социализма в нашей стране и в странах народной демократии и которым исполнятся трудящиеся и других стран, опрокинув строй капиталистической наживы и эксплуатации. Лишь труд, освобожденный от эксплуатации, „должен быть привлекательным трудом“ — писал Маркс. „Труду, производящему ценности, — писал Горький, — мы должны возвратить его значение как возбудителя художественного творчества, как основного источника искусства. Именно таков он был, — таковым и должен быть у нас...“[2]).

[1]) Хотя мастер свои создания все же любит, но сколько горечи испытывает из-за этой любви Кола Брюньон у Р. Роллана.

[2]) „О религиозно-мифологическом моменте в эпосе древних“.

В „Илиаде", поэме о войне, трудовые „реалии", как мы видели, занимают большое и важное место. Большое место занимают в ней и трудовые фантазии. Чем, если не фантазированием „о полной власти над веществом" (Горький) является рассказ о двух золотых служанках Гефеста, помогающих передвигаться хромоногому богу-кузнецу? (XVIII, 416 сл. сл.). Это мифически выраженная мечта о таком искусстве, создания которого казались бы не статуарными, а живыми, движущимися, предельно выразительными, полностью воплощающими идею, мысль творца. Это фантазия о совершенстве назначения в искусстве.

Интересно, что атрибутом этого совершенства здесь, как и в других местах поэмы, где речь идет о прекрасном, является разум, мудрость, мысль. Само искусство для Гомера — выражение мудрости, воплощение знания, ума, продуманности: Гефест „много создал украшений, придумав их с мудрым расчетом" (XVIII, 482). Укажем попутно, что в „Калевале" искусный мастер тоже „мудрый". То же говорится о труде плотника (XV, 411—412). Для Гомера как будто нет разницы между прикладным уменьем, знанием дела и искусством[1]). Они и терминологически для него тождественны: technê означает и то и другое. Он чуть ли не с одинаковым „эпическим раздольем" повествует о растягивании шкуры рабами-скорняками и о составлении чудо-колесницы Геры Гебой. Гомер и тут и там любовно описывает процесс работы.

В своем „Лаокооне" Лессинг рассматривает это детальное и последовательное гомеровское изображение только как художественный прием, вытекающий из самой природы искусства слова, в отличие от искусства живописи. Последняя может показать в картине ряд предметов и различных их сторон, но в одном моменте. Движения во времени живопись показать не может, поэтому она дает лишь фиксированное состояние вещей. Живопись может изображать также и действия, но только посредством, при помощи тел, ибо тела с их видимыми свойствами составляют предмет живописи. Поэзия же, наоборот, может изображать один за другим моменты изменения,

[1]) Это отмечено у Белинского, изд. С. Венгерова, том VI, стр. 87.

становления, движения. Поэзия должна изображать так же и тела, но лишь посредственно, при помощи действий, ибо действия составляют предмет поэзии.

Вот почему, когда Гомер хочет показать нам колесницу Геры, Геба составляет эту колесницу по частям на наших глазах. Мы видим колеса, оси, кузов, дышла и упряжь не в готовом, собранном виде, а по мере того как Геба их собирает:

Геба с боков колесницы набросила гнутые круги
Медных колес восьмиспичных, ходящих по оси железной
Ободы их — золотые, нетленные, сверху которых
Плотные медные шины наложены, диво для взора!
Окаймлены серебром по обоим бокам их ступицы.
Кузов же сам на ремнях золотых и серебряных (крепких)
(Прочно) лежит, и дугою два поручня тянутся (сверху).
Дышло же из серебра. К окончанью его привязала
Геба ярмо золотое, к ярму же — нагрудник прекрасный,
Весь золотой . . . . . .
(V, 722 сл. В.).

Точно так же, как ряд последовательных моментов действия, даны и другие изображения в „Илиаде". По самой природе своего искусства поэзия может нам представлять предметы только в их постепенном появлении. Средством поэзии являются членораздельные звуки, воспринимаемые во времени. Поэтому эти же „знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности" [1]). Вот почему у Гомера нет застывшей descriptio, нет описаний предметов в их статической расположенности друг подле друга — это специфика изобразительного искусства, в отличие от поэзии, лишенного возможности дать ряд последовательных моментов (в картине или скульптуре). Не описывая предметов, Гомер либо дает их историю, либо их последовательное составление (колесница Геры), изготовление (щит Ахилла, лук Пандара) и т. п. моменты движения вещи, или частей ее.

В какой мере Лессинг верно характеризует гомеровский способ изображения мы сейчас увидим. Пока только отметим, что автор „Лаокоона" на примерах, взятых из „Илиады", иллюстрирует, так сказать, не-

[1]) См. „Лаокоон", глава XVI.

спокойный, динамический характер гомеровского поэтического исскусства, противопоставляемого более позднему древнегреческому искусству живописи и ваяния, в котором Винкельман усматривал „спокойное величие".

В период своего увлечения античным искусством Гете и Шиллер переносили винкельмановское „спокойное величие" и на художественную особенность эпоса. Застойность Германии и их антиреволюционность в этот период сказались также в их теории самодовлеющего пластицизма и антидинамизма. В письме к Гете от 21 апреля 1797 года Шиллер полагает, что эпический поэт „изображает нам лишь спокойное бытие вещей...". В стиле „спокойного бытия вещей" Гете и создал свою антиреволюционную поэму „Герман и Доротея" и писал свою „Ахиллеиду".

Революционный просветитель, враг феодальной косности и застоя, Лессинг отвергал теорию статического поэтического пластицизма, означавшую, в условиях тогдашней Германии, покорность и невозмутимость. На материале „Илиады" он показал, что существенной чертой гомеровского письма является не пространственная картинность, не статичность, а динамичность его. Но при этом Лессинг сузил возможности гомеровского поэтического искусства, недооценил живописную сторону гомеровского стиля, а главное, вовсе не учел причинной связи этого стиля с мировоззрением и жизнеотношением поэта, в особенности с отношением Гомера к труду, со всем его трудовым мышлением.

Восприятие мира в его движении, течении и изменении, чувство жизни как беспрерывного процесса и трудовое отношение к ее явлениям обусловили основное качество гомеровской поэтики — изображение всего в действии, в процессе становления, образования, делания. Именно поэтому искусство Гомера насквозь динамично. Активное, действенное, народно-трудовое отношение Гомера к макро- и микрокосму проявляется во всем, что изображается в „Илиаде": в мирных занятиях и военных подвигах, в приготовлении пищи и вооружении, в картинах моря и земли, грозы и штиля, во всей многообразности природы и многозвучности жизни.

Вся вселенная представляется Гомеру как бы в процессе вечного труда. Таким она показана на щите Ахилла. Океан обтекает землю, солнце неутомимо, небо венчается созвездиями, Медведица свершает свой круг и следит за Орионом, Эос несет свой свет смертным и бессмертным (XVIII, 484—489; XIX, 1—2 и др.). Все картины занятий людей в мирную пору и в военное время, показанные на щите Ахилла,— сплошное движение. Ничего статичного, застывшего, неподвижного.

Даже такие, казалось бы, чисто живописные картины, как виды природы даются поэтом не сами по себе, не как самодовлеющие пейзажи, а с точки зрения и отношения человека труда. Над вершиной горы расстилается ветром туман (действие и движение)— пастуху, которому нужно наблюдать свое разбросанное стадо, он неприятен, так как видно лишь небольшое пространство (III, 10—12). Над морем плывет туча, гонимая бурным дыханием Зефира (действие, движение), на расстоянии она кажется чернее смолы. Предшественница бури страшит пастуха, и он спешно загоняет овец в пещеру (IV, 275—279).

Река весною: разбухшая от талых снегов, она бурно стремится, особенно бушуя, когда разразится грозовой ливень. Половодьем срываются плотины и разрушаются на полях ограды, — пропадают труды поселян (V, 87—92).

Везде остро-реалистическая фиксация явления природы в его отношении к труду людей. Время и расстояние определяются Гомером тоже в связи с работой. О Долоне, который, не заметив Одиссея и Диомеда, углубляется в направлении к лагерю ахейцев, читаем:

> Но лишь прошел расстоянье, которое мулы проходят
> Без передышки под плугом . . . . . .
> (X, 351—352)

Подвиги Агамемнона начинаются вот когда:

> В час же, как муж-лесоруб начинает обед свой готовить,
> В горной усевшись лощине, когда он уж руки насытил...
> (XI, 86—87).

Ахейцы долго не могут добиться перевеса над противниками.

Но лишь склонилося солнце к поре, как волов распрягают,
Храбрость ахейцев, судьбе вопреки, одолела троянцев.
(XVI, 786—787).

Такие представления о пространстве и поре дня характеризуют мышление Гомера как трудовое. Вернемся однако к описаниям природы. Если в них нет того самодовлеющего любования, которое присуще части поэзии нового времени, то это вовсе не значит, что Гомер лишен чувства красоты природы, эстетического восприятия ее. Наоборот, именно в „Илиаде" мы впервые встречаемся с подлинно художественным наслаждением красотой природы и непосредственным поэтическим выражением ее.

Рассказывая о множестве костров, зажженных в поле всю ночь бодрствовавшими троянцами, Гомер сравнивает эти огни с сиянием светил на ночном небе:

Точно как на небе звезды, вкруг яркой луны (зажигаясь),
Светятся, видные четко в то время, как воздух безветрен,
Видны (внизу) все лощины, высокие холмы и скалы,
А в небесах разверзается (светлый) эфир необъятный,
Все проступают в нем звезды, и рад им пастух в своем сердце:
Так между Ксанфом рекой и судами (ахейцев) пылали
Пред Илионом огни . . . . . .
(VIII, 555—560. М.-В.).

Но и здесь, говоря о красоте ночной природы, неба и земли, Гомер не забывает главного — ее отношения к человеку труда, к пастуху, которому при свете звезд хорошо видно стадо.

Составные части этой картины даны в возникновении и изменении: появляются звезды, великолепные когда воздух становится безветренным; показываются и вычерчиваются полностью все вершины, холмы; в небе разверзается безграничный эфир... Мы как бы присутствуем во время наступления тихого вечера, как бы видим само образование картины, само становление ноктюрна. Скупостью слов живописных, подчиненных словам действенным, создается не столько пространственное расположение, сколько пространственное озарение (неба, эфира и земли). Descriptio не статичное: рельефное и живописное изображение дано в моменты перемены.

Что наиболее динамичными являются батальные

и одиночные картины устремления, отступления, преследования, бегства и описания состязаний,— понятно: они сплошное действие и движение. Однако, иные из них вызывают впечатление происходящего одновременно, вместе, хоть они и даны в создающих это общее впечатление составных элементах.

Указываю и привожу образцы тех и других описаний.

Постепенность моментов:

Ахилл настигает троянцев у реки (XXI, 1—26).

Батальная картина бегства троянцев, преследуемых Патроклом (XVI, 366—380).

Возмущенный Скамандр обрушивает на Ахилла свои волны и преследует его:

...Ахиллес в середину валов устремился,
С берега спрыгнув. И вздулся поток, закипел, негодуя,
Поднял валы, возмущенный, тела пораскинул без счета,
Трупы героев троянских, убитых Пелеевым сыном.
Их изрыгнул он на сушу, ревя, точно бык пряморогий.
. . . . . .
Всякий же раз, как проворный Ахилл богоравный пытался
Против волны устоять, чтоб увериться, все ли погнались
Вечные боги за ним, на пространном живущие небе,—
Тотчас и вал необъятный вспоенного Зевсом Потока
Падал на плечи герою, и снова он с сердцем стесненным
Прыгал высоко ногами, но бурный Поток, разливаясь,
Сковывал члены ему, пожирая песок под ногами.
(XXI, 243—271, М.).

Все этапы преследования героя разъяренной водой — от прыжка Ахилла с берега в реку до того, как волны обоих потоков, Скамандра и Симоиса, его одолели и увлекли, весь ход этого борения со взбушевавшейся стихией изображен с исключительной динамичностью. Перед нашими глазами в бурном, скачкообразном темпе проносятся частицы времени и пространства. Мы почти физически ощущаем эти неистовые шквалы, порывы и броски.

Не менее замечательно изображение действия пламени Гефеста и постепенного охвата им долины, прибрежных деревьев и кустов, тростников и цветов, наконец самой воды Скамандра, вскипающего словно котел, в котором топится жир (XXI, 342—366), а также описание действия ветров, мчащихся по просьбе Ахилла на тризну Патрокла, для раздувания погре-

бального огня (XXIII, 212—218), и особенно повествование о ристании в честь усопшего героя (XXIII, 362 сл. сл.) с изумительной передачей темпа лихих гонок различными художественными средствами: содержащимися здесь „быстрыми" метафорами и сравнениями, стремительным ритмом, свистящей звукописью и др.

Впечатление одновременности происходящего создает баталия боя, изображенная в восьмой песне (60—65). Картина содержит, кроме описания сшибки воюющих и их доспехов, характеристику неотделенных от нее звуковых эффектов сражения: звон щитов и копий, крики воинов, ликующие и скорбные.

В другой баталии (XIII, 333 сл.) даны сопровождающие бой световые моменты — блеск доспехов:

. . . . . Глаза ослеплялись
Медным сиянием шлемов сверкающих, ясно блестевших
Крепких щитов (на плечах) и начищенных заново броней...
(В.).

В третьей баталии ахейцев, спешащих вслед за Ахиллом в бой, картина дополняется и теми и другими эффектами:

...Без счета из быстрых судов выносили ахейцы
В выпуклых бляхах щиты и шлемы, игравшие блеском,
Крепкопластинные брони и ясени пик (медножальных).
Блеск поднимался до неба; вокруг от сияния меди
Вся смеялась земля, и топот стоял от идущих...
(XIX, 359—363. В.).

Цельность впечатления и его одновременность, вся совокупность этих составляющих его физических, пространственных, моторных, красочных и слуховых компонентов воспринимаются нами неразрывно и симфонично, хоть на чтение описания уходит несколько последовательных моментов. Нередко на полный первый зрительный охват произведения изобразительного искусства тоже требуется известное время. Рассматривая полотно или скульптуру, мы, чтоб осмыслить произведение в целом, последовательно переводим глаза на изображенные предметы и фигуры, на их положения, выражения, отношения друг к другу, на их фон, цвет и т. д.

Таким образом, динамика, движение изображаемого

здесь (и во многих других описаниях) не создают обособленности явлений, недоступных цельному, неразрозненному видению их. Одно другого здесь не исключает, как в драматическом представлении. Также и в этом отношении Гомер прокладывал путь драматической поэзии, сценирующей действие, представляющей ход и конфликтность бытия в картинах.

В значительной мере как эти, здесь рассмотренные, динамические описания, так и в особенности повествования об изготовлении, происхождении или истории вещей, изделий человеческих рук, обусловлены не одной природой поэтического творчества, имеющего возможность такого последовательного изображения, а и мировоззрением Гомера, активным видением и восприятием жизни в ее движении, его трудовым мышлением, его любовью к человеческому умению и к своему собственному искусству — воспроизводить мир словом...

„Илиада" — великая книга восхищения мыслью, работой и мастерством древнего человека, книга изумления ранней предантичной цивилизации и притом не только эллинской, а и финикийской, карийской, фракийской и др.

И само создание гениального демиурга поэзии является величайшим памятником творческого труда и культуры до-классической эпохи.

Горький поистине чудесно сказал об этом: „для нас история культуры написана гексаметрами" [1]).

[1]) См. его статью „Разрушение личности"

Глава XV.

ПРОБЛЕМЫ ГОМЕРОВСКОГО ИСКУССТВА

Глубокое и всестороннее знание жизни, труда, человека, природы, ранняя стихийно-материалистическая мысль, этические и социальные представления и чувства гениального аэда, остро и страстно реагирующего на свою современность, — все это обусловило высокое реалистическое искусство „Илиады". Благодаря ему гомеровская эпопея стала не только величайшим памятником эллинской и мировой поэзии, но и важнейшим источником наших сведений о предклассовой древности греков. В своих суждениях об этой древности основоположники научного социализма широко пользовались данными „Илиады" [1]), принимая их как верное отображение общественного бытия целой исторической эпохи.

Познавательное значение поэмы поистине огромно. Археологические исследования Шлимана, Дерпфельда, Эванса и др., открывшие перед нами Трою, Микены и целую сокровищницу их материальной культуры, имели своим отправным пунктом „Илиаду". Известно, какое значение поэма имела для самого замысла раскопок, произведенных этими и другими учеными. По „Илиаде" сверялись найденные памятники архитектуры и предметы быта, сверялся тот или иной слой самого города, вносились коррективы в представления о находках. Перед нами — целый предантичный мир. Гомер его изобразил с такой наглядной жизненностью и широтой, что „Илиаду" следует считать первым творением монументального реализма в европейской поэзии.

В военном, внешнем столкновении между народами, во внутреннем конфликте между лучшим народным героем и главарем похода, в отношениях между массой

[1]) Имею в виду, разумеется, те, которые характеризуют строй и организацию жизни, занятия, быт, нравы, отношения и т. д.

и превращающимися в олигархов басилеями противоборствующие силы и существеннейшие явления эпохи схвачены Гомером как бы в историческом фокусе, в их глубочайшей общественной сущности и типичности. Вместе с тем начавшееся формирование и определение человеческой индивидуальности сделало необходимым и возможным создание Гомером дифференцированно-очерченных характеров, качественно новое живописание не только общественного, но и личного. Отсюда — эпохальность „Илиады": „эпос в своей классической форме составил эпоху в мировой истории" [1]).

Переходя к художественным особенностям этой классической формы мы должны иметь в виду, что перед поэтом лежали груды народного эпического творчества, что в передаче аэдов Гомер унаследовал обширный песенный материал с его мифами и сказаниями, с традиционными описаниями архаического быта, верований, материальной культуры и т. п. В этих устных военных и трудовых „славах мужей", похоронных восхвалениях, исторических песнях и гимнах богам безусловно содержалось много loci communes, много, ставших общими, описаний битв, поединков героев, их силы и отваги, доспехов и снаряжений в бой, ритуальных приношений, приготовления и вкушения жертвенного мяса и питья, моления и обращения к богам и т. п. Было унаследовано и воспринято много постоянных эпитетов и формул, неизменно повторявшихся в сказе и песне от поколения к поколению как привычных для народной эпики. Это видно из сохранившихся традиций живого эпического творчества манасчи, акынов, ашугов и др. наших народных певцов, содержащего много таких традиционных образно словесных окаменелостей, что бросает свет на процесс поэтического творчества в гомеровскую эпоху: певец сохраняет (и передает) в общих чертах фабульный материал, или часть его, некоторые важные образы и эпизоды, но в этот материал вносит новое, обусловленное общественным своим отношением к современности, этическими понятиями и социальными идеями, личным дарованием, своими поэтическими и человеческими особенностями. Выяснить в гомеровском эпосе

[1]) К. Маркс. „К критике политической экономии". Введение.

это соотношение нового со старым, собственного с унаследованным, традиционным во всех аспектах — социальном, философском, художественном, материальной культуры и др. — задача очень сложная. Выше уже сказано было, что вопрос о том, как Гомер на старом эпическом материале строит свою поэму, как он этот материал пронизывает своим мировоззрением и мироощущением, как он его идейно и художественно пересоздает, можно решить лишь общими усилиями всех наших исследователей в этой области.

Но, коснувшись вопроса о сохранении Гомером архаических элементов, нужно заметить следующее: хотя древний эпический материал в своей основе „реалистичен", однако, он является мифологическим, значит, в известной мере „романтическим". Высказывание Горького о сочетании в мифе реалистического начала с романтическим глубоко верно. Мера фантастичности и жизненности тут бывает различной как в различных эпических произведениях, так и в одном и том же эпосе. В гомеровской поэме мера реалистичности наибольшая. Гомеровские герои живут и действуют не в туманной сказочной сфере, как в „Калевале" (хотя эта сказочность по-своему поэтически очаровательна), а в конкретной обстановке с ее историческими особенностями и частностями. Описаниями этой конкретной обстановки, точным изображением целого и различных материальных деталей достигается реалистическая вероятность. Здесь действует важнейший закон гомеровской поэтики — pithanotês, делающий и мифологическое жизненным. Гомер мыслит так пластически, что не только сказочно-героическое, но и чисто-фантастическое, божественное у него подвергается действию этого художественного закона[1]). Гера, собираясь обольстить Зевса, делает, запершись в своей спальне, такие приготовления, по которым можно себе представить туалетные и косметические усердия аристократической „дамы" гомеровского времени. Она моется амврозией, натирается и душится, расчесывает волосы и заплетает косы, одевает чудесное узорчатое платье, застегивает его золотыми пряжками, опоясывается бахромчатым кушаком, продевает в уши трехглазые

[1]) См. Страбон, кн. I, гл. 1, 9.

серьги, набрасывает на себя легкое новое покрывало, обувает прекрасные сандалии (XIV, 166—188). Арес, поразив насмерть ахейского воина, обнажает его от доспехов — крайне разительное для бога занятие, но понятное, во-первых, в свете религиозного бурлеска у Гомера, а, во-вторых, с точки зрения pithanotês, которой поэт следует: с убитого враг снимает доспехи, хотя этим врагом является бог, которому они совершенно ненужны. Общими представлениями Гомер никогда не ограничивается, его видение и представление всегда конкретно.

Однако, мифологическое, данное реалистически, вместе с тем часто является „романтическим", оно представляется не сущим, а творением фантазии, желаемым, но недостижимым, мечтой о невозможном. Здесь сказалось трагическое в мировоззрении Гомера: огромная любовь к человеческому бытию, с одной стороны, и отсюда любовное выписывание всего человеческого (что касается изображения богов, то как уже сказано, антропоморфизм означает снижение их, но этим еще не исчерпываются его художественные функции), а с другой стороны, сознание кратковечности жизни и скорбное сожаление об этом, именно потому, что она самое ценное и дорогое на свете. Поэтому, боги у Гомера, кроме тех функций, о которых уже говорилось, несут на себе главную долю романтической „нагрузки" в „Илиаде". При всей своей реалистической антропоморфности, они ведь „кое-чем" отличаются от людей — ведь они athanatoi. В них воплощена мечта о долговечности. Их бессмертие романтически контрастирует с эфемерностью людей, с их кратковечной, быстро преходящей жизнью. Реалистический антропоморфизм только трагически углубляет эту романтическую мечту, воплощенную в гомеровских олимпийцах: они „чуть-чуть" не люди, но это „чуть" — возможность бесконечного наслаждения жизнью. А люди, так безгранично любящие у Гомера свет солнца, могут радоваться ему лишь немногие, ограниченные годы своего существования, лишь в пределах того срока, который отведен человеку парками, до того момента, когда Атропос оборвет нить его жизни. Нельзя обойти в образах гомеровских богов эту мечту о бессмертии. Идея продления человече-

ской жизни занимала мысль, науку на протяжении многих веков до нашего времени. Эта великая проблема не только прошлого и настоящего, но и будущего, в древности „разрешалась" фантастически, мифологически — в образах богов. Гомеровские олимпийцы — aeigenetai, вечноживущие [1]).

В них воплощены и другие древние романтические мечты, в нашу эпоху уже осуществленные, или осуществляемые. Чем, если не такими фантазиями, является молниеносное преодоление олимпийцами воздушных, земных и морских пространств? Фетида уносит от Гефеста доспехи для сына с быстротою сокола (XVIII, 616—617); Афина ринулась с Олимпа к стану ахейцев с быстротой падающей звезды (IV, 75—78); кони Геры каждым своим скачком покрывают между небом и землею такое пространство, какое охватывает глазами человек, взирая с прибрежного утеса в даль моря (V, 770—772); Ирида исполняет поручения Зевса с быстротою вихря и т. п. Перед нами мифологическое „разрешение" проблемы преодоления дальности.

В олимпийцах воплощена романтическая мечта о физической красоте и силе, о беспечальной возможности пользоваться и наслаждаться ими. Гомеровские боги не знают забот: они akêdees [2]) и makares [3]). Не являются ли эти характеристики легкой, неозабоченной жизни олимпийцев мечтой тяжело живущей и озабоченной своим пропитанием массы пахарей, пастухов, фетов, демиургов и др.? [4]).

Все это — прямые контрасты человеческим печалям, нуждам и заботам, романтические противопоставления реальным условиям человеческой жизни у Гомера. Ибо все мысли поэта — о человеке, его трудах, его радостях и печалях, его наслаждениях, страданиях и несчастиях. Свою кровную заинтересованность в доле людей и народов поэт иногда приписывает олимпийцам, делая тогда некоторых из них носителями гуманности: таков,

---

[1]) III, 296.
[2]) XXIV, 526.
[3]) VI, 141 и др.
[4]) Схолия „T" к „Илиаде" (XXIV, 526) комментирует гомеровскую характеристику беззаботности и беспечности богов, ссылаясь на изречение Эпикура: „...Будучи бессмертными и нетленными, они не имеют никаких дел..., почему и не имеют ни волнений, ни печалей".

например, Зевс, у которого „сердце плачет“ (XXII, 169) из-за гибели Гектора.

В романтически-богатырском ореоле „прекрасного далека“ показаны герои более древнего, до-троянского периода — те, о которых рассказывает Нестор [1]) и о которых, не называя имен, нередко упоминает сам поэт, противопоставляя их несравненно менее могучим и менее доблестным участникам событий, воспеваемых в „Илиаде“. Нестор говорит разгневанным Ахиллу и Агамемнону:

> В прежние годы с мужами, отважнее вас, говорил я:
> Даже они никогда увещаний моих не гнушались.
> Ибо подобных мужей я не видел и вновь не увижу,—
> . . . . . с ними
> Ныне никто из людей на земле состязаться не мог бы.
> (I, 260—272).

Но и герои „Илиады“, за исключением некоторых — Ферсита, Долона, Париса и пр., как бы озарены романтическим сиянием доблести, красоты, благородства и по богатырской силе противопоставлены современникам поэта, так что получается трехступенчатое нисхождение героизма [2]).

Некоторая доля романтичности, как сказано, связана здесь с самим характером эпоса, являющегося поэтической героизацией деяний прошлого. Это дань народной эпической традиции. Но, может быть, известную долю этого гомеровского „романтизма“ в изображении героев более или менее отдаленной эпохи следует объяснить той оценкой социальной действи-

---

[1]) Это — части или анакефалеозис, сжатые изложения эпических сказаний, по которым можно судить о характере песенного материала, унаследованного и использованного Гомером для своей поэмы. В этих сказаниях почти отсутствуют эпизоды, реалистически данные жизненные подробности, психологическая углубленность. По ним можно судить, что нужно было Гомеру внести в этот песенный материал, чтобы сделать его „Илиадой“. Нужно было не только из него отобрать те моменты, на которых можно было построить внутренне единый сюжет, подчинить их единому важному идейному замыслу, но и разработать его в новом художественном плане, в плане большого реалистического искусства трагического эпоса.

[2]) . . . . . Эней взял метательный камень,
Крупный булыжник; его не снесли бы и двое из смертных,
Ныне живущих. Легко сын Анхиза один его поднял.
(XX, 285—287).

тельности, о которой говорилось выше. Разрушение первобытной общины, рост социальной несправедливости не могли не смущать душу народного поэта, и это могло обусловить некоторое романтическое отношение к прошлому. Однако, нигде в „Илиаде“ в этом, социальном, плане прошлое не противопоставляется современности, и понимание Гомера как поэта-пассеиста было бы совершенно необоснованным. Если уж говорить о таком пассеистическом „романтизме“ в древнегреческой эпической поэзии, то, пожалуй, его можно усмотреть в поэмах Гесиода, вздыхающего о золотом веке и веке героев и сожалеющего, что родился в свой, железный век. Белинский даже полагает, что самый романтический поэт Греции был Гесиод [1]).

Великий критик, для которого „в теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца“, „откуда подымаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному“ [2]). находил романтические моменты в душевных состояниях Ахилла: Ахилл, плачущий на берегу моря, когда увели Брисеиду, явление ему тени Патрокла, Ахилл, человечно принимающий, понимающий и утешающий Приама и др.[3]). Да где и у кого настоящий возвышенный поэтический образ не был в известной мере романтическим? Таковым является и образ великого ахейского героя. Но только в том смысле, в каком об этом сказано у Белинского. Минуя эпохи, можно, конечно, зачислить Пелида в доантичные предтечи романтических героев начала нового времени. Такой взгляд, нередко встречающийся в интерпретации гомеровского героя, совершенно антиисторичен. Между общественной основой „романтичности“ Ахилла с его глубокой трагедией подлинно-героической этики и романтической позой разочарованности у „лишних людей“ конца XVIII—начала XIX века огромная историческая дистанция.

---

[1]) В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, том II, стр. 236, „Сочинения Александра Сергеевича Пушкина“.

[2]) Ibid., том XI, стр. 228.

[3]) Ibid., том XI, стр. 233—235.

Однако, романтические черты в образе Ахилла бесспорно имеются. Прежде всего, они даны в Ахилле как самом эпическом из всех витязей „Илиады" — единственном, не только не уступающем поколению тех героев, о которых в поэме говорится как о богатырях, сказочно недостижимых, а превосходящем их всех, кроме Геракла. Герой троянской войны, он дан в таком ореоле доблести, который озаряет его больше всех ее участников сиянием сказочной славы. Более, чем другие, мифически-„романтическим" он является по своему божественному происхождению. Эней тоже сын богини (Афродиты), и она проявляет заботу о нем, окутывая героя в момент опасности облаком, но невидимая ему. Так же, невидимые, заботятся о своих сынах другие боги, и этим ограничивается дань Гомера мифам о божественном происхождении того или иного героя. Только одного Ахилла Гомер показывает в прямом сыновнем общении со своей божественной матерью. Он вызывает ее из морской пучины, Фетида является к нему, выслушивает и жалеет его, принимает материнское участие в его обиде, просит о нем Зевса, доставляет ему доспехи от Гефеста, плачет и скорбит вместе с ним, когда убит Патрокл. Эти мифологические эпизоды, сцены непосредственного общения Ахилла с Фетидой романтичны не только по своей прекрасной сказочной фантастичности, но и по своей трогательной сердечности и лиричности,

Сказочно-романтичен сын Фетиды по своей огромной силе, по своей мощи богатыря, с которым никто, ни в греческом, ни в троянском лагере не сравнится. Борение с водной стихией, с разбушевавшимся Скамандром придает этой силе еще более мифический характер, роднит ее с необорной мощью Геракла — самого земного и реального и самого сказочного из народных героев.

Если верна наша интерпретация Ахилла как защитника первобытно-общинной героической этики, то можно думать, что именно поэтому он у Гомера и дан в таком романтическом отсвете более древней мифологической героики. Добавим еще сказочно-чудесную богоподобную красоту героя,— и романтические черты его облика станут еще более явственными. Но

Гомер живет не прошлым, а своей современностью, в отношении которой дана и героика. Отсюда — реализм Гомера и в героике, и в эпическом романтизме, с которым она бывает связана, как это мы видим в образе Ахилла. Разве в сказочно-романтических сценах Ахилл — Фетида не трогательно-жизненны и страдания и жалобы единственного сына, и печальные воздыхания матери, знающей его обреченность? И разве не полная иллюзия жизненной правды дана не только в словах и слезах Фетиды, а и в выражениях нежной материнской тревоги, любви и участливости, в ее быстром отклике на плач сына, в положении ее фигуры, в движениях рук?

. . . . . Так он, рыдая сказал.
И почтенная мать услыхала,
Сидя в морской глубине с престарелым отцом своим рядом.
Быстро из моря седого богиня, как тучка, возникла,
Села близ льющего слезы, погладила нежно рукою...
(I, 357—360).

Стала почтенная мать пред дитятею, громко стонавшим,
Горько рыдая сама, обняла она голову сына...
(XVIII, 70—71).

Или разве не полная mimêsis плача дана в фреске нереид, ударяющих себя руками в грудь при заплачке и к тому же перечисленных поименно (XVIII, 28—31, 50—51)? Мы имеем здесь типичные черты создания реалистических образов на почве народной фантастики. Богиня — нереида, живущая в морской глубине, и ее дряхлый смертный супруг даны мифологией. Мифологическим является и возникновение Фетиды на горизонте в виде тучки. Характерное для таких гомеровских сравнений уподобление мифического реальному частично уже выводит изображение за пределы фантастики. А затем мифологическое как бы вовсе предается забвению, и Гомер переходит к чисто человеческому. В образе Фетиды остается скорбящая мать, как в предшествующих примерах в лице Ареса остается воин, обнажающий убитого врага, в лице Геры — наряжающаяся женщина, задумавшая возбудить любовь охладевшего к ней супруга и т. п. В том, как Фетида садится близ Ахилла, как она к нему обращается, как гладит и расспрашивает героя о причине его печали, остается только реалистиче-

ское выражение материнского горя, любви и жалости, желание утешить сына и помочь ему, кратковечному. Богиня по-человечески скорбит, и когда Зевс вызывает ее на Олимп в собрание бессмертных, говорит, что ей стыдно явиться к ним в таком состоянии... Направляясь в сонм богов, она накидывает на себя черное покрывало (XXIV, 90—94). Последняя внешняя деталь, символ горя совсем „снимает" мифологическое в образе Фетиды, оставляя чисто человеческое. Сестры Фетиды, нереиды, обитающие в пучине и заполняющие грот богини, даны мифологией. Но в повествовании о том, как они плачут, как они вслед за Фетидою чредою идут на прибрежье, где лежит убивающийся о погибшем друге Ахилл, остается только реалистическое проявление участия в горе с характерной деталью народного причитания — „они в грудь ударяли руками".

Такова специфика гомеровского реализма: он как бы вышелушивается из скорлупы чудесного, как бы отлучается от груди мифа и затем развивается полнокровным созданием жизненной правды. Это — истинное открытие мира и человека в области древней поэзии, хоть она и связана с „арсеналом" и „почвой" верований и сказаний Эллады [1]). В этом ее историческая особенность и особая прелесть. Это — „мифологический реализм", если допустимо пользоваться оксюмороном как научным термином: ибо ранний реализм предполагает не следование фантастическому мышлению, а освобождение от него, его преодоление.

Реализм „Илиады" оказал формирующее влияние на классический стиль художественного творчества древней Греции, в частности — ее трагедии и скульптуры [2]). Без трагического эпоса Гомера нельзя себе представить творчество ни Эсхила, ни Софокла, ни

---

[1]) См. К. Маркс, „К критике политической экономии". Введение.

[2]) Некоторые из древних знатоков греческой литературы полагали, что Гомеру подражали не только великие трагики, но и лирики, историки, философы. Так, например, Дионисий Лонгин писал: „Не только Геродот, но и до него еще Стесихор и Архилох были великими подражателями Гомера. Более же всех подражал ему Платон...".

Литературу вопроса о влиянии Гомера на древнегреческую культуру см. Renata von Schelina, „Patroklos", Basel, 1943, S. 294 ff.

Еврипида. Без пластических образов, созданных в „Илиаде“ словесным искусством, немыслимы древнегреческие изваяния из бронзы и мрамора с их реалистически точными формами. Гомеровская наблюдательность в описаниях положений тела и различных его движений поистине поразительна. Я не буду здесь касаться положений сраженных. Вспомним, как Нестор, разбуженный ночным посещением Агамемнона, настораживается:

Нестор, на локоть опершись и голову с ложа поднявши...
(X, 80).

или как борются Аякс с Одиссеем:

На середину собранья они, подпоясавшись, вышли
И, наклонившись, руками могучими крепко схватились...
Дерзостно крепкие руки сжимали широкие спины,
Спины трещали, и влажным тела заливался потом;
Частые полосы вздулись кроваво-багрового цвета
И на плечах и на ребрах . . . . . .
. . . . . Одиссей же о хитрости помнил:
Пяткой ударил его под коленку и члены расслабил;
Навзничь Аякс повалился; на грудь Одиссей ему следом
Также упал. С удивленьем народ наблюдал и дивился...
(XXIII, 710 сл).

или как мчатся возницы на состязаниях в честь покойного Патрокла:

Вот одновременно все на коней замахнулись бичами,
Сильно вожжами хлестнули и голосом крикнули грозным.
Быстро ринулись кони вперед по широкой равнине
Прочь от ахейских судов. Под копытами их поднималась
Пыль и стояла под грудью, подобно туману иль вихрю;
Гривы густые коней развевались с дыханием ветра;
То многоплодной земли на бегу колесницы касались,
То высоко подлетали на воздух. Возницы конями
Правили стоя. В груди колотилось безудержно сердце
Каждой победы. И криком возницы коней ободряли,
Каждый своих. И, пыля, летели они по равнине...
(XXIII, 362 сл. сл.)
. . . . . И вынеслись быстро
Перед другими вперед кобылицы лихие Евмела.
Тросовы следом за ним неслись жеребцы Диомеда,—
Очень за этими близко бежали, совсем недалеко,
Так что, казалось, хотели вскочить в колесницу к Евмелу,
Спину и шею ему согревали горячим дыханьем
И, положив на него свои головы, сзади летели...
(XXIII, 375 сл.)
Лишь незначительный след за собой оставляли колеса
В тонкой пыли,—до того они быстро летели дорогой...
(XXIII, 505—507).

Без гомеровских пластических образов, возможно, не было б не только статуй олимпийцев Фидия, но и „Дискобола" Мирона, „Дельфийского возничего", и других фигур атлетов, и многих творений Полигнота. Известно, что не всегда искусство последующего периода является более высоким этапом в своем развитии. Подобно тому, как в конце девятнадцатого века натурализм явился нисхождением реализма, бытовизм эллинистического и, затем, римского времени при известных своих достижениях в частностях был в общем, существенном снижением большой гомеровской традиции. Ибо „Илиада" была не только первой, но и самой богатой жатвой реалистической поэзии в древности. Излишне говорить о том, что реализм Гомера отличается, скажем, от стиля Бальзака, Флобера или Мопассана, но это вовсе не значит, что он примитивный, каким он обычно характеризуется в историях античной литературы. Нельзя, в частности, согласиться с утверждением о примитивном изображении Гомером душевных состояний и движений. Реализм „Илиады" уже включает проникновение во внутренний мир человека.

В своей работе „Стадиальное единство античной литературы" И. М. Тронский затронул этот важный вопрос гомеровского искусства, исторически верно связав его с новыми отношениями индивида и общества и с новым видением мира, в котором снят ряд моментов мифологического мышления.

Отмечая „очень рельефную характеристику", которую мы имеем у Гомера, И. М. Тронский, однако, полагает, что „поэт еще не умеет изображать внутренний мир", что „психологического у Гомера нет ничего" [1]).

Во-первых, нам следует помнить, что сам-то „внутренний мир" — историчен, и что мы не можем приравнивать в этом отношении героев „Илиады" к людям нового времени. Во-вторых, думается, что следует говорить о м е р е гомеровского раскрытия этого мира,

---

[1]) И. М. Т р о н с к и й. „Стадиальное единство античной литературы", стр. 136. Ленинградский государственный университет им. А. Жданова. Труды юбилейной сессии (1819—1944). Л., 1946. Секция филологических наук.

естественно, далеко уступающей глубине и широте его охвата у великих писателей последнего века, но отрицать наличие такого изображения в „Илиаде" не приходится.

Нельзя отрицать, что Гомер показал Ахилла в различных психологических „регистрах": гневного и ненавидящего, оскорбленного и в одиночестве мучительно вынашивающего надежду на торжество попранной героической чести, дружески нежного и безгранично скорбящего, варварски лютого и сострадательно-человечного.

Следует вспомнить также следующее место из XIX песни, где повествуется о том, как вслед за Брисеидой, причитавшей над трупом Патрокла, плакали другие женщины:

...Так она, плача, сказала. И (прочие) жены рыдали
(Все) над убитым Патроклом, но (в сердце) над собственным горем.
(301—302)

Что это „психологизм" не случайный, видно из другого места в той же XIX песне, где мы имеем аналогичное гомеровское проникновение в душевную „подпочву", выраженное поэтом непосредственно „от себя".

Предаваясь скорбным воспоминаниям о погибшем друге и о своих неосуществимых надеждах на возвращение домой, Ахилл вздыхает о старике-отце, которого уже, быть может, нет в живых, а если он жив, то со страхом ожидает вести о смерти сына (Ахилл о своей обреченности уже знает). Гомер „от себя" замечает:

Так говорил он сквозь слезы. И старцы (глубоко) вздыхали,
Каждый в душе вспоминая о тех, кого дома покинул
(338—339).

Здесь и там Гомер нам открывает потаеннейшую причину выявленного чувства горевания (плача, стенаний), его истинную человеческую основу.

Такого прямого „авторского" психологизма у Гомера, правда, мало, но не имеем ли мы основания при наличии немногих, даже единичных его обнаружений здесь заключить: ab uno disce omnia.

Чаще всего Гомер показывает внутреннее состояние,

или душевную перемену путем их внешнего выражения, посредством какой-нибудь зримой детали. Означает ли это неумение изображать внутренний мир или — его показ, но особыми средствами искусства? Сознательно или чутьем гения (возможно, что и так) здесь конституированы начала художественной визуальности того, что является глубинным, сущностным.

Психологическую проникновенность Гомера характеризуют и внутренний монолог Гектора (XXII, 99—130), и понимание пути к сердцу героя в мольбе Приама, и много других мест „Илиады".

Приам умоляет пожалеть его, несчастного отца Гектора, взывая к сыновнему чувству героя. Зная, что у Ахилла тоже есть дряхлый отец, Приам говорит о грустной старости и именно этим психологическим ключом открывает сердце героя для чувства сострадания и человечности.

Как может „примитивный" поэт построить такую глубоко психологическую речь, как речь Приама?

Глубоко и насквозь психологична не только эта речь, но вся сцена выкупа Гектора. Не имея возможности показать все гомеровское искусство внутреннего изображения героев этой сцены, остановлюсь лишь на некоторых его моментах.

Оба, и Приам и Ахилл, вместе рыдают, но каждый — „о своем" (XXIV, 509—512). Тронутый мольбой старика, Пелид говорит ему о печальной доле того, кому Зевс из кувшина бед посылает одни горести, об одиноких людях, которых по земле гонит злая нужда, о своем отце и о самом себе, причинившем столько несчастий троянскому царю, который до войны блистал богатством и сыновьями. Произошел душевный поворот: перед нами как будто не тот неистовый, неумолимый мститель, который варварски волочил оголенный труп убитого врага, а другой, переменившийся, отзывчивый человек, понимающий и чувствующий горе других людей. Будто душа Пелида очистилась от той мрачной тучи ненависти и беспощадности к врагам, которая ее заволокла с момента получения вести о гибели Патрокла. Однако, полная просветленность еще не наступила. Все еще слышатся отзвуки отгремевшей грозы. Советуя Приаму не сокрушаться безмерно, так

как скорбью мертвого не оживить, Ахилл его предупреждает, что, так убиваясь о сыне, старик на себя лишь накличет новое горе (XXIV, 551). Когда несчастный отец убитого отвечает, что не может сесть и успокоиться, покуда ему не выдан труп Гектора, опять слышится гул еще не совсем затихшей бури в суровом предостережении Пелида Приаму:

Будет тебе еще больше страдающий дух волновать мне!
Как бы тебе здесь, старик, хоть ты — и просящий защиты,
Не отказал я в пощаде, нарушивши зевсову волю
(568—570).

На Приама угроза действует: испугавшись, он больше не настаивает на немедленном возвращении трупа, ибо знает характер Ахилла. Пелид и сам хорошо себя знает: вот почему он следит за собою, чтоб вновь не вспыхнула молния его страшного гнева. Герой велит обмыть и умаслить тело Гектора, но чтоб Приам не заметил: ибо, увидев поруганный труп, старик не сдержит своих чувств, а тогда Пелид вскипит и убьет его (584—586). И только когда старик примиряется с тем, что получит тело сына на рассвете, Ахилл успокаивается. Чтоб Приам не отказался от предложенного ужина, Пелид приводит ему парадигму о Ниобее, лишившейся всех своих детей и все же вспомнившей в конце концов о пище. Новая гроза, которая могла разразиться, утихла и наступила обретенная великими страданиями душевная просветленность. Теперь Приам может проясненным взором смотреть на Ахилла, удивляясь его красоте, а Ахилл — смотреть на Приама, удивляясь его благородному облику. Словно сняли с глаз пелену:

Оба они наслаждались, друг на друга взирая
(633).

„Отлегло“ — и каждый увидел в другом то прекрасное, чего до этого видеть не мог. Отпуская старика на покой, Пелид, впервые после смерти Патрокла, теперь способен сказать что-то незлобиво-шутливое, epikertomeôn (XXIV, 649).

Интересно, как эти внутренние движения героя Гомер выражает движениями внешними.

Сначала, когда Приам, обняв колени Пелида, стал умолять его,

За руку взяв старика, Ахиллес оттолкнул его слабо (508).

После совместного горького рыданья, исполнившись сострадания к седовласому отцу Гектора,

С места вскочил он поспешно и за руку поднял Приама (515).

А в конце, после полного внутреннего очищения, дав обещание не возобновить боя до завершения похорон, Приамида, Ахилл выражает свое душевное желание заверить старика, что все обещанное будет исполнено, последним движением:

. . . . . он Приамову руку
Около кисти пожал, чтоб старик ничего не боялся (671—672).

Если в этой сцене внутреннего человечного преображения „психологического нет ничего", то чем же она так волновала читателей на протяжении тысячелетий?

Но обратимся еще к одному, пропущенному нами моменту удивления в этой сцене — в самом начале ее. Приам вошел в ставку Ахилла незаметно. Неожиданное появление троянского патриарха повергло в изумление как Пелида, так и находившихся здесь его товарищей:

Все изумились (кругом) и (без слов) друг на друга взирали (484).

Слова, взятые нами в скобки, отсутствуют в греческом стихе. Однако, переводчик „Илиады" (Н. Минский) верно передал смысл и дух того, что сказано у Гомера. Перед нами немой мимический момент: все были так поражены, что словно лишились речи и выражали свое изумление только глазами, обращенными к другим, столь же изумленным приходом царя-властителя города, за который десять лет идет война.

Молчание как выражение различных душевных состояний в „Илиаде" встречается часто. И хотя о нем говорится одними и теми же словами или целой постоянной формулой, его психологический подтекст каждый раз иной.

Рассмотрим несколько таких мест психологического „молчания" в поэме.

I, 569: Заметив кивок Зевса, пообещавшего Фетиде почтить ее сына, ниспослав победу троянцам, Гера начинает донимать своего супруга расспросами и укорами. Раздраженный Кронид грозит „наложить на нее необорные руки". Волоокая богиня, которой овладел страх, сидит молча. Дальше это молчание объяснено самим поэтом: Гера присмирела.

IV, 22: „Слушала молча Афина, ни слова она не сказала". После поединка Париса с Менелаем Зевс, поскольку победил последний, предлагает на совещании олимпийцев, чтоб война закончилась соглашением между обеими сторонами: Менелай должен получить похищенную жену, а Илион остаться целым, не разрушенным. Ненавидящая Трою Афина страшно возмущена предложением отца, но она владеет собой, сдерживает свой клокочущий гнев и потому — молчит. Говорить означало бы перечить Громовержцу, а это — дело Геры (IV, 24 сл.).

VI, 403: „Он улыбнулся безмолвно, взглянув на сынишку-младенца". Это — из встречи Гектора с Андромахой. Молчание здесь — выражение сдержанной, грустной радости молодого отца-героя, которому нельзя сейчас проявлять своих семейных чувств, нельзя уступать им: в виду опасности, нависшей над Троей, чувства патриотического долга и айдос выше и важнее всех прочих.

IX, 190. Патрокл слушает молча игру на форминге, которой Ахилл аккомпанирует своей песне о деяниях героев (klea andrôn). В этом молчании — и интерес, который проявляет к песне сын Менойтия, и сила ее впечатления и настроения, и понимание тяжелого душевного состояния Пелида, и почтительное отношение к исполнителю, которого Патрокл, заметивший явившееся посольство, не смеет прервать.

XII, 92: „Так он промолвил, и все сохраняли молчанье, внимая". Это — о Гекторе и ахейцах, вызванных им на единоборство. Молчание здесь — выражение двух чувств, о которых Гомер говорит в следующем стихе:

Ибо стыдились отвергнуть, принять же боялися (вызов).

I, 511—512: Фетида явилась к Зевсу с просьбой, чтоб почтил ее оскорбленного сына, даровав троянцам победу над ахейцами. Кронион ей долго ничего не

говорит, сидит безмолвно. Молчание здесь вызвано внутренней борьбой в душе Громовержца. С Фетидой его связывают давние добрые чувства, он многим обязан морской богине и отказать ей в просьбе никак нельзя. Но помогать троянцам — это значит ссориться с Герой, которая и так допекает своего супруга язвительными речами. Вот почему Зевс должен хорошо подумать прежде чем кивнуть Фетиде головой в знак обещания. Антропоморфное божество стоит перед трудной внутренней задачей, перед которой нередко стоит и человек в „Илиаде".

Гомеровским людям не чужды душевные колебания перед тем, как решиться на то или иное действие. Характеристика такого психологического состояния часто начинается следующими словами о колеблющемся герое:

Он между помыслов двух колебался умом и душою...

или

Он говорил своему сердцу...

или

На-двое сердце его рассечено было...

Затем раскрывается то большое внутренее затруднение, которое герой испытывает при выборе одного из двух действий или решений (VII, 92 сл. сл.; 217 сл.; XI, 409 сл.; XIV, 20 сл.; XVI, 435 сл.; XVII, 90 сл.). Перед такими внутренними затруднениями стоят Одиссей, Нестор, Менелай. О последнем, который должен был защитить труп Патрокла от Гектора, Гомер рассказывает:

Тяжко вздохнувши. сказал своему он бесстрашному сердцу:
„Вот так беда! Если этот прекрасный доспех я оставлю,
Если я брошу Патрокла, за честь мою легшего в битве,—
Не осудил бы меня, увидев это, кто из ахейцев!
Если же, их устыдившись, на Гектора я и троянцев
Выйду один,— окружат одного меня многие мужи.
Всех троянцев сюда ведет шлемоблещущий Гектор.
Но для чего мое сердце волнуют подобные думы?
Кто, вопреки божеству, пожелает итти против мужа,
Чтимого богом, тот скоро большую беду испытает.
Нет, не осудит меня ни один из данайцев, увидев,
Что перед ним отступил я: от бога сражается Гектор!
Если же где-нибудь мне послышится голос Аякса,—

Оба, назад обратившись, пойдем мы решительным боем
Хот на само божество. Только вырвать бы нам для Пелида
Тело патроклово: злом наименьшим из всех это было бы".
В миг, как подобными думами дух волновал он и разум...
(В. XVII, 100—106).

Перед нами мысленное взвешивание последствий такого выбора, душевное терзание, взволнованное рассуждение, целый внутренний разговор с самим собою.

Особенно глубоко раскрывается сложное душевное состояние внутренним монологом Приамида перед его поединком с Пелидом.

Ожидая у Скейских ворот приближающегося Ахилла, Гектор переживает мучительные колебания: „Горе, что делать мне?"—спрашивает он сам у себя (XXII, 100). Честь героя, опасение укоров от своих соплеменников, если он, уступив мольбе родителей, подобно другим, укроется за крепостной стеной, чувство стыда (aidôs), не допускающее трусости, любовь к жизни и сознание, что в единоборстве с Ахиллом потеряет ее, на мгновение промелкнувшая мысль, что, возможно, спасется, если скажет Пелиду о своем согласии вернуть Елену и сокровища, а также поделить с ахейцами все богатства Трои, появившееся понимание, что это — самообольщение, отказ от этой тщетной надежды,— вся эта калейдоскопически-быстрая смена противоречивых, друг друга исключающих допущений и решений, вместе с возникающими у героя сомнениями, позволяет, думать, что гомеровский реализм включает самые различные моменты, в том числе и момент психологический.

Во всяком случае, пластическое обнаружение скрытого, внутреннего отнюдь не свидетельствует об отсутствии в „Илиаде" характеристики душевного мира. Гомер об этом мире не рассуждает, но раскрывает его так, что мы видим, постигаем, знаем психологические состояния героев.

В особенности это наше знание относится к состояниям Ахилла. Гомер глубоко и тонко являет нам страдания его уязвленного сердца, его ожидание полного удовлетворения героической чести и вместе с тем — его тревогу за судьбу греческого войска, его сраженность гибелью друга, его сознание своей тяжкой вины, затем — его надломленность, его неспособность оправиться от страшной катастрофы. Мы

остро чувствуем весь душевный процесс, который привел героя к этому последнему его состоянию. Нам понятно, почему он теперь часто думает и говорит о своей близкой смерти.

Выше было сказано, что источник этих печальных размышлений у гомеровских героев — в горячей, страстной любви к жизни. Но Ахилл переживает чувство своей кратковечности острее и глубже, чем другие. Общественные корни обострения этих раздумий и переживаний — в распаде первобытного коллектива. Коллектив не ищет бессмертия, он его имеет,— говорит Горький („Разрушение личности"). О нем думает выделившаяся личность, а именно Ахилл таковой и является. Вот почему, обособившись от общенародного дела, он чувствует себя „бременем земли". Полный сил, могучей жизненной энергии, он обрек себя на бездеятельность. Его,— говорит схолия „Т" к XVIII, 104,— и смерть страшит и жизнь ненавистна ему из-за бездеятельности. А возмущение кривдой и неистовый характер делают невыносимой, омрачают и эту кратковечную жизнь. И никто ему не в силах помочь — даже богиня-мать:

> Но и при жизни недолгой, любуясь сиянием солнца,
> Скорбью терзает он грудь, и ему пособить не могу я,—

жалуется Фетида нереидам и затем Гефесту (XVIII, 61—62 и 442—443). На прекрасный облик героя ложится скорбная тень смерти.

Выделение личности (сыгравшее исторически известную положительную роль) при углубляющемся индивидуализме чревато эгоизмом:

> Но Ахиллес насладиться один своей доблестью хочет,—

говорит Нестор Патроклу (XI, 762—763), и Патрокл еще усиливает эту характеристику эгоизма, говоря своему другу с глубочайшей горечью и укоризной:

> Храбрость без пользы твоя. Кому, хоть бы даже в потомстве,
> Будет в ней надобность? . . . . . .
> (XVI, 31—32).

И все же, осуждая Ахилла, Гомер — его певец, он filachilleys. Потому, что при всей своей пагубности неумолимость Ахилла — выражение народного про-

теста против произвола. Так автор „Песни о Роланде", показывая безумное гордое упрямство, ведущее к гибели всего арьергарда и самого героя, все же воспевает не столько благоразумного Оливье, сколько Роланда, как воплощение народного идеала доблести и бесстрашия.

Ахилл — романтическое и вместе с тем реалистическое воплощение народного героя и сложный образ первой противоречивой индивидуальности в поэзии Европы.

Изображение этой противоречивости вызвало в древности весьма поучительные споры.

Платон осуждал Гомера за то, что поэт не показал Ахилла героем сплошь идеальным, ничуть не погрешившим против его, Платона, общественных, религиозных и этических требований. Вместо живой, ярко-реалистической и романтической индивидуальности героя получилась бы тогда бледная, безжизненная схема платоновских добродетелей, а не гомеровский образ.

Так, согласно интересам „Государства" идеалистического философа, Ахилл не должен был говорить Приаму о чередовании в жизни человека радости и горя и о доле того, кому Зевс посылает одни страдания,— это грех против богов.

Не следовало Ахиллу рыдать и убиваться о погибшем Патрокле и выражать скорбные мысли о том, во что превращается человек в преисподней,— это вселяет страх смерти в сердца воинов „Государства" и ослабляет их боевой дух.

Не следовало ему в сердцах говорить Агамемнону, что он, вождь ахейского войска, — „пьяница грузный со взором собаки и сердцем оленя": это может служить дурным примером проявления дерзости по отношению к предводителю.

Невероятно, чтоб Ахилл упрекал бога (Аполлона, XII, 15—20), да еще в таких непочтительных выражениях и угрозах:

> Ты навредил мне, зловреднейший между богами.
> Я отомстил бы тебе, лишь только бы силы достало!

Это — неблагочестиво и недопустимо.

Ахилл был до того предан беспорядочным душев-

ным движениям, что питал в себе две взаимно-противоположные болезни: „скупость с корыстолюбием и вместе кичливость перед богами и людьми".

Насчет скупости и корыстолюбия Ахилла Платон явно возводит напраслину на героя поэмы. Для изгнания Гомера из своего „Государства" Платон дает здесь совершенно необоснованное и явно предвзятое толкование героя, приписывая ему черты, которые никак Пелиду не свойственны.

Но вот еще одно суждение философа, говорящее об отрицании психологической pithanotês и реализма Гомера: Платон видит в Ахилле хитреца и лгуна. В „Гиппии младшем" Сократ (выражающий мысли Платона) иронизирует:

XII. „Сказав это, что отплывает домой, один раз перед всем войском, другой раз своим товарищам, он совсем не делает приготовлений и не думает о том, чтобы спускать корабли..."

XIII. „Неужели ты, Гиппий, считаешь сына Фетиды и воспитанника мудрейшего Хирона столь забывчивым, чтобы он, только-что выбранив болтунов последними словами и сейчас же после этого говоря Одиссею, что отплывает, а Аянту, что остается, делал это иначе, как с умыслом, считая Одиссея простоватым и надеясь превзойти его этим самым — кознями и лганьем?".

XIV. Гиппий: „Я этого не думаю, Сократ. Если он говорит Аянту не то, что Одиссею, то и тут он передумал по простоте; а Одиссей, когда и правду говорит, то говорит с умыслом, и когда лжет,— точно так же" [1].

Почему Платон подвергает Гомера остракизму, из каких философских и социально-политических соображений он не допускает поэта в своем „Государстве", это вопрос особый. Здесь мы только указали на его антиреалистическое требование однолинейности образа, на его недопущение каких бы то ни было противоречий в характере героя и на полное игнорирование психологических причин, почему, в каком душевном состоянии и кому говорится одним и тем же лицом не одно и то же [2].

---

[1]) Платон, изд. „Академия", том IX, 1924 г.

[2]) См. Hans Dachs, „Die lysis ek tou prosôpou". Dissert., 1913.

Платоновский взгляд на Гомера вызвал в древности резкую полемику против философа и ряд апологий великого поэта (Зенона, Хрисиппа, Кратеса и др.). Антиплатоновские суждения высказывались с различных точек зрения многими, начиная от Аристотеля, перипатетиками, рядом аллегористов и кончая Дионом Златоустом. В Аристотелевой „Поэтике" отстаивается гомеровское изображение противоречивого героя только в общих чертах, в связи с выдвигаемыми здесь теоретическими положениями правдоподобия. Как бы возражая Платону, Аристотель полагает, что правдоподобие может требовать и непоследовательности героя: „Даже если изображаемое лицо совершенно непоследовательно, и в основе его поступков лежит такой характер, то все-таки оно должно быть непоследовательным последовательно" [1]). Что это — возражение Платону, ясно и из конца цитированной XV главы, где говорится, что, несмотря на недостатки своего характера, Ахилл представлен у Гомера облагороженным. В других трактатах (Homêrika problêmata) гомеровское изображение Ахилла оправдывалось более обстоятельно. Отклики этой защиты гомеровского метода мы имеем у Плутарха. Плутарх берет те или подобные слова и поступки Ахилла, которые осуждаются философом, и доказывает их законность с точки зрения pithanotês, правдивого воспроизведения жизни, людей, характеров поэтическим искусством.

„Поэмы Гомера совершенно противоречат учению стоиков, утверждающих, что при добродетельности не может иметь места то, что заслуживает порицания, а при наличии порока не может быть никаких проявлений добродетели. Дурак должен делать одни глупости, а мудрец — всегда поступать разумно. Так поучают философы в школах. Но на самом деле происходит совсем по иному. Эврипид верно заметил:

Добра и зла отдельно не бывает,
Они переплелись, перемешались.

...Поэтому, юноша, которого мы намереваемся подготовить к пониманию поэзии, не должен себе соста-

[1]) Аристотель „Поэтика", перевод Н. И. Новосадского, Академия, Ленинград, 1927 г., стр. 58, глава XV.

вить представления, будто прославленные герои — одна чистейшая мудрость и справедливость, а цари — совершенные образцы всяческой добродетели...

...Он должен уяснить себе, что поэтическое искусство является воспроизведением характеров и образа жизни таких людей, которые не совсем безупречны и безукоризненно-чисты, а имеют свои страсти и заблуждения, но в которых, однако, заложены хорошие задатки, чтоб получила преобладание добродетель..." [1]).

Плутарх иллюстрирует эти положения на образе Ахилла, данного в своей живой непосредственности и противоречивости.

Из ответа Гиппия ясно, что Платон эту противоречивость видел, но объяснял лживостью и кознями героя. Философ не почувствовал и не заметил непосредственной горячности Ахилла, когда герой, возмущенный произволом Агамемнона, искренне грозит отъездом, продолжая гневаться, говорит то же Одиссею, а затем смягченный Фениксом и Аяксом, отвечает последнему, что в битву не вступит до тех пор, покуда Гектор не нападет на стан мирмидонцев (IX, 650—652), но об отъезде больше не говорит. Влияние речей, преданность и любовь к Ахиллу тех лиц, которые к нему обратились, брешь, которая пробивается в его неприступности мольбой старого воспитателя и взволнованными словами, высоким героическим и этическим пафосом укоризны искреннего Теламонида — короче, вся психологическая основа перемены ускользнула от внимания Платона. Аристарх в двух словах раскрыл этот психологический подтекст перемены в намерениях и словах Ахилла, у которого уже, собственно, после речи Феникса сердце отошло, и если он еще прямо не сказал, что остается, то потому, что „стыдится уступить". В схолии BT к IX, 651 эта перемена прослежена в ее ступенчатости. Влияние речей, внешнее, сталкивается и скрещивается с внутренним, психологическим состоянием героя и с его большим характером.

Отличительной его чертой является прежде всего—

---

[1]) Plutarch. „De audiend. poët"., XII, 2, 3, 6, 8.

безмерность того или иного чувства, безграничность того или иного аффекта „Узна́ете этого мужа“,— предупреждает троянцев разумный Пулидамас, имея в виду не только силу Ахилла, но и безмерность, неистовость его характера. „Знаю тебя хорошо,— шепчет, умирая, Гектор,— и зачем умолял я напрасно?“. Безмерный гнев, гордость и непреклонность его львиного сердца (thymoleôn) осуждает в „посольстве“ Аякс. Безграничность ахилловой злобы, неумолимость его знает и дружина героя. Не молоком его вскормила мать, а желчью,— ропщут мирмидонцы (XVI, 202 сл). Справедливый, но беспредельный гнев Ахилла является не только выражением протеста против произвола и кривды, но и чертой индивидуальности героя, проявлением его характера.

Лучше всех знает и характеризует своего товарища Патрокл, говоря ему с величайшей скорбью в сердце и слезами на глазах:

> Сердцем жесток ты! Отец тебе был не Пелей конеборец,
> Мать — не Фетида богиня. Рожден ты сверкающим морем.
> Твердой скалой,— от них у тебя это жестокое сердце.
> (XVI, 33—35).

Но Патрокл, который так хорошо чувствует душевное состояние и настроение Ахилла, Патрокл, слушающий молча, чтобы не нарушить музыку и поэзию песни, в которой герой изливает свою душу, Патрокл, сердечнейший друг и вернейший товарищ, все же не постигает происходящего в нем скрытого, внутреннего процесса. Патрокл сам чересчур ровен и ясен, чтобы чувствовать всю сложность и изменчивость психологической жизни Ахилла, внешне, на словах, остающегося как будто непоколебимым в своей неумолимости. Уже в том, что Ахилл посылает Патрокла к Нестору, выражена не только надежда на полное удовлетворение героя (ахейцами, которые будет его умолять, обнимая колена), но и тревога за судьбу родного войска, жалость к нему, внутренняя готовность смягчить свою непримиримость, способность уступить, простить обиду. Нестор мудро угадывает сдвиг, начавшийся в душе Ахилла:

> Что это вдруг Ахиллес так печалиться стал об ахейцах?—

спрашивает он у Патрокла. В этом риторическом вопросе есть не только осуждение неумолимости, но и понимание того душевного процесса, которого еще не постиг Патрокл. Поэтому, уже сознавая внутреннюю перемену, Нестор советует Патроклу воспользоваться ею, просить о снаряжении его, Патрокла, в бой.

Вернувшись от Нестора, взволнованный и плачущий Патрокл застает Ахилла в состоянии почти внутренней готовности помочь ахейцам, но при своем гордом характере Пелид притворяется вполне неизменным и даже не понимающим причины слез Патрокла. Он скрывает, прячет, что сердце у него отошло, что уж внутренне сдал, уступил, маскируется притворной шуткой, награнной дружеской насмешкой над плачущим товарищем, выраженной в форме удивления-вопроса и одним из самых изумительных сравнений:

Что ты, любезный Патрокл, как малая девочка, плачешь,
Если, за платье хватаясь, бежит она с матерью рядом,
На руки просится к ней и, шаги принуждая замедлить,
Плачет и смотрит сквозь слезы, пока ее мать, не подымет?
(XVI, 7—10.)

Ласково иронизируя над слабостью Патрокла, Ахилл как бы защищается от внутреннего упрека в своей собственной слабости. Подшучивая над своим другом, как взрослый над ребенком, Ахилл забывает что он сам по-детски заливается слезами перед своей матерью. Схолия ТВ к IX, 307—309, верно определяет характер Ахилла не только как правдолюбивый, но и как иронический.

Свою слабость Ахилл маскирует и дальнейшими вопросами (стихи 13—16). Но его ирония имеет под собою и другую психологическую причину: ведь он-то Агамемнона и ахеян пока не простил, а его друг их так жалеет, будто никакой кривды ему, Ахиллу, и не учинили. Шуткой здесь прикрывается раздраженность Ахилла тем, что Патрокл об этой кривде как будто забыл, и сдержанный упрек товарищу, который потом высказывается открыто в последнем вопросе:

Иль об ахейцах скорбишь ты, которые в это мгновенье
Близ чернобоких судов за неправду свою погибают?
(Стихи 17—18).

Ибо Ахилл очень требователен и ревнив к своим друзьям. Сочувствие к страдающим ахейцам его огорчает и возмущает. Вспомним, как он ревниво и сердито реагирует на слова Феникса (IX, 612—616). Потому что, сам правдивый, он требует того же и от других и прежде всего от друзей. Он не терпит фальши и двоедушия, и его ирония, его притворство не имеют ничего общего с рассчитанным лукавством и хитростью Одиссея.

Ирония Ахилла своеобразно раскрывает те или иные черты его характера, являясь одним из средств выражения его индивидуальности. Она бывает гневной и едкой, грустной и незлобивой, но всегда под ней пульсирует непосредственное эмоциональное отношение героя к объекту иронии. Она, словно неотъемлемый элемент стиля ахилловой речи, отражающей волнение души и сердца героя, стиля, еще не ставшего логистической риторикой, хоть и давшего много материала для ее позднейшей разработки.

Злой и едко-издевательской является его ирония, когда он обличает Агамемнона в трусости, в отсутствии храбрости, которой военачальник предпочитает мироедство, ограбление прежде всего тех, кто перечит жадному басилею. Ахилл язвительно мотивирует это предпочтение, выгодность его с точки зрения лишенного доблести главаря греков:

> Много спокойней, конечно, по войску обширному греков
> Доли у тех отбирать, кто слово противное скажет...
> (I, 229—230).

Столь же, если еще не более язвительной, является его ирония, когда он, отвечая Одиссею, говорит об успехах, достигнутых Агамемноном после его, Ахилла, ухода. Она задевает своим острием и старейшин — советников Агамемнона, среди них и хитрейшего — Одиссея. Отвергая дары Атрида, Ахилл иронически перечисляет успехи, достигнутые Агамемноном:

> Много и так без меня он свершил уже подвигов трудных:
> Стену воздвиг (пред судами) и ров прокопал пред стеною.
> Длинный, широкий весьма, и забил его дно частоколом.
> Все же он этим могуществу Гектора мужеубийцы
> Не помешал...
> (IX, 348—352, М.).

Что же касается обещания Агамемнона выдать за него свою дочь, то Ахилл, отвергая это предложение, иронически советует, чтобы Атрид нашел себе другого зятя, такого,

Кто ему больше подходит, кто царственной властью повыше.
(IX, 391—392).

Ахилл иронически не считает себя достойным столь высокой чести, намекая на хвастовство Агамемнона, что он „первейший во власти".

Презрительно, беспощадно и как-то скорбно-иронически звучит ласковое обращение Ахилла к Ликаону, просящему пощады:

Милый, умри же и ты. С чего тебе так огорчаться?
Разве не умер Патрокл, хоть лучше тебя был гораздо?

Какое любезно-неумолимое сочетание: „милый, умри!" Ответ Ликаону содержит и печальные размышления Ахилла о собственной трагической доле, и, наряду с жестокостью, какое-то сострадание к погибающему врагу, сострадание при беспощадности.

Ибо сердце у Ахилла в глубочайшей своей сущности чуткое и доброе[1]). Чтобы судить, как оно способно проникнуться чужим горем, достаточно прочитать только то, что Ахил говорит Приаму. Для представления о том, как оно способно почувствовать чужую грусть, печаль старика о минувшей молодости и былой силе, следует вспомнить то место из двадцать третьей песни, где Ахилл преподносит в награду Нестору, не принимавшему участия в состязаниях, дорогую чашу, чтобы подбодрить одряхлевшего героя, чтобы утешить его и почтить его старость. О том, как Ахилл понимает тяжелое положение и душевное смущение людей, вынужденных по произволу властителя выполнить неприятную миссию, говорит то место из первой песни, где описывается приход в лагерь героя глашатаев, которым Агамемнон поручил увести Брисеиду:

Оба они, из почтенья к владыке, смущенные, стали,
Не обращаясь к нему со словами и не вопрошая.

---

[1]) См. XXIV, 157—158 и 186—187. Зевс говорит о Пелиде:
Не безрассуден Ахилл, не безумен и не беззаконен.
Мужа молящего он пощадит, (пожалеет) сердечно.

Но Ахиллес разгадал их в мыслях своих и промолвил:
Радуйтесь, вестники, вы, о послы и Зевса и смертных!
Ближе пойдите! Виновны не вы пред мной — Агамемнон:
Он вас обоих сюда за девой послал Брисеидой...
(I, 331—336, М.).

Так психологически „примитивно" (как утверждают некоторые гомеристы) показан Ахилл во многих и многих выявлениях его личности. Гомер как бы поворачивает ее к нам то одной, то другой стороной, чтобы она вырисовывалась во всей своей сложности, чтобы индивидуальность героя была очерчена полно: в его жестокости и мягкости, лютости и нежности, свирепости и гуманности.

Но одна черта его личности показана у Гомера с особой яркостью и силой: это — как глубоко Ахилл любит (своего друга). Вероятно, В. И. Ленин, характеризуя отношения Маркса и Энгельса как превосходящие „все самые трогательные сказания древних о человеческой дружбе"[1]), имел в виду и это, гомеровское, сказание о дружбе Ахилла с Патроклом. Сила этой дружбы раскрывается в глубине скорби и в лютости мести Ахилла после гибели друга. Нигде больше человеческое горе не показано в древней поэзии более правдиво, более истинно и мощно. Кажется, это не воспроизведение бездны страдания и скорби, а сама их бездонность, сама их безграничность и безутешность. Поэт переживает то же, что Ахилл, то же, что утратившие Гектора Приам, Гекуба, Андромаха, сам становится каждым из них. Все в совокупности и каждая частность здесь, как это характеризует схолиаст,— biôtika, совершенно, насквозь жизненно и человечно. То, что делает и говорит скорбящий, рыдающий и убивающийся Ахилл, воспринимается нами не как художественно-верное воспроизведение действительности, а как сама действительность. Так, претворял ее еще только один писатель — Л. Н. Толстой. „Если бы нужно было жить только затем, чтобы прочесть двадцать третью песню „Илиады", то и тогда мы не имели бы права жаловаться на наше существование",— сказал Шиллер. В этой песне Ахилл прощается с мертвым Патроклом и хоронит его.

---

[1]) В. И. Ленин. Соч., т. 2, стр. 12.

В скорби Ахилла о погибшем друге мы видим тот же характер героя, что и в его гневе. Та же сила и глубина аффекта, та же безмерность чувства, та же безграничность переживания. Узнав о смерти друга, Ахилл, грохнувшись оземь, так убивается, что Антилох держит его руки, опасаясь, как бы герой не покончил с собой (XVIII, 33—34). Только такое огромное чувство любви к другу и объясняет такую лютую месть за него, хоть Ахилл остается таким же безутешным после ее свершения, каким является до нее. С гибелью друга мысль о собственной печальной участи не оставляет его. Смертью Патрокла он сам поражен насмерть. Читатель не чувствует никакого преувеличения, когда Ахилл говорит, что не испытал бы большего горя, если бы узнал о смерти отца или сына (XIX, 321—328). Здесь все правдиво, все верно, все реально, все biôtika. Каждый момент быта напоминает Ахиллу о друге, вызывает образ его. Когда героя умоляют подкрепить силы едой, он к пище не притрагивается, тяжко вздыхая:

Прежде, бывало, и ты, о любимейший друг злополучный,
В этой палатке готовил обед, услаждающий (душу).
Был расторопен и скор, когда аргивяне спешили
Против наездников Трои начать многослезную битву.
Ныне пронзенным лежишь...
(XIX, 315—318, М.).

Когда на состязаниях в честь Патрокла Ахилл определяет награды для наездников, то не может не думать о покойном, и перед его глазами — добрый друг, заботящийся о конях:

...Он часто, бывало, (прекрасные) гривы
Маслом на них увлажал, омывая волною прозрачной.
Ныне, по нем убиваясь, понурили головы кони,
Сердцем болея, стоят, до земли опустились их гривы.
(XXIII, 281—284, М.).

Разве теперь скорбящие об умершем родном человеке вздыхают и вспоминают не так? Разве это эпически-отдаленно, а не жизненно-близко?

Такой же психологической pithanotês[1]) характеризуется и явление Патрокла Ахиллу во сне, когда,

---

[1]) По терминологии древних — убедительностью, правдоподобностью, художественным вероятием.

утомленный битвой и измученный горем, он лежит, тяжко вздыхая, на берегу моря. То, что он мог задремать, когда Патрокл еще не похоронен, мучает героя в сновидении — печальная тень покойного укоряет Ахилла:

Ты почиваешь, Ахилл, обо мне позабыл, об умершем,
Хоть о живом ты когда-то радел...

(XXIII, 69—70).

То, что Патрокл просит, чтобы Ахилл дал ему в последний раз руку, а Ахилл хочет, но не может обнять его тень, психически отражает[1]) в сновидении скорбное сознание героя, что он разлучается со своим другом навеки. Подчеркнутое Гомером чудесное сходство вида и голоса усопшего с видом и голосом живого Патрокла, вся острота и ясность видения его психически объясняется свежестью утраты друга. Более нежных слов прощания навеки, чем те, которые, протянув руки, Ахилл говорит, обращаясь к „дорогой голове" (XXIII, 94 сл.), большего соответствия их состоянию безысходного горя не знает поэзия мира.

Скорбь утраты, надломив Ахилла и подготовив его психологически к собственной смерти, вместе с тем делает его человечнее, лучше. Пройдя через этот глубокий katharsis, он становится более способным чувствовать чужое горе, психологически подготовленным к встрече с Приамом — к сцене, для характеристики которой еще никто истинных слов не нашел. Ею Гомер довершает внутренний облик Ахилла и — свой собственный, как всемирного поэта-гуманиста и реалиста.

---

[1]) Кроме представления Гомера о ее неощутимости.

Глава XVI

ИСКУССТВО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО ОБЛИКА И ДУШЕВНЫХ ПЕРЕМЕН

Народные богатыри, данные Гомеру эпической традицией, были образными воплощениями силы, отваги, ума и благородства, но личной психики, сложного индивидуального характера не имели и иметь не могли, так как самой личности еще не было, она еще из массы рода не выделилась, или еще не определилась. Она могла появиться только в процессе и в результате трудовой и социальной дифференциации. Гомер отобразил и эту дифференциацию и выделение индивидуальности.

Говоря в „Капитале" о разделении общественных отраслей производства, благодаря чему находят себе проявления различные склонности и таланты людей, Маркс ссылается на „Одиссею" (XIV, 228):

Люди несходны: те любят одно, а другие другое[1])

Несходность мы имеем и среди людей „Илиады"— не только в проявлении различных склонностей и талантов, но и в общественном положении, в их интересах и характерах.

Мы имеем в „Илиаде" и место, аналогичное приведенному Марксом из „Одиссеи", но выражающее то же наблюдение более широко[2]).

Изображение общественной и индивидуальной жизни в сложной агонистичности, во внешних и внутренних столкновениях и борениях—существеннейший момент гомеровского реализма. Отсюда и драматизм „Илиады", как художественное отражение многообразной конфликтности общественного и личного бытия, и поли-

[1]) См. „Маркс и Энгельс об искусстве", 1938 г. стр. 75.
[2]) XIII, 730–734.

фонизм ее: многозвучна печальная музыка схватки людской.

Если в догомеровских героических песнях речь шла о набегах или о таких небольших походах, о которых повествуют Нестор и Феникс, то в „Илиаде" впервые показано великое столкновение народов, повествуется о событиях, в которых принимают участие значительные массы людей. Эпопея изображает конфликтность жизни вглубь и вширь.

Война как страшная катастрофа, как androktasiê (человекоубиение), как трагедия, разыгрывающаяся между народами, и социальные столкновения, возникающие внутри племени, являются причиной множества отдельных, частных трагедий, страданий и гибели городов, семей, людей. Гомер — поэт большого и малого, эпических событий, происходящих между народами, и переживаний одного человека.

Взаимосвязь частного с общим, личного с народным, индивидуального с массовым мы видим на конкретных судьбах героев из одного и другого лагеря. У каждого из них, как уже сказано, кроме общих качеств, есть свои особые черты, характеры и жизненные истории. Утверждение, что эти характеры и качества героев взяты „готовыми" из народных песен[1]) ошибочно, и во всяком случае, ничем не обосновано. Не менее ошибочным является огульное утверждение о статичности гомеровских образов, о том, что автор „Илиады" не показал своих героев в их душевном развитии, изменении, внутреннем преображении. События, описываемые в „Илиаде", как известно, происходят за 51 день. Характеры редко меняются за такое короткое время, и именно потому, что Гомер верен правде жизни, он и не показал такого развития всех героев поэмы. Это противоречило бы основному закону гомеровского письма — жизненной убедительности, достоверности, pithanotês. Агамемнон остается тем же высокомерным, кичащимся своим богатством и положением главаря на протяжении времени от начала до конца событий. Неизменными остаются в своих характерах Нёстор и Одиссей, Диомед и Аякс, Гектор и другие герои. Но

[1]) См. „История греческой литературы", изд. Института мировой литературы АН СССР, т. I, стр. 95.

под влиянием пережитых катастроф претерпевают глубокие душевные сдвиги Патрокл, Приам, Ахилл.

Патрокл — добрый, „ласковый", êpios. Он как будто не имеет своей воли, а только молча исполняет волю Ахилла. Это молчание можно принять за согласие с Пелидом, за одобрение его непреклонного упрямства. Кроткий характером, Патрокл особенно мил и дорог своей противоположности — Ахиллу. Об этой кротости героя говорит Зевс (XVII, 204), помнят греческие богатыри, защищающие его труп от поругания, голосит в своем френосе о погибшем герое Брисеида (XIX, 300).

Но вот Патрокл потрясен тем, что он узнал из уст Нестора о поражении ахейцев, о плачевном их бегстве, и это производит в его душе резкую перемену. Жалость к своим соплеменникам и страх за их судьбу делает Патрокла способным на порицание Ахилла, на смелое осуждение его непреклонности и при том — речью, исполненной огромного этического пафоса (XVI, 30—32.)

Эта речь бросает свет и на предшествующее молчание Патрокла. Оно вовсе не было выражением полного согласия. Однако нужно было еще сильное впечатление рассказа и побуждения Нестора, чтобы из кроткого и послушного друга Ахилла он стал открытым порицателем его безмерного гнева. Душевная перемена под влиянием новых обстоятельств, раскрытие характера в силу новых жизненных моментов отмечается Пушкиным в шекспировских героях („Обстоятельства развивают перед зрителями разнообразные и многосторонние характеры"). Не то ли мы наблюдаем и в гомеровских героях?

„Шекспир — Гомер драмы" — говорит Белинский. Это верно не только как высшая оценка английского гения, но и как наблюдение общего для двух титанов поэзии проникновения в сердце героя, открытия и раскрытия обретенных им новых свойств и качеств в результате воздействия обстоятельств. Где же тут статичность характера?

Приам — мягкий, добрый старик. Его доброта кажется вовсе невозмутимой, а мягкость — неизменной. Вспомним, хотя бы, как он относится к виновнице обрушившейся на него войны — Елене, как трогательно-ласково он заранее отводит ее самообвинение, как

старается рассеять ее смущение и возможное опасение его упреков (III, 162—165). Мягкость Приама сознается им самим. На поединке Париса с Менелаем царь Трои не может присутствовать из-за этого своего качества (III, 304—307). Доброта превратилась у него в слабость характера. Вопрос о возвращении Елены и прекращении войны решается (отрицательно) не им, а Парисом. Настоять на чем-либо он не способен, и вершит дела в Илионе не он. Кажется, он вовсе лишен твердости, волевое начало в нем как будто вовсе отсутствует, не присуще ему.

Но вот погиб любимый сын, Гектор. С крепостной стены Приам своими глазами видел, как Ахилл умертвил его, а затем, обнажив труп, поволок за своей колесницей, чтобы, надругавшись над мертвым, бросить его на расклевание хищным птицам и на съедение собакам. Тогда мягкий, слабохарактерный старик обретает не только твердость, а непреклонность. Никакими доводами и уговорами Гекуба не может удержать его от решения отправиться в лагерь Ахилла для выкупа дорогого трупа. Он неумолим и непоколебим:

> Нет, не препятствуй желанью итти и не будь мне в чертоге
> Птицей-вещуньей дурною, меня убедить ты не сможешь.—
> (XXIV, 218—219, М.).

отвечает он на уговоры жены.

Человек, казалось, совершенно неспособный сердиться, теперь вдруг гневно обрушивается на столпившихся в сенях троянцев и посохом гонит их прочь:

> Прочь, о негодные (люди)! Иль мало вам слышно рыданий
> (Каждому) в доме своем, что явились ко мне, досаждая?
> Или вы рады тому, что Кронид покарал меня горем,
> Лучшего сына отняв?..
> (XXIV, 239 сл., М.).

Припадок гнева, вспышка ярости у незлобивого царя психологически мотивируется случившимся горем, обрушившимися на него страшными обстоятельствами, которые вывели старика из его нормального душевного состояния, вызвали крайнюю возбужденность, ввергли в лировскую невменяемость. В таком состоянии он неистово ругает и своих сыновей:

Живо, негодные дети! Скорей, срамники! Пред судами
Вместо (могучего) Гектора вы бы все лучше погибли!
. . . . . .
. . . . . .
Вы, плясуны, хвастуны, вожаки хороводов разгульных,
Вы, похитители коз и ягнят у своих же сограждан!
Долго ли будете вы снаряжать для меня колесницу,
Скоро ль ее нагрузите, чтоб двинуться в путь нам немедля?
(XXIV, 253—254 и 261—264. В.—М.)

Заметим попутно, что теперь он, подобно безумному Лиру, дает истинную характеристику своим детям, произволу и кривде, которую царские сынки допускают по отношению к народу; только теперь он остро почувствовал, что между ним и массой народа — пропасть враждебности (хотя сейчас народ вовсе не злорадствует, как думает Приам). Это превращение невозмутимо-доброго, слабохарактерного человека в крайне раздражительного и непреклонного, очевидно, тоже никак не иллюстрирует ходячее утверждение о статичности гомеровских героев. Сама природа аффекта предполагает резкое душевное изменение, бурное движение, психологический взрыв и крутой поворот в поведении, который у Гомера всегда жизненно, реалистически обусловлен и обоснован.

Нужно ли еще доказывать, какие глубокие психологические сдвиги и перемены происходят в Ахилле, начиная от его гнева на Агамемнона и до того момента, когда он „сжалился над головою седой и седой бородою" несчастного отца Гектора?

Важно заметить, что эти сдвиги и перемены являются не только перипетиями (что роднит героев Гомера с героями трагедии). Одни из них происходят в результате потрясения, катастрофы (Ахилл), другие подготовляются исподволь, медленно накапливаясь и вызревая в душе героя. Внешний толчок является как бы только последним, катализирующим моментом этого внутреннего вызревания сдвига и поворота. Гомер — гениальный мастер не только изображения этого сдвига, но и проникновения в скрытый, длительный психологический процесс и его выявления, его обнаружения у героя в момент аффекта. До этого момента о процессе можно было лишь догадываться, ибо о нем ничего не говорилось. Искусство гомеровской „схемы умолчания" (schêma siôpêseôs) здесь значительно шире

и сложнее того приема, который отмечался Аристархом и схолиастами. „Схемой умолчания" Гомер пользуется и для характеристики отношений, душевных состояний и целых длительных психологических процессов, о которых не говорится, но которые потом вырываются наружу и ретроспективно освещаются. Это можно видеть и на приведенных примерах с Патроклом и Приамом. Гуманному троянскому патриарху бесчинства сыновей могли или должны были быть не по душе. Но об этом его отношении (и о самом произволе сыновей) нигде ничего не было сказано раньше. Только после утраты благородного и доблестного Гектора Приам острее чувствует и впервые выражает свое осуждение этих бесчинств.

Неодобрение упрямства и неумолимости Ахилла, которое таилось в душе Патрокла, нигде Гомером не упоминается, а выясняется только потом, когда сын Менойтия слезно умоляет отправить его с мирмидонцами на выручку погибающих соплеменников.

Гомер — реалистический мастер не только в обрисовке героев, играющих важную роль в поэме, но и тех, которые в ней много места не занимают. Ему достаточно двух-трех эпизодов, нескольких метких штрихов, чтобы дать индивидуальный образ или контуры его. Слушатель или читатель легко схватывает основные черты и дорисовывает как внешний портрет, так и внутренний облик. У Гомера с слушателем тесный творческий контакт: поэт рассчитывает на деятельное воображение, „допонимание" и дополнение того, что им дано только в абрисе. Так даны, например, женские образы — Гекуба, Андромаха, Елена.

Для представления о внешности Елены поэт целиком полагается на воображение слушателя, не набрасывая даже никаких штрихов ее портрета. „Белорукость" (III, 121) — ничего не дающее здесь „общее место" для характеристики женской красоты. Серебристо-белое покрывало, в которое, направляясь на „смотр со стены", Елена кутается, — единственная здесь упоминаемая деталь, не открывающая, а наоборот, скрывающая внешние черты героини, и только смутно, как-то мельком, задевающая читателя выбором и тонкостью цвета. Затем — обмен старцев словами о невозможности осудить греков и троянцев, воюющих из-за

такой красоты, — таково впечатление, производимое Еленой даже на людей преклонного возраста. Пусть читатель сам представит себе отдельные черты и весь внешний облик спартанской красавицы. Гомер мудро предоставляет этот труд воображения слушателям его повествования, зная, что никакими прямыми описаниями показать красоту, из-за которой народы воюют, нельзя, невозможно.

Внутренний портрет Елены, написанный мягкими, тонкими, как бы акварельными красками, убедителен в своей психологической несложности. В характере ее видна не только „женская", но и словно детская слабость. Недаром Приам, обращаясь к ней, говорит: „милое дитя..." Точно провинившийся ребенок, она испытывает страх и смущение перед стариком (III, 172), который должен ее успокаивать, что она перед ним ни в чем неповинна (III, 164).

С возмущением отвергнув предложение Афродиты пойти домой к бежавшему с поединка Парису, Елена сейчас же уступает велению богини, испугавшись ее угроз (III, 418—419). Ей свойственно чувство стыда. Она отказывается пойти с Парисом в брачный покой, опасаясь укоров троянских женщин (III, 410—411). За свое бегство из Спарты она себя сама называет бесстыдной (III, 344; VI, 356), ненавистной и печалится о дурной людской молве не только в настоящем, но и в грядущем (VI, 357—358). Ей стыдно за трусливого Париса (III, 428).

Сознавая свою вину, она не только порицает, но и трижды проклинает себя (III, 173—176; IV, 345 сл.; XXIV, 764 сл.), так что читатель верит в искренность этого самоосуждения Елены и понимает ее бегство не как следствие порочности, а только легкомысленности и необдуманности. Гомер человечен и снисходителен к этим чертам Елены, которые смягчаются и как бы извиняются ее самопорицанием и порицанием Париса, а также и ее сердечным отношением к тем, которых покинула ради нестоющего троянского обольстителя. Весть о предстоящем поединке между Парисом и Менелаем вызывает в ней тоску о прежнем супруге, о родных и отчизне. Елена проливает горячие слезы, направляясь к стене, откуда она увидит своих близких, перед которыми так провинилась. Восхищенные

отзывы Елены о греческих героях, которых она называет Приаму, ее горький плач над Гектором, в котором потеряла единственного доброго заступника, тоже облагораживают образ легкомысленной героини. Отблеск гомеровской гуманности, гомеровского мягкого психологического понимания озарил в поэме и это лицо.

В последующей греческой и латинской литературе образ гомеровской Елены потерял значительную долю своей прелести и своеобразной обаятельной цельности. В этом сыграли свою роль и поэтическая софистика Эврипида, и просто софистика Горгия, и игривая риторика Овидия.

Еще более скупо изображена Гекуба. Хотя царице уделены всего каких-нибудь шестьдесят стихов, ее подлинно трагический облик вычерчивается с такой жизненностью, с такой художественной реальностью, которая всегда изумляла и продолжает изумлять читателей поэмы. В символе несчастной матери, каким ее имя вошло в мировую литературу, некоторые черты ее гомеровского образа, особенности ее характера стерлись или оказались в тени и остались незамеченными.

Приемом контраста, которым Гомер пользуется часто, изображена не только Андромаха, прямо противоположная Елене по своей чистой верности, по идеальной преданности и любви к мужу, но и Гекуба. Если все чувства Елены — личные, интимные, то все помыслы и заботы Гекубы — о семье. Это — как бы Андромаха на старости лет. Елена думает только о себе, Гекуба — только о благополучии Приама и детей. Елена поступает необдуманно (и отсюда — бедствия), Гекуба — мудро рассудительна. Она пытается вразумить и Приама, спрашивая, куда девалась его рассудительность (XXIV, 200 сл.). Даже в плаче над Гектором она скорбно замечает, что, волоча труп ее сына, Ахилл ведь тем самым Патрокла не оживил (XXIV, 755—756), — жестокость, значит, была бессмысленной, безрассудной. Но рассудительностью Гекуба горю помочь не может, и ей остается только материнская гордость за сына, павшего со славой защитника родного города и своих соплеменников. Рыдая над трупом сына, она сознает, что

...Гектор погиб не как трус,
Но защищая троянцев и жен полногрудых троянских
(XXIV, 214—215, М.).

Это материнское и патриотическое сознание, что сын погиб не позорно, а героически, является для Гекубы единственным утешением.

Даже когда Гомер только эпизодически упоминает лицо, хорошо известное слушателям по народным сказаниям, он буквально одним штрихом бросает свой поэтический свет на характер, на душу героя. Так, например, только в одном месте „Илиады" (XXV, 698—706) посвящено несколько стихов — всего семь — Кассандре: когда Приам на рассвете приближается с трупом Гектора к Трое, первою его увидела с Пергамской башни она и, завопив, известила о возвращении отца весь Илион. По мифу, как известно, Кассандра — пророчица. Наделенная Аполлоном даром предвидения, она все знает раньше других. У Гомера, часто избегающего мифических чудес, Кассандра первая узнает о возвращении отца не по божественному наитию, а, так сказать, естественным образом: глубже всех чувствуя и переживая трагические события, она одна в ночь после отправления Приама к Ахиллу бодрствует и напряженно всматривается с башни в поле, которым должен вернуться Приам с телом погибшего брата. Никто больше, кроме нее. Почему? Воображению рисуется девушка исключительно тонкого склада души и остро страдающего сердца, особой, экзальтированной восприимчивости и впечатлительности. Вместо данной мифом пророческой одержимости у Гомера — природная экстатичность.

Суждение о примитивности и статичности изображения характеров в „Илиаде" — заблуждение, которое давно пора отвергнуть. Поэзия Гомера — истинное и великое открытие сложного реалистического искусства. При всем отличии древнего мифологического мышления от трезвого мировоззрения реалистов нового времени нельзя не видеть и того общего, что делает греческого поэта их родоначальником: верное отражение действительности в ее существеннейших общественных явлениях и конфликтах, остро схваченных характерах и отношениях, выразительных моментах и чертах человеческого бытия и человеческой психики.

Глава XVII

РЕАЛИЗМ ДЕТАЛИ

Гомер творит истинный образ — eidos жизненных явлений и отношений. Но при этом он не забывает за общим и частное — то, что делает типичное зримым и ощутимым. Поэт дает островпечатляющие детали — внешние и внутренние, вещные и психологические, детали, ярко разнообразящие eidos и резко схватывающие то отличное, что выделяет объект или момент описания. Поэтическая изобретательность Гомера и его наблюдательность поразительны. Он — вечно нов, aei kainós, как говорит древний его знаток. Если повторение описаний трапезы, жертвоприношения, снаряжения в бой, сражения врага и т. п., если формулообразные ремарки автора, ориентирующие слушателей в смене лиц и их речей, при обращениях и ответах, как и постоянные эпитеты и другие loci communes, прямо принадлежат к перерабатываемому им народнопоэтическому наследству, то эти детали, несомненно, принадлежат целиком Гомеру.

Мысль Гердера о том, что эпические повторения — только технический прием, нужный певцу для того, чтобы при механическом их употреблении выиграть время для дальнейшей песенной импровизации, на тысячу ладов варьировалась в позднейшей гомеристике вплоть до новейшей, и все ж не принадлежит к числу счастливых наблюдений ее автора. Она высказана Гердером в статье „Гомер — любимец времени", содержащей, скажем попутно, совершенно неверный взгляд на процесс гомеровского творчества. Автор Briefe zur Beförderung der Humanität, так прекрасно охарактеризовавший гуманную суть „Илиады", сводит в этой статье процесс эпического песнетворчества чуть ли не к одному усвоению таких формул. Полагая, что

„ряд повторяемых выражений и стихов дают поэту время для соображения", Гердер далее допускает, что, меняя некоторые места и добавляя кое-какие мелочи, певец, знающий отдельные песни „Илиады", может в их манере исполнить все сказания о троянской войне.

По теории Вольфа-Лахмана наличие таких мест свидетельствует о том, что эпопея является сводом мелких песен. Однозвучащие стихи ранее самостоятельных песен при объединении последних были механически повторены.

Унитарная теория отвергла эти объяснения, как и мотивировку возможными интерполяциями при переписывании поэмы.

Александр Веселовский указал на различные типы эпических повторений, объясняя некоторые из них как следы амебейности или антифонизма, сохранившиеся при новой форме личного исполнения, возникшей вместо древнего чередования запевал хоров и, затем, певцов. В греческом эпосе,— говорит этот ученый,— такие повторения являются спорадическими. Здесь „вместо амебейности или парности — loci communes" [1]).

Мильман Парри усматривает в гомеровском употребления „формул" преимущественно метрические соображения поэта [2]).

Значение и функция loci communes здесь так раздуты, что для поэтического творчества, для какой бы то ни было самостоятельности и новизны по сути ничего не остается.

На самом деле, как возникновение, так и повторение общих мест объясняется не только размером. В гомеровских loci communes зафиксированы в одинаковых словах и выражениях одинаковые явления. Это, может быть, древнейший прием типизации, древнейший способ схватить и представить повторяющееся и характерное — в одинаковых словесных слепках его, в неиз-

---

[1]) См. „Эпические повторения как хронологический момент". Собрание сочинений Александра Николаевича Веселовского, изд. Отделения русского языка и словесности императорской Академии Наук, том I, стр. 129.

[2]) См. Milman Parry. „L'épithète traditionelle dans Homère". Paris, 1928; „Les formules et la métrique d'Homère" и др. его работы о Гомере.

менных оборотах и описаниях [1]). Но, пользуясь этими „стоячими" формулами, как ранним примитивным приемом для реалистического изображения мира, жизни, Гомер, во-первых, оставляет им только известное место в поэтике „Илиады", подчиняя их своему художественному замыслу и стилю [2]); во-вторых, идя далее, к более глубокому познанию и художественному изображению действительности, он не может уже ограничиваться только этим общим, а стремится раскрыть и дифференцированное, индивидуальное. Показывая особенное, отличное, частное, поэт резче, рельефнее раскрывает типичное. Это для древности — новый этап художественного видения, постижения, отражения жизни. И здесь как внешняя, так и внутренняя, психологическая деталь играет важную роль в самых различных планах гомеровской pithanotês, для гомеровского драматизма, для усиления и углубления нашего восприятия изображаемого.

Сплошные убийства на поле брани, устремление воина, метание копья, дротика или стрелы, поражение врага и его падение — общие, много раз в „Илиаде" встречающиеся места. Они дают типичные картины множества поединков, на которые распадаются битвы, и типичные их результаты — в сущности, мало одна от другой отличающиеся смерти. В каждом случае это протыкание врага медным острием (редко — сражение его камнем), лишение сил и расставание с жизнью. Падение сраженного сопровождается лязгом его доспехов и т. п.

Вольтер, верный своему афоризму, что все жанры хороши, кроме скучного, находил здесь недопустимое однообразие. Но Вико, например, считал, что описания смертей составляют главное и непреходящее величие „Илиады". И он прав, потому что в изображении гибели людских жизней на войне — весь трагический пафос Гомера. И потому, что за общим, типичным, одинаковым в androktasiê, в смерти, в гибели Гомер дает почти всегда и особенное, отличное, частное,

---

[1]) См. С. Шестаков, „Повторения у Гомера", Казань, 1903, стр. 37 сл.

[2]) G. M. Calhoun в „Homeric repetitions". California, 1933, pp. 1—25 убедительно показал, что Гомер пользуется „формулами" так же свободно, как отдельными словами.

выражаемое им той или иной деталью, этот трагизм характеризующей и углубляющей.

Сын Антенора Педей поражен копьем в заднюю часть головы, медь прошла наскозь через зубы, перерезав язык. Деталь:

> В прах он свалился, холодную медь прижимая зубами.
> (V, 73—75).

Пафлагонский возница Мидон ранен в локоть булыжником, брошенным в него Антилохом. Из рук раненого падают вожжи. Деталь: покрытые слоновой костью. Ни погибший вождь пафлагонцев, Пилемон, ни его возница, украшая упряжь, о смерти не думали. Выраженная этой деталью трагическая ирония углубляется дальше описанием положения убитого. Пораженный в висок мечом Антилоха, Мидон

> Тотчас дух испустил и с прекрасной упал колесницы
> Вниз голов ю в песок, где затылком погриз и плечами.
> Долго стоял он, в глубокий песок угодивши, покуда
> Кони, почуявши плеть, не отбросили в прах его наземь.
> (V, 585 сл., М.).

Как в том, так и в этом описании убитого даны детали, по-разному характеризующие страшное и странное положение бесчувственности и беспомощности только что жившего человека.

Диомед сносит голову умоляющему о пощаде Долону. Гомер дает такую подробность гибели троянского лазутчика:

> В пыль голова покатилась, еще бормотать продолжая...
> (X, 457).

По инерции продолжающееся движение просящих уст при падении отсеченной головы — „временная" деталь, резко выделившая в одном моменте проявление беспощадности греческого героя и тщетность мольбы троянца.

Зять Анхиза Алкафой поражен Идоменеем в сердце. Троянский герой свалился, но „сердце еще трепетало и дрожать острие заставляло" (XIII, 442—443). Две детали, связанные между собой: одна — признак все еще бессмысленно агонизирующей жизни (биение сердца), другая — выражение этого признака через произ-

водимое им движение (трепетание наконечника). Поразительное моментальное „анатомическое“, (и „кинетическое“) наблюдение служит „вскрытию“ трагизма гибели, жестокости пресечения деятельной силы человека, убийства.

Сыну Антенора Архелоху Аякс копьем перерезал шейные позвонки, и голова Архелоха при падении коснулась ноздрями и ртом праха раньше, чем его коснулись голени и колени сраженного (XIV, 467—468). Такие поразительные детали, фиксирующие особенности момента, положения, движения и т. п., у Гомера даются при описании чуть ли не каждого убийства, каждой гибели.

Вот еще некоторые из них.

Сын Приама Полидор навылет проткнут копьем Ахиллеса, которое угодило ему в спину и вышло наружу у пупка. Полидор с криком падает на колени, прижимая руками выпадающие внутренности (XX, 416—418).

Патрокл, поразив Сарпедона, вырывает из его тела копье и вместе с ним—душу (XVI, 505). Деталь производит особенно разительное впечатление временным и причинным сочетанием вещественного, материального наконечника пики с неощутимой гомеровской psychê, судьба которой оказывается на войне в странной зависимости от куска заостренной меди, проникшей в тело.

Арет, которому пика Автомедона пронзила нижнюю часть живота, падает п о д с к о ч и в ш и (XVII, 523).

Все эти и подобные острые детали подчинены у Гомера закону обязательной достоверности, pithanotês, служат реализму изображения гибели на поле битвы.

Часто внешней деталью в „Илиаде“ характеризуется внутренний психологический момент, душевное движение или состояние. Иногда Гомер сам объясняет, каким внутренним моментом она вызвана, признаком чего она является, но большею частью поэт об этом не говорит, полагаясь на самостоятельное понимание слушателя или читателя.

Привожу образцы тех и других.

Внешняя деталь — признак взволнованной поспешности и устремленности: во время „испытания“, когда ахейцы кинулись к кораблям, Афина внушает

Одиссею, что ему необходимо вмешаться и приостановить бегство, дабы позорно не провалился весь поход греков. Услышав речь богини, герой, ничего ей не ответив, бросается наперерез бегущим, *скинув свой плащ*. Тут же, для еще большей реальности, Гомер дает и другую подробность: плащ поднял глашатай — Эврибат (II, 183—184).

Тяжело раненный Сарпедон умоляет Гектора, чтобы доставил его в город. Но, устремившись против сокрушающего троянские ряды Одиссея, Гектор ничего не отвечает просящему о помощи вождю ликийцев (V, 689)—нет возможности остановиться, некогда.

Спеша в бой, троянцы, обрадованные тем, что Эней, выведенный из строя, опять появился среди них, *не успевают спросить* у героя, как он смог вернуться (V, 516).

Отлучившись в город, Гектор заглянул к Парису. Тот отсиживался в своих покоях, и Гектор стал гневно его порицать, укорять за это. Парис, объяснив свою праздность тем, что предавался печали, говорит, что сейчас облачится в доспехи и догонит брата. Гомер замечает: „не ответил ему шлемовеющий Гектор" (VI, 342). Молчание здесь—выражение еще не успокоенного, но уже обезоруженного гнева. Примирительное слово Гектор говорит Парису, лишь когда тот догоняет его при выходе из города (VI, 521, сл.). Психологически глубоко и тонко поэт варьирует эту деталь — герой не отвечает — в поразительной по своей динамичности картине, где за отлучившимся в город Гектором бегут от Скейских ворот жены и дочери троянских воинов, взволнованно расспрашивая об их судьбе. Гектор не останавливается, ничего прямо не говорит в ответ на эти расспросы, но советует всем одно и то же — молиться богам (VI, 240). Умолчание Гектора здесь связано, во-первых, с тем что он не может задерживаться, ему нужно поскорей отправить в храм Афины Гекубу, а во-вторых, с тем, что ему *лучше* не задерживаться и не сообщать горестных вестей.

Признаком спешки, большой торопливости служит Гомеру другая деталь — герой впопыхах что-то упускает из виду, забывает какую-то важную мелочь. Так, Одиссей, добыв в троянском лагере коней Реса, вы-

нужден подгонять их своим луком,—захватить бич из ресовой колесницы в голову ему не пришло (X, 500—501). Деталь тем более характерна, что герой вообще очень предусмотрительный и таким же проявляет себя в этом лихом ночном налете в троянский лагерь (его совет Диомеду, чтобы не медлил и др.).

Для характеристики рассудительности, хитрости, внутренней собранности и твердости и вместе с тем непроницаемой скрытности Одиссея Гомер дает некоторые внешние черты его. Поэт сравнивает его с Менелаем, как Лаэртид выглядит стоя и сидя и особенно как он держит себя, произнося речь, и какое он при этом производит впечатление. Внешними деталями Гомер характеризует обманчивость вида Одиссея, трудность составления о нем верного представления. Условные черты здесь оказываются несостоятельными. Если он рядом с Менелаем стоит, то выдается шириной плеч последний. Если же он рядом с Менелаем сидит, то, казалось бы, должен еще больше терять, еще больше уступать ему, но получается наоборот: именно сидя, когда внушительность фигуры часто теряется, Одиссей кажется видней.

Менелай говорит ясно и кратко, и все в его речи, в том, как он держится, и в нем самом всем понятно. Ничего несоответствующего, или диссонирующего. Но вот поднялся Одиссей:

Стоя он вниз все глядел, устремивши глаза свои в землю.
Не наклонял он жезла ни вперед, ни назад, но подобно
Мужу, к речам непривыкшему, вовсе держал неподвижно.
Вы бы сказали, что это брюзга, иль простак неразумный.
Но как потом из груди своей голос издал он могучий,
И полетели слова, как снежные хлопья зимою,
С ним состязаться уже не дерзнул бы никто из живущих,
И не дивились бы больше, наружность его созерцая.
(III, 217—244).

Оказывается, вид его обманчив, вводит в заблуждение, и именно этими внешними чертами вскрывается непроницаемый ум героя.

Но, как уже сказано, обычно внешней деталью Гомер характеризует внутреннее состояние, или момент его, отношение героя к кому-либо, или к чему-либо, душевное движение, непосредственное реагирование и т. п. Аякс, которому выпал жребий вступить в

единоборство с Гектором, идет навстречу врагу крупными шагами, грозно улыбаясь. Это—внешние выражения его внутренней уверенности, сознания силы, спокойного, благородного мужества, устрашающие Гектора. Та же твердость и сила героя подчеркиваются и деталью, характеризующей его отступление. Оттесняемый врагами, он отходит, „неспешно колено коленом сменяя". (XI, 547).

Аякс и Ахилл поместили свои корабли с краю: деталь, характеризующая уверенность в силе, бесстрашие и доблесть героя.

Одиссей поместил свой корабль в середине: деталь хитрости.

Обольщенный Герой, Зевс засыпает, затем, проснувшись, видит поражение троянцев, понимает, что это козни жены, и в гневе грозит ударами молний. Гера прибывает на Олимп и передает богам угрозы Громовержца. Она еще не освободилась от страха перед разгневанным супругом (XV, 90—91), но ее еще не оставило и чувство удовлетворения успехом своего хитрого замысла. Это душевное состояние богини характеризуется такими внешними деталями:

. . . . . Она улыбалась губами,
Но не светился веселием лоб над бровями богини...
(XV, 101—102, В.).

Елена, возмущенная позорным бегством Париса с поединка и тем, что Афродита ее теперь принуждает к любви с ним, упрекает Приамида, отвративши глаза (III, 427). В этой мимической подробности — чувство презрения к тому, с кем она бежала, оставив мужа, и чувство стыда, не позволяющее ей смотреть прямо в глаза Парису, и слабость характера.

В сцене прощания с Андромахой Гектор протягивает руку к своему маленькому сыну. Младенец с криком отворачивается от вооруженного отца и прижимается к груди кормилицы. Деталь испуга объяснена самим автором.

Посольство Агамемнона к Ахиллу застает героя в палатке, услаждающим душу игрой на форминге. Увидев вошедших, Ахилл встает с форминго в руке и идет навстречу послам. Для этого ему форминга не нужна, конечно. Деталью (то, что он направляется к

вошедшим с инструментом в руке) лишь подчеркивается изумленность и взволнованность героя их приходом. От этого-то он, растерявшись, и не откладывает формингу, и не замечает, что держит ее.

Аффект ужаса, потрясенность чувством, что случилось страшное, непоправимое, роковое, тоже выражается внешней, особенно острой деталью. Не зная о гибели Гектора, Андромаха ткет узорную пурпурную материю, распорядившись, чтобы служанки готовили для героя теплую ванну. Вдруг до нее с башни донеслись вопли, рыдания.

Она вся содрогнулась, челнок уронила на землю
(XII, 448).

Этой детали (уронила челнок) подобна подробность, выражающая ужас возницы перед лицом неизбежной гибели: вожжи падают из рук.

Опасаясь мести Ахилла за убийство Патрокла, троянцы собрались, чтоб обсудить дальнейшие действия. Гомер описывает собравшихся:

Стоя держали троянцы совет; из них ни единый сесть не посмел
(XVIII, 245—246).

Деталью выражено тягчайшее горе — утрата самого любимого, самого дорогого человека. Мирмидонцы несут тело Патрокла на погребальный костер. Ахилл скорбно поддерживает голову друга — дорогую голову, к которой он обращался и во сне (XXIII, 94).

В своем френосе над трупом мужа Андромаха говорит о том, что́ причинило ей наибольшую скорбь: Гектор не протянул ей руки со смертного ложа (XXIV, 743). Деталь предсмертного прощания, которого не было, напоминает читателю внешнее выражение нежности, жалости и любви Гектора к Андромахе при их встрече и расставании у Скейских ворот:

Гладил ее он рукой, и слова говорил, и промолвил...
(VI, 485).

В поэтике такая замена, как здесь (протягивание руки вместо прощания), относится к перифразам, но мы здесь рассматриваем не троп, а деталь. Такой деталью в перифразе скорби является и то, что говорит Диона (раненой Афродите) о горе Эгиалеи, жены

Диомеда, если его постигнет гибель от руки бога. Эгиалея тогда будет рыдать спросонья (V, 413). Скорбь утраты будет так остра, так безутешна, что вдова героя будет рыдать не только целые дни, но и, просыпаясь, по ночам.

Андромаха, оплакивая долю осиротевшего Астианакса, представляет себе, как он будет обращаться к друзьям покойного отца: „тронет за плащ одного, у другого коснется хитона" (XXII, 493). „Глаза сироты,— говорит она,— смотрят книзу". Детали здесь характеризуют нужду и вместе с тем — робость несчастного мальчика, несмелость просящего помощи у чужих, черствых людей. Их черствость характеризуется в следующих двух стихах другой деталью: если кто, сжалившись, и протянет мальчику кубок, то, оставив в нем вина лишь самую малость — только губы смочит, а до нёба не дойдет...

*

Острое наблюдение той или иной выразительной подробности мы имеем у Гомера не только в изображении человека, его действий и состояний, но и в описании зверя, домашнего животного, птиц и насекомых, явлений природы, положения и движения предметов.

Чаще всего эти детали даются Гомером в сравнениях. Здесь отметим лишь несколько из них.

Встретив охотников, львица „в гордом сознании силы хмурит всю кожу на лбу, ее на глаза надвигая" (XVII, 134 — 135). Деталь грозной складки над глазами зверя объяснена поэтом.

Вепри, при приближении ватаги звероловов и собак, кидаются ей поперек, повергая и вырывая с корнем деревья, и вокруг раздается страшный стук кабаньих клыков (XII, 146—150). Сильный зверь, не знающий страха, бросается не вспять от опасности, а против нее.

Сила и ярость хищников характеризуются и другими деталями производимого ими разрушения и шума.

Волки, растерзавшие и сожравшие лань, утоляют жажду из родника: „узкими языками они лакают с поверхности ключа темную воду" (XVI, 161). Гомер

дает здесь и иные подробности: хищники сбились у ключа кучей, изрыгают кровавое мясо, утробы у них раздуты,— все для pithahotês.

У коня, сорвавшегося с привязи, высоко поднята голова, грива развевается вокруг плеч, когда он бежит и копытами бьет по долине (VI, 509 сл.). В деталях посадки головы, развевающейся гривы, стука копыт — выражение воли и удовольствия, которое почувствовало застоявшееся в яслях раскормленное животное.

Конь поражен в самое темя, „где подле черепа начинает расти грива" (VIII, 83—84). Гомер знает и замечает, что „это место смертельнее прочих".

Раненый конь, взвиваясь на дыбы и расстроив прочих лошадей, крутится вокруг меди (копья), которой он поражен.

От удара топором в голову бык подскакивает (XVII, 521). Место удара Гомером указывается точно: сзади рогов по затылку. То же место, в которое поражают быка, когда его убивают, указывается Гомером как место ярма, под которым выступает пот от труда вола, работающего на пашне для человека: деталь точности и жестокости. Как в описаниях битв и поединков внимание Гомера обращено главным образом на гибнущего, на умирающего, так и в описании животного, пораженного рукой человека, детализируется положение его тела и трагизм его участи.

Особенно впечатляющей детальностью отличается описание положения простреленного тельца и предсмертных движений самого нехищного создания, самой незвериной, кроткой птицы, ставшей символом мира еще в древности,— голубя. Pithanotês Гомера и человечный анимализм поэта здесь поистине изумительны. Стрела пронзила птицу под крылом в то время, когда она кружила высоко под облаками. Тогда раненый голубь

> С неба спустился на мачту судна черноносого, шейку
> Свесив (бессильно); и крылья густые (захлопав,) поникли.
> Вылетел дух его быстро из членов, а сам он далеко
> От Мериона упал. Народ изумленный дивился...
>
> (XXIII, 875—898).

Изумление как будто относится не только к меткости стрелка, а и к смерти птицы, к изображенным

Гомером судорожным признакам ее расставания с жизнью.

Из описаний, характеризующих детали положения и движения предметов, я обращу внимание лишь на два-три, как на образцы.

Посох, брошенный с размаха пастухом, проносится через стадо, з а в е р т е в ш и с ь (XXIII, 845—846). Если здесь особенность движения отмечена одним словом, схватывающим характерную деталь, то падение камня, отколовшегося с горы, дается целым рядом подробностей его движения, деталями этапов его пути:

> Если разбухший поток его сдвинул с вершины утеса,
> Бурной волною подмыв основание глыбы нависшей,
> Прыгая, лес оглашает он громом, взлетает высоко,
> Неудержимо несется, пока не достигнет равнины,
> Где остается лежать, не взирая на силу порыва.
> (XIII, 137 сл., М.).

Пеплос, который Гекуба выбирает для умилостивления Афины, лежит под всеми прочими одеждами, на самом дне сундука (VI, 295). Деталь характеризует его как самый прекрасный, дорогой и потому более надежно спрятанный.

Замечательны по наблюдательности детали, характеризующие изгибы, цвет, движение и шум бурных морских волн, вид бушующих горных потоков и разлившихся рек, крутых и захлестываемых прибоем пологих берегов, рельеф скал, гор, лощин, лесов, полей. Все эти подробности в описании живой и мертвой природы служат реалистической наглядности. Без них реализм и немыслим. Фиксирование характерной детали Гомером явилось образцом и стало законом не только для искусства поэзии, но и ваяния, и живописи, и других видов изобразительного творчества.

Но значение деталей у Гомера не ограничивается только тем, что они служат реалистической зримости. Они усиливают впечатление и настроение, а также часто выражают отношение поэта. Ведь в „Илиаде" подробности даются не сами по себе, а, как уже замечено выше, чаще всего в сравнениях, характеризующих действия и состояния воюющих и погибающих людей, и в непосредственных описаниях этих людей. Детали играют, таким образом, подчиненную, но важную идейную и эмоциональную роль в поэме.

Они выражают не только острую наблюдательность, но также чувства и мысли поэта, подобно тому, как их выражают его скорбные эпитеты, метафоры, перифразы. Они часто неотделимы от всего комплекса поэтических средств, которыми Гомер пользуется для выявления своей (и народной) оценки описываемых событий, конфликтов, людей и их действий.

Нам следует остановиться на этом выявлении в „Илиаде" авторского чувства и отношения Гомера.

Глава XVIII

ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬ ГОМЕРА

„Беспристрастность", незаинтересованная „объективность" Гомера — заблуждение, столь же распространенное, как и утверждение о „примитивности" поэта. Кто только из интерпретаторов „Илиады" не писал о беспристрастности ее автора! Это — тоже ходячая „истина". Шпильгаген, один из последних теоретиков народности гомеровского эпоса в духе Лахмана-Гримма, даже утверждает не только „нетенденциозную", но „идеальную его объективность"[1]). Сказывалась теория Штейнталя о безличном создании эпопеи: у творца „Илиады" нет своей точки зрения, нет своего отношения к изображаемым событиям, людям, действиям героев. В „Истории греческой литературы" (изд. АН СССР, т. I, стр. 95) утверждается та же „идеальная" незаинтересованность Гомера: „Эпический стиль (гомеровских поэм) характеризуется прежде всего тем, что личность автора, особенности его мировоззрения, характер, его вкусы нигде не проявляют себя. Он не анализирует и не судит действий своих героев".

Между тем, древние видели в Гомере заинтересованного, нравственно оценивающего поэта. Это не значит, что он — поэт морализующий. Напротив того: с голым дидактизмом Гесиода, Феогнида и других наставительных поэтов он ничего общего не имеет. Все идейное содержание „Илиады" дано в образах. „Я вижу нравственную идею только в явленных образах, которые

---

[1]) См. его „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans", 1883, стр. 143—144.

См. также А. Н. Веселовский, литограф. „Теория поэтических родов в их историческом развитии", ч. III, СПб, 1883, стр. 410 и его „Избранные статьи", ГИХЛ, Л., 1939, стр. 7—8.

одни есть абсолютная действительность"—писал Белинский, ссылаясь на создания Гомера, Шекспира и Пушкина. Античные знатоки Гомера полагали, что лучше него ни один поэт не проявлял своего отношения к изображаемым действиям, своей оценки, своего одобрения или осуждения поступков героев.

Обратимся же к этому „субъективному" в поэме, к личному „вмешательству поэта". Если за действиями и речами героев поэмы личность поэта как бы скрывается, а о событиях как будто повествует муза, то условно „субъективным" являются те многочисленные ремарки, которые делаются автором к событиям, к действиям народов и отдельных людей, к мотивам и последствиям этих действий и событий,—все те замечания, которые автор роняет „от себя". Как увидим дальше, часто отношение поэта выражается им не в целом высказывании, а только одним словом или даже только одной интонацией.

Уже в самом начале поэмы, в запеве ее, Гомер определяет свое отношение к трагическому конфликту и к его последствиям. „Самим" аэдом, обращающимся к музе, гнев Ахилла здесь характеризуется как „пагубный", так как он причинил ахейцам несчетные бедствия. То осуждение безмерного гнева, о котором робко будет говорить в „посольстве" Феникс и страстно, с огромным пафосом Аякс, осуждение, которое потом вырвется из уст плачущего Патрокла и которое впоследствии произнесет перед всеми ахейцами сам Ахилл, уже дано здесь автором „от себя".

Повествуя об отказе Агамемнона вернуть Брисеиду, отказе, явившемся причиной мора, последовавшего вмешательства Ахилла и дальнейших событий, Гомер опять тут же дает „личную" оценку произволу Атрида, отвергшего согласие гуманного народа исполнить просьбу отца пленницы:

> ...Не по сердцу это царю Агамемнону было,
> Дурно жреца отослал он, промолвив суровое слово...
> (I, 24—25).

„Дурно" выражает отрицательное, осуждающее отношение автора к поступку царя, моральное обвинение Агамемнона в бесчеловечности и в ответственности за бедствия, постигшие ахейцев.

Калхас, „открывающий" причину этого бедствия (мора) и советующий вернуть Брисеиду, характеризуется Гомером „от себя", как „благомыслящий".

Не только в запеве, но и далее, на протяжении всей поэмы каждый раз Гомер роняет „свое" слово, пользуется различными, не дидактическими, а поэтическими приемами освещения событий. Так, хоть из всего содержания и тона повествования совершенно ясно, на чьей стороне автор, чему он сочувствует и что он порицает, однако Гомер и прямо, „от себя", говорит, что Троя была ненавистна богам (VIII, 550—552), что Парис был всем ненавистен, как черная смерть (III, 453—454), выражая народное и авторское отношение к виновникам войны. Так, поэт осуждает варварскую жестокость Ахилла, волочащего труп Гектора и умерщвляющего на погребальном костре Патрокла двенадцать молодых пленников — троянцев. То, что Ахилл творит с убитым врагом, Гомер характеризует как „дело недостойное" (XXII, 395), а то, что он убивает пленников, — как „дело злое" (XXIII, 176).

Подобные эпитеты являются не орнаментальными и, как отмечают древние, употребляются поэтом ou kosmou charin, alla pros ti. Но эпитеты и другие тропы рассматриваются дальше отдельно.

К „субъективным" элементам в стиле „Илиады" относятся также ирония и лиризм автора.

Наиболее частым приемом иронической оценки замысла, намерения или надежды, которым не суждено осуществиться и которые приводят к последствиям, прямо противоположным тем, на которые рассчитывали, является авторская характеристика такого замысла словом „глупый", или „безрассудный". Эта характеристика дается (в порядке хода повествования):

1. Агамемнону, поверившему, что возьмет Трою, тогда, когда это ему было обещано в пагубном сне — II, 38.

2. Амфимаху, вступившему в битву в золотом наряде, который, однако, от смерти героя не спас — II, 873.

3. Пандару, которого Афина уверила, что он сразит стрелой Менелая — IV, 104.

Менелая он только оцарапал, а сам был сражен Диомедом — V, 294—295.

4. Асию, самонадеянно помчавшемуся к судам на колеснице и погибшему за свое дерзновение — XII, 113.

5. Троянцам, устремившимся к воротам стены ахейцев, надеясь, что враги не устоят против них — XII, 127. Многие из устремившихся нашли у ворот свою смерть.

6. Патроклу, умоляющему Ахилла отправить его в бой. Он—mega nêpios, великий безумец, выпрашивающий себе смерть — XVI, 46.

7. Патроклу, который, не послушавшись предостережения Ахилла, гнался за бежавшими троянцами до тех пор, покуда не нашел свою гибель — XVI, 686.

8. Троянцам, стремящимся увлечь из-под рук Аякса труп Патрокла — XVII, 236.

9. Арету и Хромию, устремившимся за Автомедоном, надеясь захватить коней Ахилла — XVII, 497.

10. Троянцам, одобряющим решение Гектора заночевать в поле и на заре напасть на суда, несмотря на то, что Ахилл воспрянул для битвы — XVIII, 311.

Иногда Гомер делает в подобном случае и другое замечание, не пользуясь определением „глупый". Безрассудность, характеризуемая другим выражением, тут не мотивируется сразу, а выясняется позже. Так, о клятвенном заверении, данном Гектором Долону, Гомер говорит очень лаконично:

Так он сказал и напрасно поклялся. Долона ж уверил.
(X, 332).

Ирония, которой оборачивается это заверение, выясняется потом, в повествовании о печальных последствиях разведки.

Но чаще всего, давая характеристику „глупый" или „безрассудный", Гомер в каждом случае ее сразу мотивирует. Так, например, называя безумцем Патрокла, вопреки предостережениям Ахилла, преследовавшего троянцев, Гомер „от себя" объясняет, в чем заключалось роковое заблуждение героя, не знавшего о решении Зевса принести его в жертву.

.... Патрокл коней торопил и возницу
И за троянцами вслед и ликийцами гнался, безумный,
Сильно за то пострадавший. Послушай он слова Пелида,
Черной бы смерти он верно избег и погибельной Парки.
Только решение Зевса всегда над людским торжествует...
(XVI, 684—688 М.).

Здесь мотивировка сопровождается и лирической резиньяцией.

Иногда Гомер выражает свою иронию не прямо, не авторской репликой. Так, в рассказе о Гекторе, когда, убив Патрокла, Приамид с детским тщеславием облекается в доспехи Ахилла, она дается как печально-человеческое размышление и сожаление Зевса о скорой гибели самоуверенного троянского героя.

„О, злополучный! В душе твоей нет еще мысли о смерти,
Близко стоящей. Теперь надеваешь нетленные латы
Мужа, великого силой, пред кем все другие трепещут..."
(XVII, 201—203).

Глубоко трагической „сквозной" иронией проникнута повесть о роковом заблуждении гневного Пелида. Она содержится уже в мольбе Ахилла к Фетиде, чтобы богиня добилась у Зевса поражения ахейского войска. Герой не предполагал тогда, что это поражение, которое должно привести к восстановлению его оскорбленной чести, принести ему торжество над оскорбителем, обернется величайшим горем, глубочайшей душевной катастрофой. Ирония судьбы Ахилла, как и ирония судьбы Гектора, растет по мере того, как близится в представлениях одного и другого героя разгром греческого войска. Ведь оба они ждут одного и того же, но каждый — надеясь на свое торжество. Сколько трагической иронии в том, что Ахилл говорит Аяксу (IX, 650—653): он подумает о битве только тогда, когда Гектор придет к судам, „смерть аргивянам неся и огнем корабли истребляя". Ахилл не подозревает, что его триумф приведет к гибели Патрокла.

Наряду с иронией (часто от нее и неотделимо), лиризм в „Илиаде" опровергает пресловутую „идеальную объективность" и незаинтересованность Гомера.

Иногда он находит выражение в словах непосредственно „авторских". Ифидамасу, оставившему во Фракии молодую жену, чтобы принять участие в защите Трои, и погибшему от руки Агамемнона, Гомер посвящает глубоко элегические стихи:

Так злополучный свалился и сном успокоился медным,
Пал, за сограждан сражаясь, вдали от законной супруги,
Юной, чьих ласк не видал...
(М. XI, 241—243).

Здесь поэт прямо говорит „несчастный" (oiktros). Но часто лиризм Гомера заключается не в отдельных словах, а выражается иным образом. Он чувствуется и воспринимается нами в повествованиях о трагических событиях войны, мора, гнева, о гибели Патрокла, о скорби Ахилла, о смерти Гектора, о горе родителей, жен, матерей и во многих других местах поэмы. Ограничимся здесь только одной ссылкой на рассказ, как Ахилл мстит мертвому Гектору (XXII, 395—415).

...На Гектора он недостойное дело замыслил,
Мышцы ступни позади на обеих ногах проколол он
Между пятою и костью, ремни прикрепил к ним бычачьи
И с колесницей связал, голова ж по земле волочилась.
После он стал в колесницу, подняв дорогие доспехи,
Тронул бичем лошадей, и они полетели охотно.
Тучей поднялся песок над влекущимся телом, и кудри
Темные с прахом смешались, в пыли голова его билась,
Дивно прекрасная прежде, теперь осужденная Зевсом
На поруганье врагов, на родимой земле (Илионской).
Так голова Приамида грязнилась в пыли. А Гекуба
Милого сына узрела и стала рыдать безутешно,
Волосы, плача, рвала, далеко покрывало откинув,
Жалобно громко стонал и отец, и кругом вся дружина,
В городе (жители все) предавались стенаньям и воплям.
Было похоже на то, как если б высокая Троя
Вся (от основ) до вершины пылала (объята) пожаром.
Мужи держали с трудом исступленного скорбного старца.
Он из Дарданских ворот (на долину) итти порывался.
В прах он упал, расстилался по грязной земле, умоляя
И называя отдельно по имени каждого мужа...
(XXII, 395—415, М.).

Глубоко гуманное лирическое чувство пропитывает здесь весь ритм и стиль повествования. Автор перебивает динамическое и патетическое описание двумя скорбно-элегическими фразами-вставками, сосредоточено-замедленными и тихими, задерживающими слушателей, чтобы они постигли описание, прониклись им: „Тут-то Зевес дал врагам надругаться над нею (головой Гектора) в отчей земле"... „Так голова (Приамида) вся грязнилась в пыли". Новых моментов в поругании мертвого Гектора фразы не добавляют. Они не повествовательные, а лирические, элегические. Интонацией печального итога они как бы суммируют рассказанное, прочно фиксируют и углубляют в нашем сознании трагизм происходящего внизу, в поле, перед тем, как поэт даст картину того, что происходит при

виде этого вверху, на троянской башне. Каждой из этих фраз предшествующая и за ней следующая пауза является не обыкновенно логической, а эмоциональной, вводящей в эту сосредоточенность постижения горя и отмечающей ее, точно поэтические мгновения молчания. Следующее за этим замедлением описание идет в прерывистом, нарастающем и учащающемся дыхании, покуда не пресекается френосами Приама и Гекубы. Но внутренний ритм гомеровского повествования в связи с его содержанием еще ждет своего исследования.

Здесь нам следует остановиться на одном из других проявлений авторской субъективности и заинтересованности — на лирических апострофах. Я имею в виду не все обращения автора. Некоторые из них — чисто традиционные эпические фигуры. Таковы, например, обращения в зачине поэмы к богине, обращения поэта к музам, чтоб перечислили ахейских вождей и корабли (II, 484—493), чтоб назвали самых отважных воинов и сказали, чьи были лучшие кони (II, 761—762), чтоб поведали, кто из ахеян всех раньше добыл доспехи (XIV, 508—510), чтоб сообщили, как на суда аргивян обрушилось пламя (XVI, 112—113). Эти апострофы как бы являются ключами, настраивающими на эпический лад следующий затем рассказ поэта. Вместе с тем, они как бы подкрепляют его „историчность". Субъективно-авторской нагрузки они не несут. Мало дают субъективной окраски повествованию и апострофы, относящиеся к богам (к Аполлону — XV, 365; XX, 152 и др.), и такие обращения к слушателю, какие имеем в IV, 223 сл., XV, 697 и XVII, 367. Они вносят необходимое разнообразие в эпическое повествование, а также сообщают ему больше экспрессии в изображении битв. В этих апострофах слушатель привлекается в качестве свидетеля, которого аэд хотел бы видеть наблюдающим воспеваемое событие. „Ты бы сказал", „ты бы подумал", „ты бы увидел", — говорит здесь поэт, обращаясь к желательному, воображаемому им очевидцу. События приобретают, таким образом, больше достоверности, как бы истинности, и больше драматической напряженности.

Во избежание монотонности, для большей живости рассказа, для его стилистической яркости и гибкости

Гомер пользуется многими поэтическими средствами, среди них, наряду с такими апострофами и другими фигурами, например, риторической фигурой вопроса со следующим за ним ответом (VIII, 273 сл.), фигурой вопроса без ответа (XVII, 260—261 и др.).

Но среди апострофов имеются такие, которые, кроме указанной функции, имеют у Гомера и другую: они непосредственно, прямо выражают отношение автора к действиям и судьбам отдельных героев. Эти апострофы субъективны и лиричны. В „Илиаде" их довольно много — восемнадцать. Из них только один является не именным — обращением к безличному слушателю. Оно посвящено доблести Диомеда, которым поэт восхищается. За апострофом (V, 85—86), в котором слушателю говорится, что он не сумел бы узнать, где герой сражается, среди ахейских, или среди троянских рядов,— так бушевал он в поле битвы, следует широкое сравнение Тидида с разбухшей от талых снегов, бурной рекой, прорывающей плотины.

Примечательно, что из семнадцати „личных" именных апострофов почти половина, восемь, обращены к Патроклу и семь — к Менелаю. К первому Гомер испытывает чувство особой поэтической любви и нежности, как к образу большого душевного благородства, беззаветной доблести и глубокого переживания бедствий ахейского войска. Все апострофы, обращенные к Патроклу, содержатся в шестнадцатой песне и являются лирическими откликами поэта на важнейшие вехи aristeia и судьбы героя.

Первый апостроф относится к моменту, когда, вернувшись от Нестора, плачущий Патрокл должен объяснить Ахиллу причину своих слез (XVI, 20). В следуемой за этим объяснением просьбе Патрокла отправить его в бой герой, как замечает поэт, выпрашивает для себя погибель (стихи 46—47), и апостроф уже выражает участие автора, знающего ее неизбежность. Апостроф следует за сравнением (Патрокла с плачущей девочкой), которое содержится в вопросе Ахилла, и обращение автора к тяжко вздыхающему герою звучит в одном с ним (сравнением) сердечно-нежном тоне.

Второй апостроф выражает восхищение доблестью и благородством героя, ринувшегося прямо на ряды врагов, чтоб отомстить за убитого друга (XVI, 584).

Обращением заканчивается сравнение героя с ястребом, устремившимся на стаю скворцов или галок, и таким образом усиливается эмоциональное восприятие образа бесстрашного героя и вместе с тем — чувство тревоги за его судьбу.

Еще более усиливает это восприятие следующий апостроф (ст. 692). Патрокл преследует врагов вопреки предостережению Ахилла и сам мчится к своей гибели. В этом месте Гомер называет его безумцем, и следующее тут обращение исполнено глубоко-трагической иронии и жалости к увлеченному и обреченному герою:

Первым кого, о Патрокл, кого умертвил ты последним,
После того, как уж боги тебя предназначили к смерти?—

спрашивает поэт. Он сочетает здесь обращение с фигурой вопроса, за которым следует ответ — перечень предсмертных успехов героя...

Точно дальнейшую веху на пути к приближающейся катастрофе и в возрастающем волнении автора отмечает дальнейший апостроф в стихе 754. Патрокл уже свершил большие подвиги, штурмовал выступ троянской крепостной стены, которую не взял только потому, что его отражал Аполлон. Он на вершине успеха, ему не страшен и сам Гектор, на убитого возницу которого он набросился, как на скотный загон разъяренный лев, губящий себя своим бесстрашием. В это сравнение и вставлен апостроф, который исполнен скорбного лиризма, как предсказание неотвратимого.

Момент наступления этого неотвратимого отражен апострофом в стихе 787. Конец дня великих подвигов Патрокла. Труп Кебриона, несмотря на яростную его защиту троянцами во главе с Гектором, увлекли ахейцы. Окрыленный победой, герой перед закатом солнца еще трижды устремляется на врагов, каждый раз умерщвляя девять из них.

Но как в четвертый он раз налетел, небожителю равный,
Тут, о наездник Патрокл, конец наступил твоей жизни...

Кто не чувствует здесь лиризма Гомера, его пристрастности к дивному герою?

Кто не почувствует горестной элегии в следующем обращении, когда повествуется о поражении Патрокла дарданцем Евфорбом?

Он-то, наездник Патрокл, копьем поразил тебя первый
(XVI, 812).

И, наконец, сколько участия в последнем обращении (ст. 843) к умирающему Патроклу, который говорит похваляющемуся Гектору, что не он его сразил, а Аполлон и беспощадный рок. Здесь и безмерная жалость к Патроклу, и сохранение его героического достоинства в последнее мгновение жизни, и прощание автора со своим любимым созданием, точно он расстается не с поэтическим вымыслом, а с реальным близким человеком.

Рассмотрим теперь апострофы, относящие к Менелаю. Как герой, последний в „Илиаде" ничем особенно не отличается: ни исключительной силой, ни из ряда вон выходящей отвагой, ни искусным владением каким-либо видом военного дела, ни каким-либо высоким качеством духовного порядка, ни сильным характером он не наделен. Однако он занимает в поэме видное место, так сказать, по положению. Это его положение дано мифом, сказанием о возникновении троянской войны. Здесь Менелай — воплощение потерпевшего патриархального радушия, обманутого доверия и гостеприимства (XIII, 621—639). Борьба против тех, кто попрал эти священные установления, объединила (по мифу) эллинские племена для общего похода на Трою, и Менелай — как бы символ того, за что они воюют. Отсюда понятно, почему, полагая, что Менелай ранен смертельно, Агамемнон говорит о возвращении ахейцев на родину: не будет Менелая,— значит война потеряла смысл:

...Величайшее горе доставишь, ты мне, Менелай мой,
Если сегодня умрешь, окончания жизни достигнув!
В Аргос безводный придется вернуться мне с тяжким позором;
Тотчас тогда об отчизне покинутой вспомнят ахейцы...—

говорит военачальник, обращаясь к брату (IV, 169—171). Именно данное эпическим сказанием воплощение в Менелае общенародного дела определяет в „Илиаде" отношение к этому герою ее народного создателя, Гомера. Именно отсюда сердечная теплота этого отношения и какая-то особая, трогательная авторская озабоченность сохранением ему жизни, которые нашли себе выражение и в апострофах.

Пандар, помолившись Аполлону, метко пустил

в Менелая стрелу. Она угодила в опасное место и могла стать причиной гибели героя, но этого не случилось — спасла Афина. Гомер выражает свою радость по случаю спасения героя дочерью Зевса:

Но и тебя, Менелай, не забыли блаженные боги.

За апострофом следует чудное сравнение легко отклонившей стрелу Афины с заботливой матерью, отгоняющей от спящего ребенка муху.

Словно родительская тревога слышится и в апострофе IV, 246, заключенном в сравнении обагренного кровью Менелая с окрашенной пурпуром слоновой костью.

Опасение за жизнь героя содержится и в апострофе VII, 104, где автор обращается к Менелаю, решившемуся выйти на поединок с несравненно более могучим противником—Гектором. Поэт рад, что Агамемнон не дал осуществиться этому безрассудному решению брата.

Апостроф XIII, 643, где поэт обращается к герою, вышедшему победителем из поединка с напавшим на него Пизандром, непосредственно предшествует большой речи Менелая, объясняющей то авторское отношение к нему, о котором говорилось выше.

Два дальнейших обращения к Менелаю связаны с его героической защитой трупа Патрокла от поругания троянцами (XVII, 679 и XVII, 702). Один из этих апострофов, который выражает восхищение зоркостью героя, высматривающего среди толпы воинов Антилоха, чтобы отправить его с вестью о смерти Патрокла к Ахиллу, входит в сравнение Менелая с остро видящим орлом. В ткань сравнения входит также апостроф XXIII, 600, где сердце, взыгравшее в груди героя, любовно сравнивается с блестящими каплями росы на колосьях. Так, имея самостоятельное эмоциональное значение, апостроф здесь часто связан со сравнением, выражая вместе с ним душевное участие поэта в судьбе героев.

Выявлению „заинтересованности" Гомера служат и другие фигуры и тропы. „Эпическое спокойствие" ему не свойственно, а что у создателя „Илиады" авторское волнение бывает скрыто, еще заметил Шиллер („О наивной и сентиментальной поэзии").

Глава XIX

ГОМЕРОВСКИЕ СРАВНЕНИЯ

В поэтической ткани „Илиады“ сравнения имеют важное значение. Большинство из них, естественно, связано с темой войны.

Сравниваемым в них, главным образом, является:

1. Действие, состояние, качество, вид отдельного героя, того или иного воина.
2. Действие, состояние, вид массы воинов.
3. Положение, вид, судьба пораженного или сраженного в бою.
4. Гибель множества воюющих.
5. Переживания участи воюющих их близкими родными.
6. Доспехи, оружие отдельных героев и массы войска.
7. Действия богов на стороне той или иной из воюющих сторон, того или иного героя.

Сравнивающим в них главным образом является:

1. Хищные звери, хищные птицы и гады.
2. Стихийные, разрушительные силы и явления природы: бушующее море, ураган, гроза, метель, пожар и др.
3. Сваленные деревья и кусты, срезанные ветви, колосья, цветы.
4. Картины и явления из трудовой деятельности.
5. Картины и явления из мирной жизни, из быта.
6. Домашние животные и птицы, рыбы, насекомые.
7. Астральные и светлые метеорологические явления.
8. Мифологические образы, божества, абстракции.
9. Предметы неорганические или омертвевшие.

Функции и значения сравнений в „Илиаде“ весьма

разнообразны и почти всегда локальны. Их идейно-художественный смысл выясняется из сюжетного контекста, из конкретного места поэмы. Нередко они имеют не одну функцию, а две, или даже несут несколько поэтических „нагрузок".

Наиболее важными из задач, которые выполняются в поэме большими сравнениями, являются:

1. Выражение общего мировоззрения и жизнепонимания поэта.

2. Выражение авторского отношения к событию, к действию героя или массы, к судьбе человека на войне.

3. Эмоциональное углубление повествования; лирическое его наполнение.

4. Задержание внимания читателя (слушателя) на том или ином моменте, положении, лице.

5. Характеристика личности и душевного состояния героя через сравнения, содержащиеся в его языке.

6. Преодоление некоторого однообразия описаний и перечней поединков, убийств, поражения врага тем или иным оружием.

7. Переключение мысли и внимания в обстановку мирных занятий, бытовых интересов, семейных и иных жизненных радостей и обращение таким образом к другому, мирному плану.

8. Вызывание чувств и настроений, контрастирующих с состоянием воюющих.

9. Подготовка дальнейших событий или последствий.

10. Впечатляющее образное представление действий, явлений, положений, вида героев, картины массы воюющих.

Что некоторые из перечисленных функций (1, 2, 3, 10) выполняют и другие тропы,— ясно.

Для выполнения каждой из этих задач Гомер, в зависимости от ее характера, пользуется различными видами сопоставления.

Сравнения являются для Гомера одним из художественных способов возможно шире и полнее выразить свое видение реального мира, свое гуманное понимание человека, свою любовь к жизни, свое тонкое наблюдение и чувство природы, свое, народное, отношение к общественным и личным конфликтам, в осо-

бенности к явлениям и последствиям войны, поэтическим средством выразить самого себя, свой гений, свою личность.

Вместе с тем они служат и раскрытию облика, состояния и положения героев Гомера. Они являются одним из средств эмоционального воздействия на душу слушателя или читателя.

Проникнутые скрытым, но истинным лиризмом, они бывают то скорбно-элегичными, то патетичными, то нежными и словно тихими, то мощными и рокочущими, как морской прибой. По специфике своей художественной изобразительности они то более живописны, представляя жанровые бытовые сценки, трудовые, идиллические и иные картины, акварели, пейзажи, то пластичны до степени скульптурных фигур и групп, то музыкальны и многозвучны, словно симфонические миниатюры. Но чаще всего они совмещают в едином искусстве гомеровского тропа одно, другое и третье.

В гомеровских сравнениях нас поражает огромное знание жизни, детальность ее наблюдений. Величайший реалист древности не имеет, до Шекспира, поэта, равного себе по богатству этих наблюдений и впечатлений. Трудно сказать, какая область жизни Гомеру известна лучше. „Его сравнения несравненны" (Вико) независимо от того, что является их объектом: ткачиха, пахарь, ребенок, лев, море, звезда, или муха. В трудовых и бытовых миниатюрах он такой же мастер, как в картинах охоты, в изображении урагана, прибоя, или безветренной тихой ночи в горах.

Многочисленные „гомеровские сравнения" в „Илиаде" расширяют наше поле зрения далеко за пределы поля битвы. Они открывают нам просвет из мрачных картин истребления, гибели, смерти — в обстановку жизни, мира, труда, радости и усиливают, углубляют чувство трагизма войны. Их постигательная сила двусторонняя и двуедина. Если через каждое гомеровское сравнение, поскольку оно содержит tertium comparationis, явление постигается через ему подобное (homoion homoiô gignôsketai), то, в то же время, мы получаем через отдельные сравнения, а главное через их совокупность — противопоставление, контраст. Установленные древними пути познания gnôsis tô homoiô и gnôsis tô enantiô здесь проявляются не раздельно, а слитно.

Гомеровское видение жизни в ее образной конкретности обуславливает такие расширения и подробности описания, которые с точки зрения рационалистической аналитики лишни и ненужны для сравнения. Но именно через, них через эти внешние „ненужные" детали пространных описаний достигается не только „эпическая широта", а и пластическая и живописная зримость, неотразимая прелесть и неизгладимая впечатляемость изображаемого.

Гомер не может мыслить абстрактно: он поэт. И поэтому искать в каждой детали сравнения „пункт сопоставления", значит не понимать самой природы художественного мышления поэта. Обратившись к сравнению, в основе которого лежит существенно-общее между явлениями, как их воспринимает автор поэмы, Гомер даже вовсе и не думает о полном соответствии в членах сравнения. Образность мышления вызывает в воображении поэта ассоциации, связанные теперь только со сравнивающим, а не со сравниваемым. Гектор, яростно устремившийся на ахейцев, сравнивается с обрушившейся каменной глыбой (XIII, 137 сл.). Tertium comparationis здесь, скажем, — неудержимость и сокрушительность их силы до ее остановления. Но, обратившись для сравнения к падающему камню, Гомер видит его падение уж как бы само по себе, безотносительно к предмету сравнения — устремлению Гектора. Поэт видит какой камень падает — огромный и округлый, откуда он срывается — с вершины, с венца скалы, причину, почему камень летит,—он отторгнут от скалы бурно разлившейся рекой, которая подточила основание глыбы. Гомер нам представляет двигательные и звуковые моменты падения: ударяясь по пути, камень высоко взлетает, лес от ударов трещит, грохочет, местность, по которой камень летит, значит, тоже поэту явственно зрима — она гористая и лесистая. Наконец, причина и место остановки камня тоже указываются — он долетел до равнины. Последнее для сравнения необходимо: отсюда камню дальше лететь невозможно. Так и Гектор, наткнувшись на стойкие ряды ахейцев, остановился. Но другие перечисленные подробности падения непосредственного отношения к Гектору не имеют — они вызваны образной фантазией

поэта, конкретно и живо представляющего себе, откуда, почему, как, где и какой камень валится.

То же в сравнении Париса с конем. Tertium comparationis здесь — прекрасный вид и легкость движения одного и другого, до того пребывавших в праздности и холе. Все остальное относится только к коню: что он подле яслей в стойле раскормлен ячменем, купается в светлоструйной реке, мчится к пастбищам, что вокруг плеч у него вьется косматая грива, что он стучит копытами и проч. Более того: если судить формально, искать в сравнении одни соответствия, то здесь не только имеются „ненужные" подробности о коне, но дается и деталь, этому сравнению прямо противоречащая. Конь порвал привязь — то, что его удерживало в стойле, откуда он хотел убежать и убежал к стойбищам, на луг или в поле. Парис же, наоборот, из покоев Елены в поле битвы вовсе не порывался, не стремился: его принуждают отправиться в битву порицания Гектора и жены. Но такие рассуждения противны природе искусства, нелепы и смешны. Поэтическая фантазия и формальная логика не одно и то же.

При сравнении у поэта может возникнуть несколько параллельных ассоциаций, может создаться целая „линия" аналогий. Однако и в этом случае детали обусловливаются не аналогией, а только образной конкретизацией явления или предмета, привлеченного для сравнения.

Говоря о гомеровских сравнениях, я имею в виду только широкие. Краткие „гомеровскими" не называются потому, что большей частью не носят на себе особого отпечатка гения автора „Илиады". В них Гомер часто пользуется общенародным образным добром, как и в употреблении традиционных эпитетов, метафор и формульных выражений, ибо его поэтическое искусство по своим истокам — народное. Здесь мы имеем много прочно закрепившихся уподоблений: мощь и бесстрашие обычно ассоциируются со львом или вепрем; лютость — с волком; зоркость и быстрота — с орлом, кречетом, ястребом; беспомощность, робость — с ланью или ягненком, слабость — с ребенком, женщиной, горлицей; блеск, сверкание, сияние — с солнцем, месяцем, звездой; стремительный налет — с ураганом, вихрем,

бурей; бушевание, свирепствование — с огнем, пламенем, пожаром и т. д. и т. п.

Заимствуя эти народные образы, Гомер в своих кратких сравнениях оставляет их без изменения. Возможно, что еще в век создания „Илиады" эти образы потеряли значительную долю своей впечатляющей силы, что вследствие частого и длительного употребления их поэтический чекан частично стерся. Возможно, однако, что они еще сохраняли тогда некоторую свежесть и действенность. Так или иначе, но Гомер их переносит в свою поэму как готовые народные уподобления. Но оставляя ходкие образы, поэт на этой стадии народного тропа не задерживается, а идет дальше, кладя его только в основу своих, гомеровских, сравнений. Имея те и другие сравнения в „Илиаде", мы можем видеть здесь претворение народного тропа. Поэт берет его только как зерно, из которого на плодородной почве его большого искусства вырастает ветвистый и полный колос широкого сравнения. Он углубляет образ этически, расширяет художественно, делает его „гомеровским".

Нельзя не почувствовать того этического отношения, которое содержится в многочисленных сравнениях нападающего с хищником, в уподоблениях преследующего — льву, дикому кабану, леопарду, шакалу, волку, дельфину, дракону, коршуну и другим губителям и пожирателям. Сердце поэта не с ними, оно исполнено большого человеческого сострадания к жертвам, к преследуемым и погибающим от кровожадных зверей, пернатых, гадов. Как гомер изображает жестокость хищника, набрасывающегося на беззащитное животное, или догоняющего стаю слабых пташек! Как он передает трепет жмущихся друг к другу овец, или коз, почуявших близко рыскающего льва, как он, словно сам убегая от смертельной опасности, чувствует состояние травимой серны, или голубки, улетающей от ястреба! Только так переживая гибель жертвы, поэт мог (в параболе знамения) рассказать, как оцепенели от ужаса перед накинувшимся драконом „несмышленые дети" (II, 313) воробья, как они жалобно пищали, когда хищник их пожирал и как воробьиха, „мать их, вокруг своих деток родимых носилась, рыдая" (II, 308—317). Как в этих „звериных"

сравнениях[1]), гомеровское отношение к убиваемым, к сраженным на войне, выражается через сочувственное, трогательное изображение жертвы хищника, так в „растительных" сравнениях оно выражается через уподобление гибнущих или павших в поле битвы — сваленным деревьям, вырванным порослям, срезанным стебелькам, сбитым или поникшим цветам.

Эти сравнения исполнены особенно глубокого лиризма и трагизма. Когда Гомер сравнивает сраженного со срубленным сребристым тополем, сваленной стройной сосной или подкошенным дубом, нам слышится здесь рыдание сердца поэта. Вместе со скорбью о гибели молодой жизни, мы воспринимаем и гомеровское осуждение причины этой гибели — войны. Разве не так передается нам гомеровское чувство жестокости и трагизма войны в сравнении сраженного Евфорба с вырванной молодой оливой:

Точно садовник лелеет побег плодоносной оливы
В месте укромном, где бьет в изобильи вода ключевая;
Пышная ветвь зеленеет и, белым осыпана цветом,
В разные стороны гнется под нежным дыханием ветра;
Вдруг ураган налетает с внезапною бурей великой
И деревцо вырывает из ямы и наземь бросает:
Так... (XVII, 53 сл. сл. М.).

В кратких народных сравнениях, взятых из животного, или растительного мира, тоже есть этическая оценка действия смертоносной силы и сострадание к ее жертве, но в широких гомеровских уподоблениях чувство и отношения поэта выражены с большим элегическим лиризмом.

Свойственный народному сравнению лаконизм (XIII, 673 и др.) часто обусловливает одно голое название сравнивающего объекта. Какие бы то ни было изобразительные детали здесь обычно исключаются. Образ остается общим, назывным, без конкретизации обстановки, момента, положения и т. п. Здесь как бы схватывается только типичное, а индивидуальное, особое, отличное, не замечается и художественно не отмечается. Гомер эту голую типичность преодолевает

[1]) Фашистские интерпретаторы гомеровских сравнений усматривают в них философию bellum omnium contra omnes. Они толкуют Гомера согласно своей собственной волчьей природе.

и восполняет в своих „собственных" сравнениях. Беря те же сравнивающие объекты, которые стали общеупотребительными в народной поэтике, он ставит их в определенные, картинно-видимые условия, характеризует их состояние, рисует их на реальном фоне, в той или иной особенности места, времени, положения. Создается целая широкая сцена — то охотничья, то земледельческая, то пастушеская, то жанровая, то „звериная" и т. д. Попутно живописуются море и реки, ключи и потоки, прибрежные утесы и лесные чащи, горы и долины, скотный двор и ток, вспахиваемое и убираемое поле, непроглядный туман и прозрачный эфир, звездная ночь и снежная вьюга и другие, самые разнообразные картины природы, каждый раз особого характера, иного колорита виды и пейзажи. Здесь „сравнивающий" образ, данный народной поэтикой, многажды варьируется и индивидуализируется различными деталями.

В поэме содержатся десятки „сравнивающих" львов, вепрей, ланей, овечьих отар, срубленных деревьев и т. д., но все они — разные, друг от друга отличные. „Львиных" сравнений, например, в „Илиаде" целых тридцать. Из них первично-народных, кратких — только семь (V, 299; X, 297; XI, 129; XII, 293; XVIII, 161, 162; XI, 239; XXIV, 572). Остальные дают развернутые сцены и являются не только художественным наполнением традиционно-скупого образа, но часто совершенно новым творением, новым поэтическим созданием.

Можно кое-где проследить различные степени раздвижения рамок краткого сравнения со львом:

а) через ту или иную характеристику силы, состояния или вида хищника — могучего, плотоядного, голодного, рыжего, бородатого и др.;

б) через изображение его действий в зависимости от его лютости и от силы тех, кто отражает его нападение, или нападает на него;

в) через изменение обстановки действия хищника;

г) через вырьирование его действий в зависимости от того, кто является жертвою его нападения — овцы, коровы, коза, лань и др.;

д) через изображение действий в зависимости от количества хищников и др. обстоятельств.

Иногда Гомером вносится только одно расширение, иногда добавляется другое, а иногда дается несколько расширяюших и дополняющих моментов, превращающих сравнение в целую динамическую картину, вернее — в драматическое действие, происходящее перед глазами читателя (слушателя).

Даже те сравнения, которые характеризуют как будто одно и то же действие или состояние зверя, неодинаковы, кое-чем одно от другого отличаются.

Вот лев в сравнении X, 485—487 неслышно подбирается к „беспастушному" стаду коз, или овец и сразу на него набрасывается: так нежданно ночью обрушился на беспечных, без охраны спавших фракийцев пробравшийся в троянский лагерь Диомед. XXIV, 41 сл. характеризуется Ахилл сравнением подобным, но все же неодинаковым. Лев имеет здесь такие черты, которые соответствуют образу мощного Пелида, беспощадного в своей мести за убитого друга:

...Со львом он свирепостью сходен, который,
Силе великой своей доверяясь и храброму духу,
Чтобы добыть себе пищу, на смертных стада нападает...

В первом из этих сравнений, наряду с оценкой убийства как дела хищника, есть и восхищение львиной силой и отвагой. Во втором дано только суровое этическое осуждение жестокости, высказываемое устами Аполлона. Заметим попутно, что к сравнениям обращаются и другие божества (Афина, Посейдон).

В сравнении V, 161—164 имеются подробности, показывающие, как и где зверь пожирает жертву, которая здесь более крупная: ворвавшись в стадо, лев ломает зубами шею корове или телке, пасущимся в лесной чаще. Это — характеристика Диомеда, умертвившего двух сыновей Приама.

Для характеристики Агамемнона Гомер дает сравнение аналогичное, но — опять — вовсе не тождественное, а заключающее новые обстоятельства: время нападения зверя и положение охваченного ужасом стада. Лев нападает на него во мраке ночи, коровы, испуганные, все убегают, кроме одной, которую зверь настигает...

Пожирание описывается подробнее:

Шею сперва ей дробит, захвативши в могучие зубы,
После же с жадностью кровь пожирает и потроха жертвы.
(XI, 172—176).

В пятом аналогичном сравнении, относящемся к Менелаю, убившему героя Евфорба, содержатся еще большие — определительные и иные — расширения, которые подробнее рисуют зверя, жертву, ее пожирание, состояние пастухов и собак (XVII, 61 сл. сл.): лев — уверенный в своей силе, горами вскормленный; корова, которую он хватает, — лучшая в стаде (Евфорб — выдающийся герой, первый поразивший своим копьем Патрокла); к ранее приведенным подробностям пожирания жертвы добавлено растерзание ее на части; пастухи и собаки не дерзают выйти навстречу зверю, охвачены бледным ужасом и громко кричат издалека (троянцы не отваживаются близко подступить к Менелаю)[1]).

В шестом подобном сравнении, относящемся к Гектору, — новые детали о величине стада, о месте, где оно пасется, о состоянии и действиях пастуха и устремлении хищного зверя: коровы, которым числа нет, пасутся на широком поемном лугу, пастух неразумно мечется то впереди, то позади стада, а лев бросается в середину, пожирает одну из коров, остальные разбегаются (XV, 630—638). Tertium comparationis здесь — и паническое смятение ахейцев при устремлении на них вновь появившегося Гектора (которого раньше троянцы унесли с поля битвы, тяжело пораженного камнем, брошенным в него Аяксом), и умерщвление последним одного из бежавших — микенца Перифета. Детали, данные в сравнении, не объясняются полностью прямым соответствием, а живым представлением поэта новой картины нападения зверя на стадо. Но об этом уже говорилось.

Продолжим рассмотрение „львиных" сравнений в их отличии одного от другого. До сих пор мы видели различные образы одного зверя, нападающего на стадо и терзающего жертву. У Гомера имеются и сравнения, в которых лев выступает то в хищном содружестве, то в смертельной схватке с другим зверем.

---

[1]) Такие детальные аналогии редки. Возможно, что здесь случайные совпадения.

Вот оба Аякса увлекают к войску ахеян сраженного Тевкром отважного троянца Имбрия, хоть труп его защищает Гектор (XIII, 197—202). Они уподобляются здесь двум лютым львам, похитившим козу. При этом Гомер дает описание разных обстоятельств похищения жертвы — откуда, каким образом, в каком положении, через какую местность ее тащат: из-под охраны собак оба льва вместе несут добычу через частый кустарник, высоко над землею держа ее в пасти. Так подняв труп Имбрия, Аяксы его обнажают от доспехов: динамическая рельефность фигур и действий львов-напарников поразительна.

Или вот другое уподобление двум хищникам.

Умерщвление Патрокла Гектором сравнивается с победой льва над другим могучим зверем — „неутомимым" вепрем. Обстановка и причина поединка страшных хищников, как обычно у Гомера, совершенно реальные: схватка происходит на горной вершине, за маловодный ключ, а обоих зверей мучает жажда (XVI, 823—828). Эти обстоятельства — лишь проявления конкретной образной фантазии поэта и с „пунктом сравнения", вероятно, не связаны. Однако, как эта реальная причина, так и реальная обстановка здесь приобретают смысл не простого, а словно символического соответствия: гибель настигает Патрокла в самом апогее его aristeia и славы, в момент наивысшей опасности для Трои, когда он вот-вот прорвется в город,— отсюда, думается, образ горной вершины; то, что жаждет добыть Патрокл, является и тем, что всеми силами стремится отстоять Гектор, — отсюда, возможно, образ родника, жизненно важного для одного и другого зверя. Отметим и реалистическую деталь: лев побеждает вепря „задыхающегося". Так и Гектор „лишает души" (828) уже дважды до этого пораженного (Аполлоном и Евфорбом) Патрокла. Конвульсивно сцепившихся могучих зверей мы четко видим, словно бронзовую скульптуру на круче.

Гомер дает в своих „львиных" сравнениях не только внешнее изображение зверя в различных его положениях, позициях и моментах действия — нападения, похищения, пожирания и т. п. Соответственно состоянию сравниваемого героя, он показывает нам и различные состояния льва, рисует совершенно реально

его, как бы сказать, чувства и переживания. Гомер — не только величайший древний человековед, но и величайший поэт-анималист, знаток „души", природы и характера животных. У него учились многие мастера-анималисты последующих веков. В сравнениях „Илиады" мы имеем замечательные обнаружения звериной „психики".

Если в последнем сравнении перед нами лев удовлетворенный, чувство которого не характеризуется, то в других уподоблениях Гомер прямо определяет или описывает состояние зверя. Так, Менелай, близко от себя увидевший своего врага Париса, уподобляется голодному льву, который бывает обрадован (echarê), случайно наткнувшись на рогатого оленя, или же дикую козу (III, 23—28). Жадный от голода, он пожирает добычу, несмотря на то, что окружен сильными молодыми охотниками и быстрыми псами. Но бывает и неудача, случается, что и лев вынужден отказаться от желанной добычи, и тогда перед нами зверь неудовлетворенный. Такому льву подобен Менелай, отступивший от тела Патрокла под натиском троянских фаланг, предводимых Гектором: зверь тщетно пытается прорваться в скотный загон, его отражают злые собаки и люди, которые кричат и действуют копьями. Отважное сердце в груди „бородатого" хищника трепещет, и он нехотно оставляет свое намерение, уходит со двора. (Лев „бородатый" может быть потому, что ему здесь уподобляется герой почтенный, немолодой — Менелай).

Аналогичные, но более развернутые сравнения даются XI, 543 сл. и XVII, 657. В одном сравниваемым является в страхе отступающий Аякс, в другом — Менелай, оставляющий труп Патрокла, чтобы найти Антилоха и отправить его с печальной вестью к Ахиллу. Время нападения зверя здесь — ночное. Лев, не прорвавшийся к коровам, так как всю ночь их стерегли собаки и люди, на рассвете уже бродит поодаль, „опечаленный духом". Так сокрушаясь сердцем, Менелай ходит средь войска ахейцев, разыскивая Нестора. Есть сравнения, в которых лев показан неустрашенным и неотраженным: не сделав попытки прорваться к овцам, охраняемым вооруженными пастухами и псами, он не хочет уйти. Прыгнув в загон,

зверь либо похищает добычу, либо погибает. Такому льву уподобляются Гектор (XII, 41—51) и Сарпедон (XII, 299—308), участь которых в этих сравнениях предсказана.

Есть сравнения, в которых лев изображен раненным и потому люто разъяренным: такому льву уподобляется Диомед, в которого попал своей стрелой Пандар (V, 136—143), и Ахилл, пораженный в сердце гибелью друга (XX, 164—175). В первом из них не столь образно показан раненный хищник, сколько овцы: брошенные пастухом, который спрятался в хлеву, они, одинокие, „дрожат, жмутся друг к дружке, одна на другую становятся в страхе" (V, 141). Это один из многочисленных образов, характеризующих гуманность Гомера, его сострадание к жертве. Второе — одно из наиболее развернутых „звериных" сравнений, в котором Гомер проявляет свое поразительное знание психологии, характера, поведения, движений, вида страшного хищника и достигает столь же поразительного пластицизма и динамизма в его изображении. На поединок с Ахиллом вышел Эней:

В свой же черед и Пелид поспешает, как лев-истребитель,
Если, всем миром сойдясь, поселяне убить его жаждут;
Гордо сперва он ступает угрозы врагов презирая;
После ж того, как стрелой угодит в него юноша храбрый,
Он припадает к земле, кровожадную пасть разевает;
Пена клубится на деснах и стонет в груди его сердце:
Ведра себе и бока бичует хвостом он могучим
И самого возбуждает себя на сраженье с врагами.
Прыгает, ярости полный, вперед засверкавши глазами,
Чтобы кого растерзать или в первой же схватке погибнуть.
(XX, 164—173, М.-В.).

Это не только характеристика состояния разъяренного Ахилла, жаждущего мести за Патрокла, но и дивный — внешне и внутренне—реалистический образ раненного, но не укрощенного, а еще более свирепого „истинного" льва. Уподобление здесь касается только homoia, только существенно общего для сравниваемого и сравнивающего: пораженности и разъяренности.

Все остальное — черты и особенности, относящиеся только к зверю.

Образное мышление поэта представляет нам действия, состояния и вид льва не по рационалистической аналогии, а в силу гениального воображения.

Вызванный Ахиллом у поэта образ бесстрашного зверя, приобретает в этом воображении полную жизненную зримость именно благодаря тому, что оно свободно в своем творении, которое зиждется на совершенно реалистических моментах и верных впечатляющих чертах и особенностях. Эти черты и особенности большею частью уже не ассоциируются с героем, а даны независимо от него, связаны только со „сравнивающим" образом разъяренного зверя.

То же — в образе льва, страдающего, убивающегося, которому уподобляется Ахилл, рыдающий над трупом друга: из чащи леса, где зверь покинул своих детенышей, охотник их похитил; лев опоздал, не застал их, и вот он „жестоко тоскует":

> Рыщет везде по ущельям, следов похитителей ищет,
> Чтобы на путь набрести...
>
> (XVIII, 318—322).

Зверь, причиняющий горе, сам тоже ему подвержен.

То же в образе львицы-матери, защищающей своих детенышей, когда ведет их за собой в лесной чаще и встречает охотников (XVII, 132—137). „Она кожу наморщит на лбу и прикроет глаза горделиво", но это вовсе не характеризует мимику сравниваемого Аякса, ограждающего труп Патрокла, а только — сравнивающего зверя. Homoia здесь — только беззаветная преданность и бесстрашная защита.

Количество различий в „львиных" сравнениях можно еще и еще умножить, но мы и так чересчур задерживались на них. Пооп, который значительно более верно понимал искусство Гомера, чем переводил его, хорошо заметил по поводу критических обвинений автора „Илиады" в многократных повторениях будто бы однообразных „львиных" сравнений:

„Одно животное не так бывает похоже на самого себя в двух различных положениях, как два животные в одном. Если кто осуждает Гомера, что он представляет всегда льва, должен осуждать его, что он всегда хотел представить человека" [1]).

---

[1]) „О сражениях, описанных Гомером" (из Поопе), „Амфион", 1815, стр. 88.

Хищным зверям уподобляются не только отдельные сражающиеся герои, но и множества воюющих. Так XI, 464—486 троянцы, теснящие окруженного ими Одиссея, сравниваются с шакалами, обступившими и терзающими раненного оленя, а XVI, 156—166 мирмидонцы, рвущиеся в бой, уподобляются волчьей стае:

. . . . . На волков плотоядных
Были похожи они, с несказанной отвагою в сердце;
Рвут они жадно на части оленя рогатого, в чаще
Леса поймавши его; их пасти багровы от крови;
После подходят к ключу темноводному целою стаей,
Узкими там языками лакают с поверхности воду,
Кровью убитого зверя рыгая; в груди их косматой
Дух вполне безбоязнен, и сильно раздуты утробы.
(М.).

Tertium comparationis здесь только бесстрашие и кровожадность, прочее относится к виду зверей, к образу и месту действия их во время и после пожирания настигнутой жертвы. Точность выписанных здесь деталей, вплоть до формы языка и способа доставания им воды, не уступает точности описания льва, которое мы привели выше.

Такую же верность деталей мы имеем у Гомера не только в описании „сравнивающего" зверя или стаи хищников, но и роя насекомых — мух, пчел, ос (XVI, 259—266). Последние, например, — „гибкие в середине" (XII, 167).

Бурное движение массы войска наиболее часто уподобляется бушующему морю, прибою, шуму морских волн. В основе этих уподоблений также лежат краткие народные сравнения. Гомер их развивает и конкретизирует. Вид, движение, шум, столкновение валов он дает не только в общих чертах, но и в особых, неповторимых моментах. Волны волнам рознь, прибой — прибою, берег — берегу. Пятнадцать „морских" сравнений „Илиады" отличны одно от другого. То волны, поднятые Нотом и вздуваемые другими ветрами, громко кричат у крутых берегов, налетая на нависший утес (II, 394—397); то мощные волны, вставшие от налетевших внезапно из Фракии Борея и Зефира, громоздятся одна на другую и изрыгают на прибрежье подводные травы (IX, 3—8); то закрутится огромный вал, и высоко вверх разлетается пена в гуле „многоблуждаю-

щего" ветра (XI, 305—308); то клокочут, горбятся и пенятся волны от яростного вихря (XIII, 795—801); то могучий вал бьет выше бортов корабля (XV, 381—385); то он забрызгивает своей пеной весь корабль доверху, так что мореходцы еле избегают гибели (XV, 624—627); то морская волна врывается с оглушительным шумом в устье реки, хлещет против ее течения, и крутые берега громко ревут под натиском прибоя (XVII, 263—266); то море колышется слабою зыбью (VII, 63—66), волн не бросает ни в одну, ни в другую сторону, одушевленно ожидая, когда разразится решающий ветер (XIV, 16—22) и т. п.

Море изображается в различных красках и тонах, в различных перспективах, видах и состояниях. Оно рисуется то черным, то фиалковым, то винным, то седым, его волны — то клокочут на темной поверхности открытой стихии, то бушуют у берегов. Большею частью этими сравнениями характеризуется яростная, сокрушающая сила воюющих, натиск, нападение, обрушивание на неприятеля, но в живописании моря Гомер так же свободен и независим от tertium comparationis, как в „львиных", трудовых, бытовых и иных своих сравнениях. В уподоблении устремляющихся в бой данайских фаланг морским валам (IV, 422 сл.) мы вслед за поэтом наблюдаем, каким именно ветром валы поднимаются, к каким берегам стремятся, как вздуваются, громоздятся, бушуют, изгибаются, где разбиваются, куда мчатся, выплевывая соленую пену. Мы видим волны в их возникновении, взбухании и падении, словно присутствуем при их рождении, кратковременном бурном существовании и конце его:

Точно морские валы, подымаемы западным ветром,
К многоотзывным берегам, громоздясь друг на друга стремятся,
Вспучась на море сперва, разбиваются после об землю,
Грозно бушуют на ней и, вдоль скал извиваясь прибрежных,
Мчатся наверх, далеко изрыгая соленую пену,—
Так, друг за другом стремясь, непрерывно на бой подвигались
Храбрых данайцев ряды... (М.).

Здесь — только беспрерывное устремление рядами-волнами. Все остальное — самостоятельная жизнь морской стихии в конкретности состояния, момента и места.

Аналогичный смысл и тот же художественный закон мы можем проследить в сравнениях яростного на-

тиска, сокрушения, сшибки с другими стихийным явлениями и силами: грозовым ливнем, бурным потоком ураганом, пожаром. (Количество их, вместе взятых, равно числу „морских" сравнений — 15). Tertim comparationis почти везде — страшная, разрушительная губительная сила. Взятые Гомером общие народные уподобления обретают поэтическую плоть и кровь. В „морских" сравнениях время года не отмечается. Здесь же оно обычно указывается, так как от него зависит проявление стихии, ее характер, мощь, вид и действие бушующего потока, или вихря. Аякс, сокрушающий ряды троянцев, уподобляется весеннему потоку, который, вспухнув от вод снеговых и ливней, несет с собою в долину много засохших дубов и сосен и ввергает в море много ила (XI, 492—497).

Неистовый бой перед кормами кораблей уподобляется летнему вихрю:

> Так же, как яростным вихрем свистящие крутятся ветры
> В знойную пору, когда глубочайшая пыль на дорогах;
> Тучу огромную пыли, сшибаясь, они поднимают.
> Так же сшибаясь и вражьи войска...
>
> (XIII, 334—338, В.).

Шум панического бегства троянцев перед Патроклом уподобляется рокоту вздувшихся от зевсовой грозы осенних рек и потоков, хлещущих свои воды в бурное море (XVI, 384—393). Мелькание блестящих доспехов на спешащих ахейцах уподобляется слепящему кружению хлопьев снега в метель (XIX, 357 сл.). Здесь резко меняется место действия стихии, природа, пейзаж: горные ущелья и лесистые склоны (XIV, 394—401), дебри нагорного леса (XV, 605—606), укромный уголок, где струится родник, у которого растет только одно молодое дерево (XVII, 53—60), долина, где сливаются наводненные горные реки (IV, 435—455), цветущий луг, охваченный пожаром город, где рассыпаются в ярком зареве горящие здания (XVII, 736—741) и др.

Если в сравнениях фаунальных сраженные уподобляются овцам, козам, ланям, слабым пташкам, трепещущим рыбкам, то в сравнениях флоральных они уподобляются вырванным, сваленным или поникшим растениям.

Здесь самое общее tertium comparattonis — печальная участь безжалостно погубленной жизни, затем в „сравнивающих" растениях, кроме этого, типичного, много особенного, как бы личного. Они различаются:

а) своим родом: дерево, куст, колос и др.;

б) возрастом и силой: нежный цветок, молодой побег, плод на тонком стебельке, ствол могучего дерева;

в) видами дерева: дуб, ясень, пихта, сосна, тополь с его разновидностями — серебристый, черный.., бук, кизиль, маслина; иногда и без указаний;

г) местом, где оно растет и где его постигает печальная участь: в горах (XV, 604 сл.), в низине, на луговине, в саду (XVIII, 38), в поле (XI, 167—171); иногда место не указывается (IV, 483);

д) причиной гибели: топор плотника, или корабельщика, пожар, ураган, поток;

е) своим количеством: одно растение (IV, 482, VIII, 306, XIII, 178, XVII); два (V, 559—560, XII, 132—136); множество (XI, 67—69 — снопы ячменя или пшеницы; XI, 492—497 — дубы и сосны; XV, 604—605, XX, 490—494 — нагорный лес; XVI, 765—771 — ясени, буки,

ж) ростом, цветом и др. признаками и качествами: стройное высокое дерево (XIII, 437); белые цветы (XVII, 56); серебристый или черный тополь (XIII, 389, XVI, 482); сухой лес (XX, 490—494); нежные листья (XIII, 180).

Повторяясь в новых и новых вариантах, „сравнивающий" образ сраженного или массы гибнущих сильнее запечатлевается в нашей душе, углубляет чувство трагизма войны. Даже мало измененный, но еще и еще раз нам представляемый сравнением образ гибели оставляет свой след в нашем сердце. Об этом говорит Гердер: Nicht immer strömen neue Züge hinzu: die vorigen kommen wieder, malen weiter. Homer... webt wiederholende Züge ein, die zum zweiten Mal das Bild tiefer einprägen, eindrücken, und einen Stachel in der Seele zurücklassen...

Der Stachel, „заноза", которую оставляют в нашей душе сравнения, это — жало скорби с его остро-колющей болью о жертвах войны.

Н. Г. Френкель, автор чуть ли не самого обстоятельного их исследования, усмотрел в некоторых, и притом наиболее скорбных, растительных сравнениях

лишь грубую солдатскую шутку. Такой шуткой он считает сравнение, характеризующее гибель юного и прекрасного Приамида, Горгифиона, пораженного в грудь стрелой Тевкра:

Точно как маковый стебель, весною в саду созревая,
Набок склоняет головку, плодом и росой отягченный,
Так он поник головою под тяжестью медного шлема.
(VIII, 306—308, М.).

Только непониманием человеческой сущности гомеровской поэмы можно объяснить толкование глубоко-лирического образа как насмешку. Такую же грубую насмешку названный исследователь усмотрел в другом, исполненном поразительной образной силы и трагизма сравнении, характеризующем гибель троянца Илионея от копья и меча Пенелея. Привожу полностью место, завершаемое этим сравнением:

...Ранил его Пенелей в основание глаза, под бровью,
И уничтожил зрачок. А копье через глаз пролетело
И до затылка проникло. Он сел и простер свои руки.
С острым мечем устремился герой Пенелей и ударил
В шею его посредине, и вмиг голова покатилась
Вместе со шлемом на землю; копье же, снабженное медью,
Все еще было в глазу. И, как маковый стебель с головкой,
Поднял копье Пенелей и врагам показал, похваляясь...
(XIV, 493—500, М.).

До рассказа об убийстве Гомер нам сообщает о происхождении Илионея и о том, что он был у своих родителей единственным сыном,—любой читатель, кажется, почувствует здесь глубоко-гуманную элегию на гибель юной жизни и на горе отца-матери убитого. Впрочем, Френкель имел для своего толкования гомеровских сравнений предшественника в лице Мюльдера. Рассказ Гомера о том, что сразивший толкнул ногой труп сраженного, который покатился подобно колоде, дан, по Мюльдеру, для потехи [1]).

Чувство скорби и боли вызывается не только звериными, стихийными и иными сравнениями, в которых противопоставляются смертоносные силы и те, кто поражаются ими. Частично такую же функцию выполняют и уподобления из области быта, труда, из

[1]) D. Mülder. „Die Ilias und ihre Quellen". 1910, S. 349.

сферы отнюдь не бурных, а мирных занятий, интересов и развлечений. Они контрастируют с обстановкой войны, являются словно просветом из поля сражений и смерти в иной, мирный мир, без убийств и гибели, в круг привычных человеческих забот и радостей (которых воюющие лишены и, поэтому, особенно жаждут). Если не каждое такое сравнение служит этому контрасту в конкретном месте уподобления, то все такие сравнения, в общей их сложности, составляют как бы „тыл" описываемых событий, второй, резко от них отличающийся план жизни, действий, переживаний. Словно вместе с ахейцами и троянцами Гомер с щемящей тоской взирает на этот, второй, недоступный им мир. И как Гомер его любовно живописует! Сколько очарования, сколько прелести в нарисованных или вылепленных здесь миниатюрах! Это — поэзия жизни в простых и всем хорошо знакомых ее проявлениях.

Как уже сказано выше, одной из функций гомеровского сравнения является задержка нашего внимания: чтоб явление, которое должно запечатлеться в нашей душе через двойное изображение, дольше стояло перед нашими глазами и быстро не затерялось среди других. Это особенно относится к сравнениям, характеризующим участь сраженных, но не только к ним.

С другой стороны, возможно, что в сравнениях Гомер иногда задерживается и для „разрядки", путем переключения внимания слушателей и читателей, и для того, чтобы доставить им и себе художественное наслаждение пластическими и вместе с тем динамическими образами своего поэтического искусства. На это, кажется, впервые указал Гегель[1]).

Так, повествуя о самом критическом моменте боя у кораблей, которые защищает один Аякс, перебегающий по помостам судов, Гомер уподобляет отважного героя искусному наезднику. При этом поэт развертывает четко видимую картину искусства всадника: выбрав из табуна четырех лучших лошадей и связав их, джигит бешено мчится с поля в город. Толпы мужчин и женщин смотрят, дивясь, как он, на полном

[1]) См. цитиров. том XII его „Сочинений" („Лекции по эстетике") стр. 424.

скаку, перепрыгивает с коня на коня... (XV, 679 сл. сл.). Гомер и нас заставляет следить за скачкой наездника, изумляться его ловкости, умению. Мы на короткое время отвлечены от напряженного хода битвы и силой фантазии поэта захвачены изумительным изображением спортивного задора и мастерства и их наблюдения массой восхищенных людей. Вернувшись к обстановке боя, мы остро чувствуем ее трагический контраст с этим мимолетным видением из иной, мирной обстановки. То же, когда одинаковые силы врагов сравниваются с положением чашек весов, на которые бедная пряха, добывающая своим трудом пропитание детям, кладет гири и шерсть так, чтобы не наклонялись ни в одну, ни в другую сторону (XII, 433 сл. сл.); то же — в сравнении обагренного кровью бедра Менелая с окрашенной пурпуром слоновой костью, из которой карийянка или меонийка изготовляют конский нащечник. Много наездников хотели-бы получить его, но искусная работа хранится для вождя племени — она будет украшением коню и славой вознице (IV, 141 сл.). То же — сравнение топтания трупов на поле битвы с молотьбой белого ячменя на току, где по разложенным колосьям, запряженные и погоняемые хозяином, ступают лобастые волы, выдавливая ногами зерна (XX, 495 сл.).

Как и в сравнениях, рассмотренных выше, здесь имеются много раз повторяющиеся и варьирующиеся образы, взятые из народной поэтики. Так составляют целое „гнездо" сравнения „детские". И здесь Гомер aei kainos. Олицетворение слабости, неразумности и беззаботности, каким ребенок является в народной поэтике [1]), он в „Илиаде" обретает реально-видимые бытовые черты, близость, интимность и теплоту жанрового образа в самых различных его воплощениях:

IV, 130—131. Ребенок покоится в сладком сне. Мать, охраняющая покой младенца, отгоняет надоедную муху, которая тревожит его (Афина отклоняет от Менелая стрелу, пущенную в него Пандаром).

VIII, 271—272. Ребенок, боясь какой-то угрожающей ему опасности, укрывается за мать, прячется за ней

---

[1]) Образцы его в поэме: XIII, 470, XIII, 292 и др. Уподобление здесь привычно краткое, без конкретизации и какой бы то ни было детализации.

(Тевкр — за Аяксом, который укрывает его своим щитом).

IX, 481 сл. Мальчик, единственный сын,—баловень отца, любящего в нем своего наследника (Феникс любим Пелеем).

XI, 388—389. Ребенок стрельнул,— совсем нечувствительно (Диомеду от стрелы Париса).

XI, 558 сл. Несколько ребят не могут прогнать осла с засеянной пашни. Они колотят упрямое животное, ломают на нем палки, но осел продолжает щипать посев, так как их детская сила мала, чтоб понудить его уйти с злачного поля (троянцы не могут одолеть Аякса).

XV, 361 сл. Ребенок забавляется на берегу моря, что-то строя из песка, затем сам же свое создание разрушает руками и ногами (Аполлон — стену ахейцев).

XVI, 7 сл. Маленькая девочка бежит за матерью, хватаясь за ее платье, принуждает ее задержаться, плачет и так умоляюще смотрит сквозь слезы, что мать ее берет на руки (Патрокл, плачущий перед Ахиллом).

XX, 200—202 и 431—432. Мальчишку-несмышленыша запугивают страшными словами (Энея и Гектора — Ахилл).

XXI, 282—283. Мальчик-подпасок, переходящий зимой реку, сносится ее незамерзающим течением и захлебывается в воде (Ахилл — от Скамандра).

Сколько в этих нескольких детских сравнениях различного! Возраст: от малютки, сон которого охраняется матерью, до „хозяйственного" мальчугана, пытающегося прогнать осла с пашни, и подростка, составляющего надежду отца.

Пол: то девочка (XVI, 7), то мальчик (IX, 481, XX, 200—201, 431, XIII, 470), то без указания.

Количество: то один ребенок (см. выше), то двое детей (XIII, 292, уподобление разговаривающим между собою Идоменею и Мериону), то целая группа (XI, 558).

Место: в колыбели, за матерью, уходящей из дому (VIII, 271—272), в поле (XI, 558), на берегу моря (XV, 361), на улице, во дворе (XIII, 292), на реке, без указания.

Положение, состояние: покой, безмятежность (IV,

130—131, опасение, страх, поиски защиты у матери, пугливость, хозяйственная озабоченность (сохранением посевов), беззаботность (XIII 292), развлечение, проявление творчества, аффект, вызванный нежеланием разлучиться с матерью и др.

Время: краткое, продолжительное, долгое.

Перед нами целый мир детских образов, целая галерея картин из жизни и занятий детей, таких отличных от сравниваемых ими действий и состояний на войне, в поле битвы! Иногда прямо указывается на их противоположность. Идоменей, в стороне от боя беседующий с Мерионом, который направился к палаткам за копьем, спохватывается:

> Но перестанем с тобой разговаривать, стоя без дела,
> Словно бы дети . . . . . .
> (XIII, 292—293, В.).

То же говорит, объяснившись с Ахиллом насчет своего происхождения, Эней:

> Будет, однако, болтать нам с тобой, как малым ребятам,
> В самой средине сраженья кипящего стоя без дела!
> (XX, 244—245, В.).

Мысленно рассуждая о возможности договориться с приближающимся Ахиллом, Гектор заключает:

> Нам невозможно уж речь начинать с ним от дуба и камня,
> Как это делают дева и юноша, встретясь друг с другом,
> Дева и юноша между собою ведя разговоры... (XXII, 126—128, В.).

Война не идиллия. В ней нет места беспечности и радостям мирной жизни. Здесь, заметим попутно, раскрывается трагический смысл иронического перифраза — метафоры боя как „любезной беседы воюющих" и подтверждается единство идейно-образного мышления поэта во всех его тропах.

К этому заключению нас приводит целый ряд наблюдений над различными видами эйдологии Гомера, которые делаются в дальнейших главах. Здесь мы укажем еще некоторые существенные черты рассматриваемого тропа.

Общим законом гомеровских сравнений является представление менее известного через более знакомое,

более близкое и понятное его слушателям и читателям. Ведь народность Гомера сказывается и в его доступности (Белинский). Отсюда, не только по отмеченному контрасту, и частые сравнения из привычного мирного быта, из земледельческого, охотничьего, рыболовного, мореходного и др. видов труда, которым занимались древние греки, из картин родного края, из часто наблюдаемых явлений природы и т. п.

Широкие сравнения — одно из тех поэтических средств, где мы особенно ясно видим гомеровский реализм.

Жизненность гомеровского искусства здесь проявляется, между прочим, в том, что абстрактное, как правило, уподобляется конкретному.

Твердость духа, несокрушимость Гектора уподобляется топору лесоруба (IV, 60—63), смятенное душевное состояние ахейцев — взволнованному морю (IX, 4—8), быстрое распространение гнева, охватывающего и густо застилающего душу,— дыму (XVIII, 110), приятность речи Нестора — меду и т. п. Здесь „сравнивающее" у Гомера — всегда видимое, ощутимое, материальное.

Точно также мифическое, фантастическое всегда уподобляется реальному, сущему, чему-нибудь из действительного мира:

Афина, устремившаяся на землю, уподобляется падающей звезде (IV, 75—78), Афина и Гера — двум горлицам (V, 778), Афина и Аполлон — коршунам (VII, 59), Афина—радуге (XVII, 547—553), матери (XXIII, 782—784), Посейдон—ястребу (XIII, 62—64), его крик—крику девяти-десяти тысяч воинов (XIV, 148—150), Артемида — горной голубке (XXI, 493—495), Фетида—соколу (XVIII, 616—617), Арей — темной буре (XX, 51), Ирида, бросившаяся в воду — свинцовому грузилу, которое тянет книзу крючок (XXIV, 80—82), зажженный Гефестом Скамандр — кипящему на огне котлу, в котором топится жир холеной свиньи (XXI, 362—365).

Только один раз дано сравнение реально-видимого с наблюдаемым в фантазии спящего: Ахилл не может настичь Гектора, как бывает в сновидении (XXII, 199).

Один раз также сравнивается мифическое с абстрактным: Гера летит так быстро, как мысль человека (XV, 80—83).

Но и здесь сравнивающим является свойственное людям, человеческое. Обратное сравнение — человеческого с мифическим — встречается в поэме весьма часто, но только для выражения высшей степени или недостижимого, идеального. Притом, как правило, эти сравнения — краткие, оставленные такими, какими их дала народно-поэтическая традиция, без изменения, без переработки их образным представлением автора „Илиады", т. е. сравнения не „гомеровские".

По красоте уподобляется богине Елена (III, 158), Кастанира (VIII, 305), Брисеида (XIX, 295), по почитаемости уподобляются богу Ахилл (IX, 155), Гипсенор, Агамемнон (X, 33), Эней (XI, 58) и др. герои, помощи уподобляются Аресу Ахилл (XXII, 132), Мерион (XIII, 328), Идоменей (XIII, 292—293), Патрокл (XI, 604), Гектор (XI, 295), Аякс (VII, 208).

Идеальная искусность в рукоделии выражается через уподобление Афине, невыразимая красота — через уподобление Афродите (IX, 389—390, XXIV, 699 и др.), мудрость — через уподобление Зевсу и т. д. Это — общие места, ходячие, общеупотребительные выражения, сохраненные Гомером, ибо в мифическом образе божества воплощено и стремление к недостижимому, мечта о самом совершенном.

Впрочем, через такое сравнение характеризуется и самое ненавистное: Ахилл говорит, что ненавидит неискреннего, лицемерного человека, как ворота Аида (IX, 312—313).

Сравнение, заключающееся в речи героя, служит и раскрытию его личности. Оно характеризует силу его чувства: не только ненависть благородного сердца к криводушию, но и безграничную любовь Ахилла к жизни, выраженную через его отношение к смерти („воротам Аида").

В языке других героев сравнения почти не встречаются, а в речах Ахилла их много. Уж это одно характеризует его эмоциональную напряженность, его душевную патетичность и поэтичность. Но дело не в одном количестве сравнений, а в яростном, обжигающем накале непосредственного чувства, в их образном содержании, т. е. во всем их эйдологическом качестве.

Неистовая крайность Ахилла в гневе выражается

в его крайнем гиперболизме. В ответ на предложение Агамемнона принять дорогие дары, он отвечает, что ценит их, „как волос упавший“ (I, 378), что, предложи ему Агамемнон даже столько богатств, сколько их собрано в Орхомене или египетских Фивах, столько, сколько в мире песчинок и пыли, и то он, Ахилл, не простит оскорбления и отвергнет их. В бурном прибое захлестывающего его неистовства сравнения быстро возникают и нарастают одно за другим, как гребни на морских валах.

В ответ на предложение Агамемнона Ахиллу своей дочери герой опять выражает свой отказ двумя гиперболическими сравнениями. В тринадцати стихах (IX, 378—391) — шесть сравнений! Их густое нагромождение словно отражает стесненность и клокотание аффекта в сердце Пелида.

Чувство обиды героя, которому за неустанные подвиги и труды отплатили черной неблагодарностью, вылилось у Ахилла в сравнении, исполненном большой образно-впечатляющей силы:

> Точно как птица-наседка всю пищу, какую находит,
> В клюве приносит бескрылым птенцам, а сама голодает,
> Так же и я . . . . . .
> (IX, 323 сл., М.).

Как это чаще всего наблюдается в „Илиаде“, сравнение взято из самого простого, хорошо знакомого явления, в данном случае — из „быта“ домашней живности.

Совершенно иной, новый регистр в душевном состоянии Ахилла нам открывает сравнение XVI, 7 сл. Уподобляя Патрокла плачущей девочке, он не только характеризует здесь своего взволнованного друга, один вид которого уже говорит о том, что он умоляет Пелида о помощи соплеменникам, но и душевное состояние самого Ахилла. Сравнение типично-двуединое, двуобразное: если Патрокл—девочка, то Ахилл—ее мать. Это — нежная ирония любящего друга, который, хочет—не хочет, а просьбе уступит. По деталям сравнение — шедевр бытописной миниатюры, а по проникновению как в состояние и побуждение Патрокла, так и в свое собственное, уже смягченное сердце, — один

из пресловутых психологических „примитивов" Гомера.

Дальнейшее сравнение в речах Ахилла характеризует сознание им своей вины, осуждение им безмерности своего гнева. Кажется, психологически отнюдь не примитивно замечание про начальный и дальнейший процесс этого аффекта:

... В начале сочится он слаще текущего меда,
Но разрастается быстро, как дым, разъедая нам сердце
(XVIII, 109—110, М.).

Вспыхивание гнева и затем его иррадиация, его охват всего существа героя, его различное действие сперва и потом переданы такими простыми, такими обыкновенными образами: одним — „вкусовым" и другим — взятым из привычных явлений домашнего очага или полевого костра.

Последние из сравнений Ахилла нас возвращают к „звериным" и „животным" тропам Гомера. Ими выражаются беспощадность Пелида в его мести за убитого друга, его жестокость к Гектору, умоляющему, чтобы Ахилл вернул его труп.

Поскольку это в поэме последнее убийство, завершающее длинный ряд массовых и одиночных androktasiê, сравнения греческого героя в его ответе умирающему врагу носят как бы обобщающий характер, как бы являются гномами:

Нет договорных союзов у хищного льва с человеком,
Мирного нет соглашения меж волком и слабым ягненком,
Но беспредельной враждой они друг против друга пылают.
Так между мной и тобою нет места приязни и клятвам.
(XXII, 262—265, М.).

Но как эти сравнения-гномы отличны от утешающих сентенций в его последней речи к Приаму. Ибо все сравнения Ахилла отражают непосредственное душевное движение героя, вмещающего в себе много различных и противоречивых чувств и состояний. Так эти сравнения становятся и одним из средств выражения его сложной личности, его характера.

Гомеровское поэтическое сравнение исполняет много различных функций [1]).

[1]). В новой работе Michael Coffey „The function of the homeric simile", American Journal of Philology, Vol. LXXVIII, 2, стр. 114—132 гомеровские сравнения рассматриваются большей частью вне связи с идейным содержанием поэмы.

Глава XX

ПЕРИФРАЗЫ

По своему значению в поэтике „Илиады" перифразы не уступают сравнениям (их почти столько же — около 250).

Что в них, как и в больших сравнениях, проявляется пространность гомеровского эпического стиля, разумеется само собой [1]). Но сама эта пространность требует еще изучения и объяснения. Вместо того, чтоб прямо назвать явление, действие, состояние, Гомер дает внешнее его выражение, сопутствующий ему признак, жест, движение, положение, последствия, вызванные им. Поэт называет не голый факт, а те отношения и сдвиги, те видимые перемены, которые с этим фактом связаны, являются его результатом или отражением. Иногда, назвав явление прямо, Гомер этим не ограничивается и амплифицирует его таким образом.

Но где причина и в чем смысл этого многажды повторяемого поэтического приема, который я, не имея другого обозначения, называю перифрастическим. По сути он не является таковым в обычном его понимании, а перифразом „гомеровским", подобно тому, как принято называть „гомеровскими" особые, во многом от других отличные, сравнения „Илиады".

Как истинный художник, Гомер не мыслит явления абстрактно и изолированно, а в зримых их выражениях и связях, в их пространственности и рельефности, в цветовых, звуковых и иных приметах и впечатлениях, в движениях и изменениях. Отсюда его способ повествования не через сообщение и называние, а через динамичное, пластичное и различное иное представление. Отсюда и его густо образная перифрастика, благодаря которой, частично, читатель или слушатель видит происшедшее. Это не только „описание вместо

[1]) См. Аристотель, „Риторика", кн. III, гл. VI.

называния“ [1]), как обычно определяется перифраз, а наглядное представление через один сопутствующий или последующий момент, реже через два-три таких момента, вскрывающие сущность происшедшего и вместе с тем отношение к нему поэта.

В перифразах Гомера, как и в его сравнениях, выражается мировоззрение и жизнеощущение поэта, свежесть и острота его наблюдения, его большая гуманная личность, его душа, его сердце.

Перифразы Гомера, как и его сравнения, глубоко лиричны. Это descriptio высокого драматического напряжения и впечатления. Большая часть их относится к убийству, умерщвлению, с одной стороны, и к гибели, смерти, с другой, и характеризует гомеровское осуждение и скорбное восприятие войны. Эти трагические перифразы составляют почти три пятых общего их количества (147). Нигде больше Гомер не прибегает так часто к „стоячим местам“. Многократным повторением и вариациями перифрастических образов убийства и гибели создается тот скорбный лейтмотив, который звучит через всю патетическую симфонию поэмы. Этими одинаковыми или измененными „формулами“ выражается то, что является наиболее типичным для войны — отнятие жизни у человека, лишение его света, сияния солнца, радости, любви, счастья, возможности видеть, дышать.

По своей эйдологии перифразы „Илиады“ то метафорические, то метонимические, то включающие один и другой образ, то содержащие сравнение, мифологическое олицетворение, эпитеты и др. тропы. Гомер повторяется и — не повторяется: он здесь, как и во всем, „всегда нов“.

Обратимся к отдельным группам перифразов.

Перифрастика убийства, умерщвления

Наиболее частое выражение вместо „убил“ — „снял доспехи“ (15 раз). Прямое название свершенного заменяется здесь последующим моментом — обнажением

---

[1]) В „Илиаде“ имеется некоторая его разновидность. Такова, например, формула участия в трапезе, где говорится не о самом употреблении пищи, а лишь о движении для ее доставания:

...Руки они протянули к поставленным яствам готовым.

трупа. Эта замена словом exenaridzen, будто только сухо сообщающим о привычном овладении военным облачением убитого врага, таит в себе глубокую горечь: человек, только-что бывший живым, подвижным, борющимся, уже — труп, несопротивляющееся бездыханное тело, которое можно раздеть, оголить и бросить.

Другие обороты вместо „убить": „расслабить колени" („развязать" их), отнять дыхание, повергнуть в пыль, возвести на костер, погасить силу, похитить, прекратить бурную мощь, укротить, растерзать на груди хитон, медью прорванный, рассечь окровавленный хитон, сделать добычей собак и птиц, обагрять руки кровью (об Ахилле), овладеть головой и доспехами брани, сразу расслабить члены, покрыть мрачной ночью (XIII, 425), отправить душу в Аид[1]).

Иногда прямо говорится „убил", а затем сообщение амплифицируется обнажением доспехов, или дается целое сочетание заменяющих выражений, целый перифрастический ряд (как иногда нагромождение сравнений): „укротил, смежив сном ясные очи, расслабил блестящие члены" (XIII, 434—435). Эпитеты здесь не „украшающие", а характеризующие безжалостность войны, губящей прекрасное, светлое, молодое. Они усиливают образы жестокости, данные в перифразах, как усиливают их другие тропы — метафора погашения жизненной силы (тоже световой образ), метонимическое растерзание окровавленного хитона и проч.

Следует заметить, что все перифразы здесь относятся к убиваемому: они характеризуют то в положении его тела, в его дыхании, в судьбе его трупа, его доспехов и т. п., что вызвано убийством. Внимание поэта больше всего обращено к жертве войны, к гибнущему, а не к губителю. Только один перифраз показывает не то, что происходит с убиваемыми, а с

[1]) Отправление души в царство мертвых, лишение, отнятие ее как перифраз убийства встречается часто. Это, должно быть, выражение, ставшее привычным, традиционным, общим местом. А вот замена тем же образом, но в ином, метафорическом выражении, и мы поражены поэтической действенностью старого, ходячего перифраза: „вырвал наконечник и душу". Новым и впечатляющим здесь является сочетание материального, ощутимо-конкретного и мысленного, куска меди и силы жизни, которые оказываются как-то мгновенно связанными одним движением, вырывающим их из тела сраженного. См. выше, гл. „Реализм детали".

убивающим: „Пелид кровью багрил необорные руки“ (XX, 503). Это — для представления о множестве жертв его мести за Патрокла и затем — для характеристики его силы, неистовой отваги и беспощадности. Перифраз — зрительный, цветовой, окрашивающий кровью не павших от рук героя, не сраженных ими, а руки, их сразившие[1]). Тот же перифраз характеризует aristeia Агамемнона (XI, 169)

Нередко вместо называния убийства говорится о горе, причиненном им близким убитых: собираясь на страшную месть, Ахилл предвещает убийство многих троянских воинов и говорит об этом широким перифразом, рисующим скорбь троянских жен о погибших:

> Многих жен полногрудных — троянок, а также дарданок,—
> Многих заставлю я слезы руками обеими с нежных
> Щек своих вытирать, исходя в громогласных рыданьях!
> (XVIII, 122—124, В.).

Здесь перифраз в перифразе: горе и плачь об убитых дается не прямым называнием, а через их видимое внешнее проявление — вытирание слез. „Обеими руками“ — потому что слез будет много, одной рукой их не унять.

По силе своей зримости этот перифраз приближается к диатюпосис или к гипотюпосис (по Квинтилиану).

Перифразы гибели, смерти на поле битвы

Перифразы гибели составляют половину всего количества перифразов в „Илиаде“ (122). Формул смерти значительно больше, чем формул умерщвления. Общие понятия „умер“, „кончился“, „убит“ Гомер заменяет описанием различных сопутствующих смерти и за ней следующих моментов, в которых выражается весь трагизм ее, весь ее ужас для гибнущего и для тех, кому он дорог. Часть этих перифразов соответствует перифразам убийства, но с переменой действия лица

---

[1]) Возможно, что здесь есть и этический оттенок, ибо palasseto значит и „забрызгивать“, „пятнать“, „осквернять“.

поражающего на состояние или положение лица сраженного. Так, активному перифразу убийства „поверг в пыль“ соответствует пассивная, страдательная форма его, перифраз смерти — „грянулся в пыль“. Так же соответствует: „положил на землю“ — „пал на землю“, „члены расслабил“ — „члены расслабли“, „разрешил колени“ — „разрешились колени“, „отнял дыхание“ — „духа лишился“, „исторг душу“ — „душа разрешилась“ и др.

Следует однако сказать, что эти формулы не являются целыми перифразами, а лишь входят в их состав. Перифразы смерти включают эти формулы, но ими не исчерпываются. Так, с падением часто сочетается звон доспехов:

Грянулся на землю он, и доспехи на нем загремели (много раз).

или

Грянулся в пыль, и доспехи на нем загремели.

или:

С шумом он пал, и доспехи на нем загремели.

Здесь звуковой момент усилен, дан дважды. Или с уточнением откуда пал:

...Упал с колесницы, и доспехи на нем загремели.

Или с подробностью, как упал, в каком положении тела:

Навзничь на землю свалился . . . . . .

Ничком на землю свалился . . . . . .

В пыль он упал, хватая ладонями землю . . . . . .
(XV, 544).

Здесь — опять — перифраз в перифразе: вместо „ничком“ — положение рук при таком падении, пластически выраженное последнее инстинктивное, но тщетное искание спасения и опоры.

При падении навзничь руки простираются к товарищам, за помощью:

„Навзничь в прах повалился (Фоон), обе руки простирая
к товарищам милым
(XIII, 548—549).

Вариантов таких падений в перифразах кончины

много. Именно здесь Гомером даются те различные движения и положения сраженного, которые всегда поражали и поныне удивляют своей странностью, вскрывающей весь трагизм гибели:

Пред лошадьми с колесницей так он лежал, растянувшись,
В кровью залитую землю со стоном впиваясь руками
(XIII, 392—393, В.).

Здесь несколько подробностей, уточняющих, где сраженный лежит, как он лежит, какую землю он хватает руками...

У другого сраженного иное место кончины, а положение тела изображено с помощью сравнения внутри перифраза:

. . . . . в руках у товарищей милых
Дух испуская, лежал, как червяк дождевой, растянувшись...
(XIII, 653—654, В.).

Без деталей:

Грянулся в пыль, хватая землю зубами...

Или:

В прах головою повержены, хватали землю зубами...

И, без падения, вместо „погибли“ — „землю хватали зубами“ (несколько раз).

Странное положение и движение в зависимости от места попадания копья, от того, куда им нанесен смертельный удар:

Грянулся в пыль и стиснул зубами холодную медь...—

будто убитый это делает сам, по своей воле, сознательно. Человек, вкусившийся в медь! В холодную притом,— Гомер детализирует...

Только декадентской бездушностью и извращенностью можно объяснить толкование западным гомеристом такого скорбного перифраза гибели как „приятного щекотания“ (angenehmer Kitzel...) нервов [1]). Автор этого толкования Карл Гепель, усматривая в ионийском обществе времени создания „Илиады“ „сверхкультурный, несколько декадентский“ круг „рыцарей и

[1]) Karl Goepel. „Von homerischer Kunst“, Hamburg, 1914, S, 5—6.

господ", полагает, что Гомер их развлекал своими острыми описаниями, „приперцованными всякими шутками" (extra gewürzt durch allerlei Spässen), вроде этого описания смерти человека, произенного копьем. Поистине чудовищный „эстетический" комментарий к гомеровским перифразам, родственный интерпретации Мюльдером и Френкелем некоторых гомеровских сравнений [1]).

Но продолжим наше рассмотрение.

Та или иная подробность падения зависит от того, что сраженный перед гибелью предпринимал:

С шумом он грянулся оземь, и факел из рук его выпал —

так как троянец пытался бросить огонь на корабль.

Сразу из рук онемевших он выронил ногу Патрокла
(XVIII, 289) —

троянец хотел увлечь труп героя.

Смерть выражена через видимый признак лишения чувств и сил, через деталь пресеченного намерения.

Есть лирические перифразы, связанные не с тем, что сраженный делал непосредственно перед гибелью, а с его постоянным занятием в бою. Кебрион был возницей в колеснице Гектора. За его труп идет горячая битва, о которой повествуется перифрастическим способом — описанием действий большого количества различного оружия. Описание заканчивается скорбной иронией:

Много вокруг Кебриона отточенных копий вонзалось,
Стрелы крылатые часто с тетив вылетали упругих,
Много огромных камней о щиты ударялося с громом
В битве вкруг тела его. А он, широко распростершись,
В пыльном лежал урагане, забыв об искусстве возницы
(XVI, 772—776, В.).

Иногда перифраз гибели выражается не таким, частным, а общим признаком — пролитием крови сраженного. Он (убитый) метафорически (и мифологически) должен насытить кровью бога войны Ареса, или окрасить в ее цвет место гибели, обагрить ею землю (XVIII, 329—330, XXII, 267).

Большая группа перифразов метафорически выра-

[2]) См. выше, стр. 281.

жает гибель зрительными образами мрака, тьмы, ночи, символизирующими у Гомера смерть, подобно тому, как свет, день, солнце символизируют жизнь:

Тьма ему очи покрыла (много раз).

Ненавистная тьма его охватила.

Глаза его черная ночь осенила.

Иногда этот перифраз дается в сочетании с другими:

Быстро от членов дух отлетел, и ужасная тьма его охватила.

Чрез отверстие зияющей раны вышла поспешно душа, и глаза его мраком покрылись.

Грохнулся он с колесницы, и мрак по его разлился глазам.

Глаза ему тьма покрыла, он духа лишился —

и другие

Двойной метафорический вариант перифраза:

Черное облако смерти покрыло его отовсюду.

Интересно, что Гомер варьирует не только образ тьмы (scotos, achlys, nyx, nefos) и соответствующие цветовые и эмоциональные ее эпитеты, но и ее метафорически одушевленное действие: она взяла, схватила, забрала, разлилась, покрыла (убитого). Варьируется и ее охват: она разливается по глазам, покрывает ноздри и глаза (XVI, 503), покрывает кругом, обволакивает отовсюду. Перифразы, таким образом, повторяются и — не повторяются, обновляются, частично меняя и освежая образ деталью и углубляя наше восприятие и переживание его трагической сущности.

Все до сих пор рассмотренные перифразы гибели построены на моментах или признаках, непосредственно сопутствующих смерти: лишение дыхания, силы, устойчивости, способности видеть и т. п.

Не менее глубоко нами воспринимается и переживается трагизм гибели через перифразы, построенные на моментах, не прямо ей сопутствующих, а последующих, несколько от нее отдаленных, но ею обусловленных. Они заменяют название смерти чаще всего: 1) возможной судьбой трупа и 2) невозможными радостями возвращения на родину, домой, невозможностью встречи с самыми близкими и дорогими людьми, невозможностью испытывать и доставлять им счастье.

Перифразы, заменяющие гибель, смерть — участь покойника:

1. Его преладут огню, или метафорический вариант — он взойдет на печальный погребальный костер (будто сам подвергнет себя сожжению, сам предаст себя огню).
2. Его покроет могильная насыпь.
3. Его держит черная земля (с метафорическим одушевлением земли).
4. Он опустится, погрузится в землю (с метафорическим одушевлением трупа).
5. Чтоб земля под кем-либо раскрылась, разверзлась (chanoi —„зевала"). Варианты с эпитетами: чтоб раскрылась черная земля, чтоб разверзлась широкая земля.
6. Стать водою и землею (истлеть).
7. Насытить собак и птиц мясом и жиром своим (труп метафорически одушевлен, как бы сам кормит собою собак и птиц).
8. Стать игралищем собак.
9. Он будет съеден коршунами и собаками.
10. Его съедят ястребы и быстрые псы.

Что в последних говорится о самой ужасной судьбе образно, перифрастически, в смысле гибели, ясно из соответствующего контекста. В других местах аналогичные выражения не являются описательными, образно заменяющими понятие смерти, гибели, а употребляются в прямом, простом их смысле. Так говорится о намерении Гектора надругаться над трупом Патрокла, в угрозе Ахилла умирающему Гектору и в выполнении этой угрозы, в угрозе Гектора троянцам (XV, 349—350). Здесь мы видим, так сказать, реальный первоисточник тропа, как в exenaridzen, когда из контекста ясно, что имеется в виду снятие доспехов с убитого, или когда говорится о падении не заменительно, вместо „кончился", не в описательном, а в прямом, самостоятельном значении. Мы имеем много возможностей проследить в „Илиаде" рождение формулы перифраза, а также метафоры там, где имеется и прямое называние явления и наряду с ним, тут же, описательное изображение его. Последнее как бы отделяется и в процессе поэтического мышления становится заменой первого.

Но обратимся к перифразам гибели с невозможными последующими моментами.

Вместо „погибнуть“ (в разных лицах):

1. Не носить головы на плечах (II, 259).

2. Вовек домой не вернуться. Вариант: пропало для меня возвращение (IX, 413).

Варианты с эпической пространностью и трагической иронией.

Об Асии, убитом близ судов Идоменеем:

> Не суждено ему было погибельных парок избегнуть
> И, похваляясь конями и пышной своей колесницей,
> Править назад к Илиону, открытому ветрам...
> (XII, 113—115).

Менелай об убитом им Гипереноре:

> Не пошел своими ногами радость жене принести и родителям чтимым
> (XVII, 27).

„Своими ногами“ — вместо „живой“, — перифраз в перифразе.

Ахилл Фетиде о себе, ее сыне, в третьем лице:

> Не вернется он больше в отчизну, дома не встретишь его
> (XVIII, 89—99).

Фетида об Ахилле:

> Он уж назад не вернется, и уж навстречу ему я не выйду
> в пелеевом доме
> (XVIII, 440—441).

Ахилл рыдает о Патрокле:

> И он уж назад не вернется,
> И уж навстречу ему я не выйду в пелеевом доме.
> (XVIII, 440—441).

В последних трех перифразах гибель выражена двойной невозможностью: 1) возвращения героя и 2) встречи его дома.

Вариант, выраженный только второй трагической невозможностью:

Пенелей о погибшем Промахе, своем соплеменнике:

> ... Жена молодая Алегенорида Промаха,
> Радостно мужа не встретит, когда, наконец, из-под Трои
> Мы, молодые ахейцы, домой на судах возвратимся.
> (XIV, 503—505).

3. Не называться больше отцом (II, 260).

Более широкий бытописный вариант перифраза:

Не назовут его папой, не сядут к нему на колени дети.

Сколько любви и нежности — дружеской, сыновней, супружеской, отцовской, материнской — выражено в этих перифразах, характеризующих (как и сравнения) Гомера как поэта мирной жизни, человеческих радостей, простого домашнего счастья! И сколько гуманности, сколько печали в перифразах, говорящих о гибели, как лишении этих радостей, этого человеческого счастья!

В одной из таких замен как бы собрано все, что содержится в перифразах этой группы, перечислено самое дорогое, что с гибелью человека ему больше недоступно.

Сарпедон, сознавая свою близкую кончину, говорит о ней Гектору:

....Я вижу, что нет никакой мне надежды
В дом возвратиться к себе, в дорогую отцовскую землю,
Радость принесть и супруге любимой, и малому сыну.
(V, 686 - 688).

Среди самых высоких чувств у гомеровского человека — любовь к отчизне, к родине.

Отметим также перифраз гибели, содержащий одну печальную возможность для родителей убитого: вместо „погиб" —

Милого сына дома оплачут...

* * *

Кроме рассмотренных перифразов смерти, нужно еще остановиться на заменах убийства и гибели образами пролитой крови, а также на перифразах и амплификациях полного разгрома и истребления.

В этих заменах кровь то течет по оружию, то окрашивает доспех, то окропляет колесницу, то увлажняет место, где происходит бой, или поединок. Гомер здесь пользуется особым средством изображения войны — кровописью...

Выше уже приведен перифрастический мифологизм „насытить кровью бойца-щитоносца Арея", построенный как бы на намеренном, сознательном действии

павшего воина, который сам насыщает кровожадного бога.

„Обагрить землю кровью" говорит как бы о странной необходимости окрасить почву... Здесь привлечен цветовой момент, как и в перифразе убийства: „черная кровь из тебя вдоль копья моего заструится" (I, 303), или в перифразе гибели: шлем упал в пыль на землю, блистая пурпуром свежим (XV, 537—538)[1]). Вместо „много погибло ахейцев" поэт говорит о следах их гибели, которые остались вокруг на земле:

Стены и брустверы всюду обрызганы были обильно
Кровью обеих сторон,— и троянских мужей и ахейских...
(XII, 430—431).

То же — в перифразе гибели множества троянцев от копья свирепствующего Ахилла: „черная земля истекала кровью" (XX, 494), с метафорическим одушевлением земли.

То же, но с новыми подробностями — следами на колеснице от ее движения по земле, облитой кровью, по трупам сраженных:

...Оросилися черною кровью
Понизу медная ось и ручки вокруг колесницы.
В них и от конских копыт, и от шин колесничных
Брызги хлестали...
(XX, 499—502).

Иногда в перифразе по земле течет не кровь, а мозг. Так, вместо „пусть погибнут" (нарушители клятвы) сказано:

Пусть их мозги, как вот это вино, по земле разольются,
Их и детей их; а жен пусть другие взведут на постели!
(III, 300—301).

Это — перифраз полного разгрома, как бы сокращенный diatypôsis — полный дан в мольбе Клеопатры к Мелеагру (IX, 592—594) и в френосе Андромахи (XXIV, 728 сл.сл.). Иногда дается не цветовой и жидкостный, а температурный признак свежепролитой

[1]) Отметим здесь и трагическую иронию: воин, павший здесь,— сын Лампа, блеска. И шлем, свалившийся в пыль, блестит свежей кровью... Гомер пользуется печальной игрой слов.

крови — ее теплота, как она сказалась на много поражавшем оружии: от нее меч горячий...[1]). Но в перифразе массовой гибели кровь не всегда обязательна: есть в „Илиаде" и „бескровный" перифраз полного истребления:

... Даже вестник, и тот не спасется.

Поголовная гибель дана через единичный отрицательный образ: даже сообщить о ней некому будет.

Гомер вообще нередко пользуется отрицательным образом выражения. Чтобы сказать, что все жители Трои вышли встречать труп Гектора, Гомер обращается к отрицательному признаку — отсутствию таких, которые бы не ушли:

... И вдруг ни жены не осталось, ни мужа
В Трое широкой.

*

Прочие перифразы „Илиады" большею частью относятся к тем или иным моментам войны и к переживаниям их отдельными лицами, или массами.

Из перифразов, непосредственно относящихся к войне, отметим еще некоторые, на наш взгляд, наиболее интересные типы.

Выше приведен перифраз, связанный с культом Арея. К этому же культу относится и другое выражение: вместо „сражаться" — „плясать Арею" (VII, 241 и др.). Метафорическая замена ритуальным моментом, возможно, Гомеру уже непонятным, содержит трагическую иронию: отчаянные, стоющие жизни движения сражающихся названы танцем в честь бога войны.

Чаще, однако, перифраз с Ареем строится на прямом отождествлении его с войной. Так, вместо „сражались рядом" — „выдерживали острого Арея (стоя) один подле другого": мифологическая замена строится на

---

[1]) См. XX, 475—476.
...Ахилл. . . . . .
В голову посредине мечем его вблизи ранил,
Меч с рукояткой красивою весь разогрелся от крови...
См. также XVI, 333.

образном совместном противостоянии напору божества, олицетворяющего войну.

Замена боевого действия предшествующим моментом приготовления к бою, вооружения героя: вместо „стал на защиту" — „стал облачаться в блестящие доспехи" (IX, 596).

Замена действия начальным его моментом, первым движением: вместо „покинет битву" — „вскочит на лошадей" (XI, 192).

Замена действия необходимым предварительным условием: вместо „взять город" — „взобраться на башни" (VIII, 165).

Замена действия сопутствующим ему явлением: вместо „побегут с поля битвы" — „пыль по широкой равнине поднимут" (XIV, 145).

Замена последующими моментами: вместо „пока воины еще не побежали" — „пока еще женам в объятья не пали они, на потеху и радость врагам". Язвительная амплификация.

Замена боевого действия странностью и непонятностью движений: вместо „сражаться врукопашную" — „смешать руки и силу" (XV, 510).

Замена характеристики боевого поведения предположительными результатами его: вместо „ты не бежишь от врагов" —

Если б копьем иль стрелой в боевой был ты ранен работе,
То не в затылок тебе и не в спину б попало ружье,
Грудью б ты встретил копье, и стрелу животом бы ты принял,
Бросившись прямо вперед для любезной беседы с врагом.
(XIII, 288—291).

Перифраз амплифицирован: вместо „не сзади, а спереди" — подробные указания возможных мест поражения, зависящих от поведения в бою. Как и во многих других местах поэмы, мы имеем здесь образец гомеровского синтропизма. Поэтика Гомера — сплав различных образов, которые друг от друга неотделимы, и только для удобства анализа мы допускаем самостоятельное изучение их.

Традиционный краткий перифраз трусости — обращение, поворачивание спины к врагу. Так, Диомед порицает Одиссея:

Что ты бежишь, повернувшись спиной, как трусливый меж толпищ?
(VIII, 94).

Гомер его расширяет, как и традиционные краткие сравнения.

Вообще для одного и того же явления Гомер пользуется то кратким, то обстоятельным перифразом, в зависимости от того, берет ли он вместо прямого понятия один заменяющий момент, или несколько.

Так Нестор полагает, что нужно воевать до полной победы:

Пусть же никто из ахейцев домой не спешит воротиться,
Не переспавши в постели с плененной женою троянца,
Не отомстивши врагам за печали и стоны Елены
(II, 354—356).

Взятие Трои заменено одним проявлением варварской расправы с покоренным городом — насилованием его женщин.

А вот другой перифраз разрушения Трои.

Агамемнон молится Зевсу:

Дай, чтобы солнце не скрылось и мрак не спустился на землю
Прежде, чем в прах я не свергну чертогов владыки Приама,
Черных от дыма, дверей их огнем не сожгу беспощадным,
Гектора ж тонкий хитон на груди не пронжу, разорвавши
Медью его, а вокруг полягут другие троянцы,
В пыль головой полетевши и землю кусая зубами!
(II, 413—418).

Здесь взятие города заменено целым рядом актов мести, которой жаждет вождь ахейского войска. Перифраз содержит внутренние замены: вместо „убью Гектора“ — „медью рассеку тонкий хитон на его груди“, вместо „а рядом с ним погибнут его соратники“ — „между тем, как товарищи рядом, в прах головою повержены, будут зубами грызть землю“. Моление с приведенным перечнем жестокостей — образец конкретной поэтической образности, реальной фантазии, представления общего через видимые частные его проявления и признаки.

Замена жестом, пластически-внешним выражением действия: вместо „Зевс ограждает Трою“ — „распростер над нею руку“ (IX, 419—420).

Амплификация с несколькими внешними призна-

ками (мучительности длительного боя): вместо „бой будет изнурительным"—

По́том на каждой груди обольется ремень, на котором
Щит-покровитель висит, и рука от меча утомится,
По́том покроется конь, боевую влача колесницу.
(II, 388—390).

Замена действия его звуковыми проявлениями: вместо „началась война под Калидоном"—

Вскоре вкруг стен калидонских раздалися крики и грохот
Башен, громимых врагом.
(IX, 573—574).

Амплификация названного действия (разгоревшегося боя) через звуковые проявления его:

...Бой и воинственный крик разгорался вкруг стен укрепленных,
...Балки на башнях высоких трещали под силой ударов.
(XII, 35—37).

Вместо: „троянцы одолевают ахейцев"—

И криком они непрерывным
Всю заполняют равнину, в бою побеждая ахейцев.
(XVI, 78—79).

Замена ратоборства одного героя его голосом, его боевым криком:

Вместо: „уж выбыл из боя Агамемнон"—

Уже не несутся средь боя призывные крики Атрида
Из головы ненавистной...
(XVI, 76—77).

Вместо: „Подвизается только Гектор"—

Лишь Гектора-людоубийцы голос гремит средь троянцев...
(XVI, 77—78).

Замена ратоборства героя — блеском его доспеха перед врагами: Ахилл говорит, что троянцы осмелели и теснят ахейцев, потому, что он не воюет:

Бо́льше теперь уже не светит вблизи перед дерзкими шлем мой
Ярким налобником...
(XVI, 70—71).

Замена ратоборства героя действием его метафорически одушевленного оружия:

Вместо: „выбыл из боя Диомед“ —

Уж не свирепствует в мощных руках Диомеда Тидида
Бурная пика его, отвращая беду от ахейцев...
(XVI, 74—75).

Нетрудно заметить особую эмоциональную окраску перифраза одного и того же ряда. „Звуковые“ замены звучат по разному, в зависимости от отношения к тому, о ком идет речь в перифразе. То же — в перифразах „световых“, „цветовых“ и других. Смысл и чувство, наполняющие перифраз, определяются его контекстом и из общего социально-этического направления и художественного стиля поэмы.

* * *

Страстная любовь к жизни, к солнцу, к земле, к свободе, нежное чувство к отчизне, к близким людям тоже связаны с войной, поскольку она лишает, или грозит человеку лишением того, что является для него самым дорогим и любимым. Гомеровское и народное понимание здесь неотделимы и едины. Жить — это „видеть сияние солнца“, „видеть блистающее светило солнца“, „взирать на землю“. Каким солнечным должно быть жизнеощущение народа и его поэта, чтоб вместо „на земле“ говорить „под зарей и под солнцем“, или „под солнцем и под звездным небом“. Какое ярко-цветовое, красочно-образное видение мира должно быть у поэта, чтобы вместо „занялся день“ сказать: „в платье шафранном Эос простерлась над всею землею“. Как нужно любить и ценить родину, чтоб, проклиная, вместо „пусть погибнет“ сказать: „пусть вовек из-под Трои домой не вернется!“. Пандар говорит: „Если вернусь я домой и своими глазами увижу землю родную, жену и отеческий дом наш высокий“. Сколько тоски по отчизне и какое стремление очутиться в родной обстановке выражено в этой амплификации! Заметьте: „увижу глазами“. С точки зрения простой логики „глазами“ здесь совершенно лишнее слово, ибо чем еще можно взирать, смотреть, видеть? Но как непосредственно-образно вскрывает страстную мечту о возвращении на родину это „лишнее“ слово! Так говорят порой и в наше время простые, безыскусствен-

ные, нелитературные люди. Гомер уловил и передал экспрессию живой речи. Столь же сильно выражена у Гомера и мечта об освобождении отчизны от нашествия врагов, от страха нависшего разгрома и опустошения ее, мечта о наступлении мирной жизни (VI, 526—529). О ней говорит Гектор, в речи которого перифраз построен на образной замене момента „после войны" одним последующим ритуальным приношением (чаши свободы), символизирующим радость избавления от опасности.

Много в „Илиаде" перифразов горя, страдания и других переживаний и состояний, вызванных войной, гибелью близких, чувств скорби, мести, жалости, необходимости умолить, утешить и т. д.

Основа и средства замены здесь также самые различные, самые разнообразные.

Замена длительности горевания — конечным его моментом: вместо „всю ночь они плакали". —

В горестном плаче застала их всех розоперстая Эос.
(XXIII, 109).

Замена выражения силы горевания — звуковым его выражением и распространением: вместо „Они (Ахилл и Приам) плакали навзрыд" —

Стоны обоих и плач по всему разносилися дому
(XXIV, 512).

Замена прекращения рыдания глубоким удовлетворением, достаточным наслаждением им: вместо „после того, как Ахилл наплакался" —

После того, как слезами Пелид богоравный упился,
В сердце ж и членах его исчезло желание плакать...
(XXIV, 512—513).

Замена здесь превратилась в метафорическую амплификацию. У Гомера, как уже замечено выше, тропы не изолированы друг от друга, а друг друга проникают и углубляют.

Замена душевного побуждения или обращения — внешним его выражением, движением рук (Андромаха говорит Гектору) вместо „ты со мною не простился перед смертью" —

Не протянул ты руки мне своей со смертельного ложа...
(XXIV, 743).

Вместо „умолять“ — простирать руки (XXIV, 506), обнимать колени, или припадать к коленям.

Андромаха говорит о сироте, вынужденном обращаться за помощью:

Часто в тяжелой нужде он к отцовским друзьям прибегает,
Тронув того за хитон, а другого — за верхнее платье.
(XXII, 492—493).

Вместо просьбы — напоминание о себе робким прикосновением руки.

Замена удовлетворенного чувства мести утешением ею самых близких родных убитого: Евфорб говорит Менелаю, убившему его брата:

. . . . . Гордишься ты этим убийством,
Рад, что жену его сделал вдовой в новостроенной спальне,
Что в несказанное горе и слезы родителей ввергнул.
Всем бы я им, несчастным, принес окончанье их плача,
Если б, с твоей головой и с доспехом твоим появившись,
Я б их Панфою вручил и Фронтиде божественной...
(XVII, 36—40, В).

Метафорическая замена явления или состояния — его причиной:

Вместо „ты ужасно жесток, Ахилл!“ —

Желчью, свиреный Пелид, ты матерью вскормлен своею,
(XVI, 203).

Амплифицированный вариант того же приема:

Сердцем жесток ты. Отец тебе был не Пелей конеборец,
Мать — не Фетида богиня. Рожден ты сверкающим морем,
Твердой скалою, — от них у тебя это жесткое сердце.
(XVI, 33—35, М)..

* * *

Далеко неполный обзор различных видов „военных“ перифразов показывает, как глубоко органичен этот троп в идейном содержании и художественной специфике „Илиады“ и какую интенсивную функцию он несет в трагическом пафосе поэмы.

Будем в подробном же аспекте рассматривать метафоры Гомера.

Глава XXI

МЕТАФОРЫ

В „Поэтике" и „Риторике" Аристотель придает метафоре как тропу гораздо большее значение, чем сравнению. Более того, он считает последнее не самостоятельным тропом, а только двучленной метафорой [1]). „Уподобление... есть та же метафора, но отличающаяся присоединением (слов сравнения); она меньше нравится, так как она длиннее, она не утверждает „это — то" [2]). „Сравнение удачно, когда в нем есть метафора [3]). „Всего важнее — быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта, потому что сделать хорошие метафоры — значит подмечать сходство (в природе [4]). В метафорах это сходство дается не раздельным, прямым, открытым сопоставлением, а слитным, как бы скрытым образом: „Метафоры заключают в себе загадку" [5]). Но это загадка не затемняющая, а наоборот, углубляющая, интенсифицирующая восприятие и познание явления с новой стороны: „Метафора в высокой степени обладает ясностью, приятностью и прелестью новизны". Образцы метафор, обладающих такой прелестью, наглядностью и действенностью, Аристотель приводит из Гомера.

Новейшие западные исследователи гомеровской поэтики расходятся с древним философом в оценке места, которое метафора занимает в этой поэтике. Так, например, В. Стэндфорд считает, что, хотя в количественном отношении метафоры у Гомера далеко превосходят сравнения, они в качественном отношении

---

[1]) „Риторика", глава IV.
[2]) „Риторика". глава X.
[3]) „Риторика", глава XI.
[4]) „Поэтика", глава XXII.
[5]) „Риторика", глава II.

намного уступают последним. Но они не только художественно менее действенны объективно, а кажутся высокопарными и сознательно архаизированными и, в отличие от сравнений, редко выражают субъективное жизнепонимание и чувствование поэта [1]).

М. Парри идет еще дальше. Он вовсе отвергает утверждение Аристотеля об оригинальности гомеровских метафор: они почти все традиционные, фиксированные, постоянные, как и эпитеты [2]). Аристотель этого не понимал. Большинство метафор — старые, мертвые. Только единичные сохраняют силу поэтической свежести, поэтического образа. Критерием здесь является то, что они больше у Гомера нигде не встречаются [3]). Таких метафор в первой песне „Илиады" всего тринадцать. Если принять во внимание фактический недосмотр Парри, так как некоторые из них все же, хоть в иной связи, но в том же образном смысле встречаются еще в других песнях, то число их сокращается до восьми. Но и эти немногие метафоры стали для читателей просто эпическими словами или выражениями, имеющими не большее значение, чем обыкновенные, постоянно употребляемые термины [4]).

Рассуждая о метафорах „Илиады", Парри ограничивается материалом только одной песни, а в определении действенности тропа и даже в установлении самого наличия образности он не только субъективен, но иногда и парадоксален. Ибо чем, как не курьезом, является мнение Парри, что выражение „с глазами собаки", „с сердцем оленя" не являются метафорами, так как Ахилл считает, что у Агамемнона действительно глаза собаки и сердце оленя [5]).

Степень новизны и свежести метафоры в гомеровскую эпоху установить почти невозможно. В самом деле, „нужда гонит" для нас метафора изношенная. Но, если исходить из критерия Парри, то поскольку она встречается в „Илиаде" только раз, то это выражение было в гомеровское время образно свежим, дей-

---

[1]) W. B. Standford. „Greek metaphor", Oxford, 1936, p. 119.
[2]) The traditional metaphor in Homer. By Milman Parry. „Classical Philology", 1933, January, p. 42.
[3]) Ibid., p. 40.
[4]) Ibid.
[5]) Ibid., p. 37.

ственной метафорой. То же — „туча пеших“ и т. п. О гомеровских тропах мы судим по нашему, современному их восприятию. Но при таком суждении мы можем и должны рассмотреть их художественную специфику и их функцию в идейно-поэтическом звучании поэмы.

Оставляя в стороне множество метафор „неживых“, или даже сомнительной поэтической свежести, обратимся к бесспорно впечатляющим образам. Они содержатся и „в чистом виде“, и в сравнениях, и в перифразах, и в эпитетах и в других тропах. Они берутся Гомером то из области труда, то из круга явлений войны, быта, природы и др.

Рассмотрим их в таком плане по наиболее важным и многочисленным группам.

Трудовые метафоры

В метафорах гомеровской поэмы художественное мышление поэта, который знает, ценит и любит труд человека, нередко проявляется прямо, непосредственно в самой основе, в содержании образа.

Метафорой войны часто является тяжкий труд — ponos. В отличие от труда созидательного, полезного, благостного, это — труд „злой“, „ненавистный“, „горестный“ (XXIV, 8 и др.). Думается, что эта метафора появилась тогда, когда военное дело стало профессиональным занятием людей неимущих, вынужденных сделать его источником своего пропитания. От Гомера не так уж далеко до Архилоха, который будет с большой лирической горечью жаловаться на свою солдатскую долю, на службу наемного воина:

> В остром копье у меня замешен мой хлеб. И в копье же
> Из-под Исмара вино. Пью, опершись на копье...

У Гомера мы в многократном назывании войны злым, ненавистным трудом чувствуем не личную горечь, а большой народный трагизм этого „мужегубного“, кровавого дела.

Наряду с ponos война имеет тот же образ в глагольной и причастной формах: poneyein, poneymenos вместо „воевать“ и „воюющий“ (IV, 374). Гектору, более всех прочих троянцев отдающему свои силы защите

Трои, Елена метафорически говорит: „Тебе наиболее труд охватывает душу“ (VI, 355). Ponos здесь метафора озабоченности, трудной занятости войной.

Иногда война называется не одной метафорой „ponos“, но к ней еще добавляется другая — iachê, сопровождающий битву крик.

Со своей стороны труд (различного рода) имеет свою производную метафору, по физическому ощущению его последствия — усталости. Это роднит метафору с перифразом, где прямое называние явления у Гомера часто заменяется ему сопутствующим, или следующим за ним состоянием.

Основание и становление этой замены труда — усталостью можно видеть хотя бы на таких примерах.

Слово дано в прямом его значении: „рука на копье изнеможет“ (II, 389); „члены не утомляются“ (XIX, 169—170) и много-много других: XVI, 106, XXIV, 613; VIII, 448; IV, 27; 244; XVII, 658; XXIII, 444; VII, 5, 6; VI, 261, 262; XXIII, 232; XI, 802; XVI, 44.

В II, 101; VIII, 195; XIX, 368 и II, 220 сочетается „утомился, трудясь“. Сохраняя свое прямое значение „устал“, „утомился“, kame объяснено работой, трудом как причиной: здесь как бы намечается основа для возможной метафоры.

В других выражениях kame, имея активное значение „утомил“, содержит уже метафорический оттенок — „натрудил“,

А он, утомивши убийствами руки...
(XXI, 26).
Свои утомил он блестящие члены...
(XXIII, 63).

Далее, V, 735 и VIII, 386 говорится, что Афина сняла мягкий пестроузорный пеплос, который „сама сделала и устала руками“. Грамматическая странность этого выражения („который... устала руками“) отражает психологическое становление метафоры „устала“, которая будет заменять слово „сделала“, но стоит еще рядом с ним и как бы приобретает такую же активную функцию свершения работы. В других выражениях, говорящих о труде как об усталости, становление метафоры уже произошло и она употребляется в активной функции самостоятельно: вместо

„сделал", „выковал", „выткали" —„устал", утомились" (IV, 187; XVIII, 614; V, 338).

То же—IV, 216; VIII, 22 и др.

Метафора усталости содержится в эпитете огня — „неустанный" (XXI, 13, 341), а сама усталость характеризуется, так сказать, причинным эпитетом: она — polyaix, „многоустремленная", т. е. являющаяся результатом многих военных усилий, стремительных натисков (Диомеда).

Метафорическое „уставать" мы встретим (один раз) и вместо „добывать", поскольку для этого тратится труд: (троянки и дарданки), „которых мы силой и длинною пикой устали"... (XVIII, 341).

Наконец, вместо „умершие" метафорически говорится „уставшие", так как поэтом они мыслятся уставшимися, надтрудившимися при жизни:

Агамемнон молится подземным богам, которые мстят „усталым людям", т. е. почившим, упокоившимся (III, 278—279).

Призрак Патрокла жалуется в сновидении Ахиллу:

Души, тени усталых, меня от ворот отгоняют.
(XXIII, 72, В.).

Не так ли и мы говорим вместо „умереть" — „упокоиться", вместо „умерший" — „покойник".

К метафорам из той или иной области труда Гомер обращается для выражения умственной и речевой деятельности:

В час же, когда перед всеми слова они ткали и мысли
(III, 212).

„Ткали" вместо „высказывали".

Для выражения понятий „испытывать", „переживать" Гомер метафорически говорит „клубить шерсть" (XIV, 85—87).

Ахилл вспоминает о Патрокле:

... Сколько вместе они пережили („клубили") и сколько страдали
В битвах тяжелых с врагом и в волнах разъяренного моря...
(XXIV, 7—8, В.).

Вместо „замышлять", или „готовить бедствия" — „шить зло", „вышивать лихо" (XVIII, 367) и др.

Для изменения в состоянии: вместо „помолодеть"

„стесать (соскоблить) старость“ (IX, 446).

Вместо „ослаблять“ — „растирать“ (гнев — IV, 42).

Некоторые метафоры берутся Гомером из скотоводческого и земледельческого труда:

Пастбище слов повсюду широкое... (XX, 249).

Смысл: наговорить можно всякое...

Силе железной огня пастись предоставил (XXIII, 177, В.).

Первая метафора дает образ неограниченности, вторая — образ уничтожения, как бы потравы до корня. Амплификационная „сила“ здесь относится не к герою, как обычно (как „сила Аякса“, „сила Геракла“ и т. п.), а к стихии.

XIX, 221—224: „Быстро у людей наступает пресыщение битвой, если обилье колосьев медь по земле разливает, но жатва становится скудной, как только весы наклоняет Зевс — извечный ключник войны“. Это одна из развернутых метафор — „загадок“, о которых говорит Аристотель [1]). Она содержит несколько внутренних метафор: (метонимическая) медь разливает [2]) колосья, наступает насыщение битвой, Зевс является ключником войны. Метафора битвы, жатва, кладущая сраженных на поле брани, как колосья, — параллель к сравнению XI, 67—71, метафора наклонения весов — параллель к сравнению XII, 433 (или наоборот). Другим метафорическим вариантом этого уподобления, или, возможно, сравнения с отвесом плотника (XV, 410—414) является образ между ахейцами и троянцами одинаково Зевсом натянутой битвы (XI, 336). Метафора с двух сторон натянутой веревки войны (XIII, 358—360) вероятно возникла на наблюдении труда охотников или рыболовов. Заметим попутно, что метафорическая веревка сама — неразвязывающаяся, но многим развязала колени (как „ум убедила безумца“ относительно Пандара — IV, 104), перифрастически — многих погубила. Один троп служит усилению другого.

Вариант этой же метафоры — VII, 402 и XII, 79.

Мироощущение и образное мышление трудолюбивого народа нами воспринимается в метафоре „насы-

[1]) „Риторика“, глава II.

[2]) Рассыпает.

тил руки" (вместо „натрудил"): руки, исполнив работу, как бы ощущают удовлетворение голода по ней. Так может говорить только человек труда, поэт, для которого лучший герой, пребывающий в праздности,— „бремя земли". Таким поэтом и является автор „Илиады".

Военные метафоры

Метафорами боя, сражения часто являются его сопровождающие крик, шум, грохот. Выше мы уже одну такую метафору—iachê—привели.

Возникновение и становление, образование этой метафоры мы тоже можем проследить. Гектор обвиняет Париса в том, что из-за него вокруг Трои крик и бой разгорелся (VI, 228).

XVI, 61—63 Ахилл говорит Патроклу:

> . . . . . Я думал сначала не раньше
> Гнев прекратить мой упорный, чем крики и ярая битва
> Пред кораблями моими и ставкой моей разольются...

Крик здесь стоит рядом с битвой не как объясняемый ею, а как бы параллельный ей, но все же как будто не совсем с нею отождествленный.

XX, 451—вместо „битва" сказано „шум (стук, грохот) коний". Метафора уже возникла, но как будто требует еще объяснения: что за шум, откуда он, или от чего.

XVI, 44, XV, 718, XIII, 479—aytê, крик приобрел целиком самостоятельное значение битвы, стал целиком покрывающей ее метафорой.

Патрокл просит Ахилла, чтоб дал ему дружину, мотивируя:

> Свежих, исполненных сил, мы бойцов обессиленных в крике,
> К Трое прогнали б легко от судов и палаток (ахейских).

Никаких объяснений, что это за крик, здесь нет и не требуется. Крик тождественен с битвой. Такую же полную самостоятельность метафоры боя приобрел loisbos. Гомер вообще часто прибегает в живописании войны к звуковым, огневым и световым метафорам (как и к метафорическим эпитетам такого же рода): „тетива сильно вскрикнула" (IV, 125); „медь (щита)

заревела" (VII, 267); „щит (Ахилла) замычал" (XX, 260); „загудела широкая земля и затрубило великое небо" (XXI, 387—388); „стонет земля" (II, 95); „стонет море" (XXIII, 230); „глухо рокочет" (VIV, 16); „громко кричат волны" (I, 482) „ревут берега" (XVII, 265; XXI, 10 и др.).

Эти и другие звуковые метафоры создают мощный и страшный аккомпанимент битвы, которая с горчайшей трагической иронией характеризуется совершенно легкой, вовсе беззаботной и беспечальной, беспечной метафорой — „беседа сражающихся" (XIII, 291), или „беседа войны" (XVII, 228).

Огневые и световые метафоры то озаряют ослепительно ярким блеском сражение, поле битвы и окружающий его мир, то окрашивают в зловещие тона движение целого воинства, то окутывают мраком душу одного героя: „горит крик и бой" (VI, 328—329); „горит молва" (II, 93); „бушевал (среди войска) каменный огонь" (XII, 177—178[1]); больше не существует, не действительно — „в огне" (II, 340); „загорается венок битвы вокруг героя" (XIII, 736); „погашается сила" (XVI, 621); „угасает, гасится гнев" (IX, 678).

Вместо „оказать помощь", „притти на выручку теснимым" — „явить им свет" (IV, 6; XV, 741; XVI, 39, 95; XI, 797 и др.).

Вместо „добыть славу" — „стать светом" (VIII, 282).

Образы, связанные со светом и мраком: XIV, 183 — „прелесть засияла", „засветилась". Вместо „тайно" — „темно". (VI, 24). Вместо „масса троянцев" — „черная туча" (XVI, 66), или только „туча" (пеших — IV, 274).

Вместо „он очень опечалился" — „черная туча печали его покрыла" (XVII, 591). О метафорическом одушевлении („покрыла") — дальше.

Вместо „свежая кровь" — „свежая багрянка", по цветовому подобию (XV, 538, в перифразе).

Таких метафор в „Илиаде" много.

Гомер, как мы видели, мыслит образами, взятыми из области труда, из мирной обстановки. Его душа к войне не лежит. Но повествование о битвах и поединках, о событиях, происходящих в поле сражения,

[1]) Огонь" здесь — метафорически — бой. „Каменный бой" — бой камнями.

все же сказалось на тропах „Илиады", в частности, на ее метафорах. Некоторые из них, по содержанию не военные, „нейтральные", приобретают военную окраску, военный характер или оттенок.

Вот отдельные их образцы.

Вместо „поспорив" — „сразившись словами" (I, 304).

Вместо „(необходимость) заставляет" — „теснит" (VI, 86 и VI, 458).

Хрис в своем молении Аполлону, вместо „прекрати бедствие" говорит „отрази бедствие" (I, 455).

Вместо „(ахейцы были) сильно опечалены" — „сердце в груди рассечено" (IX, 8); „Зевс подсекает все решенья Аякса" (XVI, 120).

Вместо „он сильно опечалился" — „острая печаль ударила его по глубокому сердцу" (XIX, 125). Печаль при этом одушевлена.

Вместо „он бледнеет" — „бледность его хватает за щеки" (III, 35). И опять — одушевление (бледности).

Вместо „послушался" — „был дозорным слова", „сторожил слово" (XVI, 686).

Пожалуй, наиболее резко выраженной „военизацией" метафоры является: „волны вооружаются", „покрываются шлемами" (IV, 424), „небо затрубило" (XXI, 388) и вместо „положение отчаянное" — „на острие меча" (X, 173).

Но, как уже сказано, таких метафор в „Илиаде" мало. Образное мышление Гомера нас чаще всего уводит с поля битвы в привычную мирную обстановку.

„Бытовые" метафоры

Для большей части метафор в „Илиаде" берутся самые простые, каждому человеку хорошо известные моменты жизни, явления ежедневного быта, привычные движения, действия, состояния: приготовление, отведывание, разрезывание, разламывание, или разливание пищи, еда, насыщение, утоление жажды, одевание, умывание, сидение, вставание, падение, бегание, прыгание, наклонение, кивание, сгибание, бросание, натягивание, завязывание, развязывание, чувство холода и согревание, болезнь и излечение от нее, беседа, смех, крик, стон, игра, веселье и т. д., и т. п.

Далекие события, дела героев (и богов) частично,

благодаря этому, приближаются к читателю (слушателю), лучше представляются ему, доступнее его восприятию и переживанию их.

Такие метафоры нам уже встречались как среди „самостоятельных", так и среди „несамостоятельных", т. е. входящих в перифраз, сравнение, или эпитет (земля „кричит", „стонет", „беседа с врагами" и др.).

Рассмотрим их отдельно и более подробно.

Из круга кормления, питания, приготовления пищи и питья: сделал причиной бедствия — „вскормил беду" (I, 282); терпя душевные муки, страдая — „душу глодая себе", „поедая свою душу" (VI, 202); мучаешь свое сердце — „поедаешь свое сердце" (XXIV, 129); огонь сжигает — „огонь пожирает" (XXIII, 182); возбудили тяжелую распрю — „разломили тяжелую распрю" (XX, 55); ну-ка, поражу его копьем — „пусть-ка отведает (вкусит) острие моего копья" (XXI, 60—61); сдержит гнев — „переварит гнев" (I, 81); скорблю — „перевариваю скорбь" (XXIV, 639); в битве — „на (печальном) пиру" (XXIV, 736); (старик) смутился — „рассудок разлился" (XXIV, 358); нарушили клятву — „разлили (или рассыпали) клятву" (IV, 269); „смерть вокруг него разлилась" (XVI, 414, 580); троянцы стремительно продвигались — „лились" (XV, 654); не опозорила бы — „не пролила бы позора" (XXIII, 408); обвила рукой — „облила рукой" (V, 314); „разливается" голос (II, 41), сон (XIV, 253), любовь (XIV, 316); Афина сняла платье — „слила" его (V, 734); „Нот по вершинам гор разливает туман" (III, 10) и др.[1]); „копье хочет насытиться кожей" (метонимически: плотью — XXI, 70, 168; то же XV, 317).

Ахилл говорит: „Не прекращу я войны, доколе троянцы не насытятся ею вдоволь" (XIX, 423).

Одиссей говорит Ахиллу: „Скоро сердца у людей насыщаются битвой кровавой" (XIX, 221).

Ахилл говорит Агамемнону: „Рыданием можно насытиться" (XXIII, 157).

Ахилл „насладился рыданием" (XXIV, 513).

Приехать к чужеземцам — „смешаться с ними"

---

[1]) „Лить", „разливать", „проливать" могут, конечно, относиться не только к питью и питанию, и некоторые из этих метафор, возможно, иного происхождения.

(III, 48); появлялись (на собраниях) среди троянцев — „смешивались" с ними (III, 209).

Купание: (Парис) погрузился в толпу (троянцев) (III, 36). Погрузился в него ужасный Энналий (XVI, 210).

Доспех Диомеда был „блеском подобен звезде той осенней, которая в небе всех светозарнее светит, омывшись в водах Океана" (V, 4—5).

Одевание, раздевание, украшение, снятие украшения: побит камнями — „одет в каменный хитон" (III, 57).

Метафорические эпитеты: „одетый в силу" (XVIII, 157; XX, 381, VII, 164).

„Одетый в бесстыдство" — I, 149 (смотри эпитеты).

В перифразе: разрушить троянские башни — „развязать священные повязки Трои" (XVI, 100); наполняли чаши — „увенчивали" их (I, 470).

Сидение: Менелай не спал — „сон ему на веки не садился" (X, 25—26); вершина, склоны (Олимпа) — „седалище" (XXIV, 144); овладели Фивами — „взяли седалище Фив" (IV, 406).

Хождение: (Одиссей) был опечален — „скорбь пришла в его сердце и душу" (II, 171) и др.

Бегание: „Вон из Нестора рук убежали блестящие вожжи" (VIII, 137); корабль поплыл — „побежал" (II, 483); „слово выбежало (за ограду зубов)" (XIV 83, IV, 350) и др.

Прыгание: (в перифразе волнения) „сердце прыгает к самому рту" (XXII, 452); „прыгнула стрела" (IV, 125).

Сгибание, наклонение: смирив свое сердце — „согнув" его (I, 569); убедила, заставила согласиться — „согнула" (Гера — II, 14); город был бы побежден, покорился бы, — „согнулся бы", „поник бы" (II, 373); меняет решение — „сгибает ум" (IX, 514).

Падение: „Пал в глубину Океана блистающий пламенник солнца" (VIII, 485); между богами возникла распря — „(у)пала распря" (XXI, 385); стать нелюбимым — „выпасть из сердца" (XX, III, 595).

Бросание: (в перифразе разрушения)... Покуда не „брошу вниз головой черный от дыма чертог Приама" (II, 414—415); возбудила... желание — „бросила в сердце сладкое желание" (III, 139).

Причинение и ощущение боли: „Слово

укусило сердце Гектора" (V, 493); будешь мучиться — „исцарапаешь сердце" (I, 243).

Исцеление: тогда ты бы удовлетворила свою злобу (свой гнев)—„тогда бы ты злобу свою исцелила" (IV, 36); сердца благородных отходчивы —„исцелимы сердца благородных" (XIII, 115).

И метафорический эпитет: „неисцелимая вражда" (XV, 217).

Согреваться: был радостным, веселым —„согревался" (XV, 103); ты бы радовался, тешился —„согревался бы" (XIX, 174).

Смеяться, радоваться: блестела, сверкала — „смеялась": „от сияющей меди смеялась вокруг вся земля" (XIX, 362); и метафорический эпитет: „радующееся море" (XIII, 29).

Безумствовать: Диомед яростно копьем не размахивает —„ в руках Диомеда Тидида копье не безумствует..." (XVI, 74—75).

Забавлять: (в перифразе гибели) вместо „стать добычей собак"—„стать игрушкой собак" (XVII, 255) и др.

Воровать: вместо „хитрить", „лукавить"—„воровать" умом (I, 132).

Движение: рукой — вместо „властвовать"— „указывать" (II, 805); головой — Эней выходит в бой, „кивая тяжелым шлемом"; туловищем —„волны круто изгибаются", „горбятся" (XX, 162); ртом —„волны пеной соленой плюются" (VI, 426).

Образное представление — через части тела: „по широкой спине моря" (XX, 228); „в широкое лоно моря" (XXI, 125); разрушил твердыни —„развязал головы (многих городов)" (II, 117); вместо „вершины —„головы" (II, 869); вместо „башни"— „головы" (IX, 24); „брюхо котла охватил огонь" (XVIII, 348).

Представление через части дома и двора: на исходе лет —„на пороге старости" (XXIV, 487); „что за слова у тебя за ограду зубов убежали?" (IV, 350, XIV, 83); перевязь —„ограда от копий" (IV, 137); защитник — „ограда войны" (I, 284).

Образы, связанные с флорой: потомок — „ветвь" (II, 663 и др.); обняв колени, прильнув к коленям —„вросши" в них; стиснув руку —„в руку вросла" (VI, 406, VI, 253 и др.); вместо „радость"—

„цветение“ (XXII, 504); вместо „хороший голос“ — „голос цветущий“ (XXIII, 398).

Образы, связанные с хищной фауной: Я погиб — „Меня поглотила ужасная смерть“ (перифраз — XXIII, 78—79); „мужегубная битва ощетинилась копьями“ (XIII, 339); тот же образ — IV, 182 (щетинясь); лишить свободы — „похитить“ ее (XVI, 831); лишить славы — „похитить“ ее (VIII, 237); лишить жизни — „похитить“ ее; война — „огромная пасть войны“ (X, 8) и др.

Образы, связанные с морем, мореплаванием, передвижением через реку: умереть — „погрузиться в землю (в перифразе — VI, 411); море — „великая влага“ (X, 27); море — „влажный путь“ (I, 312); спастись — „выпырнуть“ (XVI, 99); множество, масса слов — „груз“ (корабля — XX, 247); причина страданий — „подпорка“ (корабля — IV, 117); поле сражения — „мост войны“ (VIII, 376, 553; XI, 160; XX, 427 и др.); с переходом: „слово посреди дороги споткнется“ (поломается — XX, 370).

Мы привели лишь образцы отдельных групп метафор „Илиады“. Словно поэтическим челноком, они тесно переплетаются с основными идейными нитями и с другими тропами поэмы. Они богаты ассоциациями переноса и разнообразны по путям его творения. Становление метафор из самых простых явлений бытия как бы происходит на наших глазах. Они не являются замысловатыми, не нарушают закона гомеровской ясности. „Загадка“ образа разрешается читателем (слушателем) без каких бы то ни было усилий, без необходимости его предварительного рассудочного раскрытия, а незаметно, через непосредственное и цельное его восприятие. Так доходит, доставляя художественное наслаждение, только истинное искусство.

Высоко оценивая гомеровский троп, Аристотель был прав. Отрицание Мильманом Парри (и его последователями) поэтической действенности гомеровских метафор не имеет под собой прочного научного основания.

Весьма шатким является и его взгляд на гомеровские эпитеты.

Глава XXII

ЭПИТЕТЫ

Мильман Парри посвятил гомеровским эпитетам целую книгу [1]), в которой утверждает, что из них все, без исключения, личные, именные (nom — épithète) являются традиционными, данными в старых, догомеровских эпических песнях, и что автор „Илиады" только занимался их комбинированием. Никакого не то, что гения, но просто дарования Гомер не проявил и проявить не должен был ни в идеях, ни в форме их поэтического выражения, а лишь способность к такого рода перестановкам, чтоб эпитеты укладывались в гексаметрический размер стиха.

Развивая положение Дюнтцера, что темп исполнения эпоса не давал ни импровизировавшему поэту, ни его слушателям возможности задумываться над соответствием эпитета данному месту [2]), Парри оставляет Гомеру лишь сноровку в употреблении этих словесных стандартов. Гомер, оказывается, всего-навсего лишь умелый и ловкий „стиходел" (verse-maker). Творение греческого гения было как будто механическим. Аналогичную теорию высмеял Н. Щедрин еще в сороковых годах прошлого столетия [3]).

---

[1]) Milman Parry. „L'épithète traditionelle dans Homère". Paris. 1928.

[2]) Heinrich Düntzer. „Homerische Abhandlungen", Lpz., 1872, S. 548 ff.

[3]) В своей критической оценке книги К. Ф. Беккера „Рассказы детям из древнего мира" замечательный русский сатирик писал:

„Весьма любопытен... взгляд автора на древнюю поэзию и на теорию поэзии, изложенный в кратком диалогическом предисловии. Вот некоторые образчики: дело идет о том, что такое был поэт в древности.

„...Ах, это точно как импровизаторы", вскричал Юлий, „о которых папенька недавно рассказывал за столом, что они могут на

Основывая свой взгляд лишь на метрических наблюдениях, Мильман Парри утверждает теорию голого „традиционализма" Гомера, творчество которого выглядит подобным верчению готового сочинительского колеса в сатире Свифта[1]). Так огульно отрицается величайший поэт древности, оказывающийся „народным" в смысле полной творческой обезличенности, полной лишенности какой бы то ни было самостоятельности, оригинальности и — вообще — индивидуальности.

При этом большая, вдумчивая работа над интерпретацией гомеровских поэтических определений и выражений, которую свершили древние, отвергается. Метод Аристарха, искавшего смысл каждого эпитета в конкретном контексте и данном месте, — несостоятелен. Учет того, кем, когда, зачем и как употребляется слово, — ненужен. Все дано традицией, и искать какой бы то ни было связи с содержанием, с мыслью, с отношением автора и с оценкой лица, действия или явления бесполезно. Об отношении гомеровской поэтики к жизни народа, к труду, к общественной борьбе, здесь, разумеется, и речи нет.

Так выглядит „народность" этой поэтики по Парри.

Парри свои выводы строит лишь на эпитетах относящихся главным образом к героям, или содержащихся в формулах, в „стоячих местах". Но и тут его статистика оказалась уязвимой. 61 эпитет относящихся к героям, — недифференцированы, употребляются поэтом без разбора, безотносительно к лицу, о котором идет речь, следовательно, являются по Парри „традиционными" и их употребление варьируется только в зависимости от того, укладываются ли они в размер гексаметра с его цезурой, а 40 — дифференцированы, и из них одни употребляются только

какую угодно задачу сделать прекрасные стихи и прямо, без всякого запинания, говорить или петь их целые полчаса".

„Именно так", отвечал учитель, „и этому, разумеется, очень редкому дарованию обязан Гомер своею славою, а при жизни, вероятно, и пропитанием".

„Именно так!" — скажем и мы, в свою очередь, представляя себе этого доброго Гомера, болтающего без умолку полчаса и этой механической деятельности языка обязанного своей славой..." „Н. Щедрин (М. Е. Салтыков) о литературе", ГИХЛ, Москва, 1952, стр. 24.

[1]) В третьей части „Путешествий Гулливера".

в связи с одними героями, другие — только в связи с другими. Здесь, значит, традиционность частично уже недействительна, и метр должен сообразоваться именно с этими, а не со многими иными постоянными эпитетами.

Еще в 90-х годах прошлого столетия Пауль Кауэр заметил, что, хотя требования стихотворного размера часто обусловливают употребление того или иного эпитета, Гомер старательно выбирает поэтическое определение героя в зависимости от различных обстоятельств и соображений [1]).

Так, в XXI, 527 Ахилл — „исполинский", а не „быстроногий", как можно было бы ожидать (поскольку герой преследует бегущих врагов). Количественно эти эпитеты (греческие) для размера стиха равнозначны. Почему же поэт здесь выбрал „исполинский"? Потому, что он тут нам хочет представить ужас Приама, наблюдающего (с башни) смятение, в которое вверг троянское войско воспрянувший могучий герой.

В XXII, 92 Ахилл, быстро устремившийся на Гектора, опять не „быстроногий", а „исполинский" потому, что тут Гомер нам хочет показать мужество троянского героя — единственного, который остался вне крепостной стены и ждет страшного врага у ворот города.

В XIV, 449 Пулидамас, участвующий в напряженном бою (после того, как из него выбыл пораженный камнем Гектор), характеризуется, как „потрясатель копья", а в XVIII, 249 тот же герой — „рассудительный" потому, что он разумно выступает на собрании троянского войска.

Так что о сплошном механическом употреблении Гомером фиксированных эпитетов говорить не приходится.

Но дело здесь не только в отрицании того нового, что внес Гомер, а в метафизическом взгляде на народную поэзию и поэтику, будто не испытывающую никаких изменений. В отличие от Фр. Шлегеля и Гриммов, все же видевших в народном эпическом творчестве процесс, движение, Парри усматривает в этой

---

[1]) Paul Cauer. „Grundfragen der Homerkritik", Lpz., 1895, S 269, ff.

области топтание на месте, одно постоянное повторение, без какого бы то ни было развития. Аэд пользуется одними привычными выражениями, народ привычно ничего иного от него не ожидает и не требует: все идет только по старинке.

Что „Илиада" сохраняет много унаследованных эпических формул и эпитетов — общеизвестно. Однако, поэтику Гомера можно понять, рассматривая ее не только в плане традиции, а в связи с постепенным творением реалистического стиля и того существенно важного и исторически нового, что внес сюда автор великой эпопеи.

Творение этого стиля происходит, по-видимому, сначала путем верного отражения единичного и конкретного, а дальше, в результате наблюдений одинакового или аналогичного,— приводит к обобщению в типичное. В этом процессе не только отдельные одинаковые предметы, действия и признаки называются одинаковыми словами, но и целый комплекс, целый ряд связанных предметов и явлений. Так, например, постоянными выражениями описывается заклание и приготовление животного, участие в трапезе, моменты снаряжения, отправления в плавание, обращение с речью и ответ на нее и т. п. Сюда же, несомненно, относятся и многие „стоячие" эпитеты, характеризующие людей („смертные") и зверей, небо и землю, оружие и утварь и т. д. Рудиментарно эта примитивная ступень типизации особенно ярко сохраняется еще в тех эпитетах, которые никак не соответствуют признакам явления в данное время, в данном его положении („многозвездное" небо — днем и др.). Это те случаи, которые характеризуются у древних ou tote, alla fysei: такова природа явления вообще, так типично для него вообще, а не для данного момента, или состояния. Если верно, что Гомер кое-где продремал [1]), так это в употреблении таких эпитетов, которые уместны ou tote, alla fysei...

Типизация наблюдается и в эпитетах, характеризующих общественные качества защитников рода, племени, черты народного героя. Они характеризуют силу, храбрость, мужество, доблесть и потому прила

[1]) По известному выражению Горация.

гаются к именам самых различных героев. Они вошли в народный эпос, и создатель „Илиады", черпая из него материал для своей поэмы, оставил в ней, сохранил здесь многие существенные черты этой поэтики, этой типизации, этих первоначал реализма. „Илиада" — плоть от плоти и кость от кости народного эпического творчества по своему содержанию, духу и стилю. Отсюда в ней и постоянные формулы и эпитеты.

Однако, нельзя себе представить, что народное эпическое творчество в гомеровскую эпоху ограничивается лишь такой типизацией, что стиль его останавливается и застывает только на общем. Это вообще исключало бы расширение и обогащение народного эпоса новыми героями, новыми сказаниями, новыми впечатляющими массу народных слушателей песнями. А эта масса вовсе не равнодушна к введению новых эпических лиц, действий и характеров. Живой интерес, проявляемый к новым эпическим песням, о котором повествуется в „Одиссее" [1]), немыслим, если, наряду с традиционным, привычным, не будет чего-либо нового, необычного не только в истории, в сюжете, но и в поэтических образах,— иначе как бы они привлекали внимание слушателей, если б ничем не отличались от давно им известных, много раз перепетых, старых? При всей силе традиции элементы дифференциации тут неизбежны. Потому, между прочим, и создаются также и некоторые, отражающие новизну жизненного содержания и его восприятия, эпитеты не общие, а, так сказать, частные, особые. Отличительная черта, выраженная в частном эпитете закрепляется за одним героем, является постоянным только для него, хотя типичные качества, выраженные в общих эпитетах, тоже сопровождают имя этого героя. Так лично-постоянным эпитетом Одиссея является „многоумный", Ахилла — „быстроногий", Гектора — „шлемовеющий" и др. Эти отличительные эпитеты, постоянно сопровождающие одних героев, могут характеризовать их с одной приметной стороны, выделяя то ли качество душевное, внутреннее (Одиссея), то ли физическое (Ахилл), то ли вид доспеха (Гектор), то ли иную особенность.

---

1) VIII, 73 сл.

Сохраняя такие виды эпитетов, Гомер вводит наряду с ними и новые, такие, которые связаны с оценкой автором событий, явлений, поступков, с тем или иным моментом или обстоятельством действия, с впечатлением и отношением, которое он хочет вызвать у слушателей и читателей, а также и с общим его мировоззрением и жизнеощущением.

Тут эпитеты служат часто не орнаментальной задаче. Они, как это отмечали древние комментаторы, употребляются Гомером ou kosmou charin, alla pros ti. Они несут, значит, как и другие тропы, идейные функции и служат реалистическому письму Гомера с его „романтизмом" и лиризмом. Поэт и старые эпитеты, содержащие народные оценки, подчиняет этим функциям, особенно в характеристике явлений войны [1]).

На протяжении поэмы война и часть ее — битва, сражение — характеризуется много раз как источник бед, горя, страдания, как причина несчастий и мучений. Она — „многослезная" (III, 165; XVII, 512, 192; XXII, 487 и др.). Тот же эпитет характеризует мифологическое воплощение ее — Ареса (VIII, 516; XIX, 318 и др.) и сражение (XVII, 544). Вариант этого эпитета — „проливающая слезы" — встречается столь же часто (V, 737; VIII, 388; XIII, 765; XVI, 436 и др.). То, что война характеризуется так и Зевсом, и Ахиллом, и Приамом, и Андромахой, и Агамемноном, и другими героями, и „самим" автором, говорит, конечно, о народности этих эпитетов. Но Гомер обращается к ним вовсе не механически, не в силу одной поэтической традиции, а потому, что его отношение к войне, к событиям и действиям — народное. Народное и авторское здесь (и не только здесь) совпадают.

В самом деле, разве, когда эпитеты войны „одинаковая", т. е. для всех тяжелая, для всех жестокая (IX, 440) и „мужегубная", „человекоубийственная" (IX, 604) вкладывается в уста Феникса, Менелая (XIII, 635), или, если война характеризуется как „губительная"

---

[1]) Гомеровским эпитетам посвящено множество замечаний в общих работах об „Илиаде" и немало отдельных статей и целых исследований. Но почему-то, именно, эпитетами войны и гибели, то есть, теми, которые непосредственно связаны с основными темами поэмы, исследователи занимались меньше всего. См., например Meylan Faure. „Les épithètes dans Homère Lausanne, 1899.

(III, 133) Иридой, то не выражается ли этими оценками трагическое ее восприятие автором? И „от себя" Гомер характеризует войну как „одинаковую" (XIII, 358) и как „губительную".

Многообразие эпитетов, выражающих указанное отношение к войне (если взять все ее воплощения и проявления в поэме), как к источнику горя, как к страшной пагубе, исключительно.

Война — горькая (X, 8); злосчастная (XIII, 97); ужасная для слуха (VII, 376, XI, 590, XIII, 535); многотрудная (XX, 328); злая, жестокая (XVI, 496); неотвратимая, многострадальная (XX, 154); (ее пасть) — окровавленная, кровавая (XIX, 313); печальная, горестная (III, 112).

Битва — мужегубная, человекоубийственная (XIII, 339); неодолимая, упорная, жестокая (XIV, 57); свирепая (XV, 696); страшная. ужасная (XIII, 621); грозная (VI, 1); печальная (XIII, 286); бедственная, злосчастная (XIV, 387); плачевная, вызывающая слезы (XI, 601).

Иногда Гомеру словно мало одного такого эпитета и он, подобно тому, как нагромождает несколько сравнений, усиливает характеристику сечи несколькими эпитетами сряду:

. . . . . ужаснейший бой распростерся,
и многослезный, и тяжкий . . . . . .
(XXII, 543—544).

Конечно, в речи героя, в зависимости от ее содержания, от характера говорящего и проявления его в том или ином месте, может встретиться и другой эпитет. Так, например, доблестный Диомед, удивленный смелостью выходящего ему навстречу незнакомого врага, Главка, обращается к нему с вопросом:

Кто ты, поведай, о воин бесстрашный! Кто-либо из смертных?
Раньше тебя не видал я в бою, прославляющем мужа....
(VI, 123—124).

Битва здесь сопровождается этим эпитетом потому, что герой интересуется своим противником, который стремится завоевать себе славу в поединке с ним. Как вопрос, так и эпитет целиком соответствуют родовой этике героической чести, проявляемой Диомедом, блюстителем айдос.

Точно так же естественно употребление эпитета в вопросе, с которым обращается к Гектору его мать:

Сын мой, зачем ты приходишь, покинув отважную битву.
(VI, 254).

Зная храбрость своего сына, Гекуба спрашивает, по какой причине он оставил сражение, где эта храбрость проявляется, — вот почему бой здесь „отважный".

Но отвагу Гектора Андромаха, потом, после его гибели, назовет „печальной" (XXII, 457).

Да, кроме того, эти единичные поэтические определения никак не меняют общей скорбной оценки войны, даваемой в совокупности ее эпитетов, рассмотрение которых нам следует продолжить.

Воплощение войны, Арес имеет среди своих эпитетов следующие:

Ужасный, ненавистный (II, 385); окровавленный, запятнанный убийством (V, 31, 455); губитель людей, смертных (V, 31, 456); ненасытный в бою, ненасыщающийся войной (VI, 203); вероломный (V, 831); неистовый, яростный, свирепый (V, 831, 844); совершённое лихо, воплощенное зло (V, 831); враждебный, „подстрекатель народов" (XVII, 398); многослезный (III, 132, XIX, 318, VIII, 510).

Во всех этих эпитетах ясно выражено отношение поэта к войне, как страшному бедствию, губящему человеческие жизни, как величайшему злу, которое ненавистно народу.

Такие же эпитеты характеризуют и другое воплощение войны — Эриду: она „многостонная" (XI, 73); „тяжкая" (XI, 4); „пожирающая душу" (VII, 210) и т. п.

Как уже сказано, метафорой войны и битвы в „Илиаде" часто является ponos — тягостный, мучительный, изнурительный труд. Для Гомера, восхищающегося созидательной, полезной и искусной работой человеческих рук, восторженно изображающего красоту их изделий, война, битва — труд незавидный, печальный, скорбный (II, 420). Поэт, на заре цивилизации благословляющий труд как радость, проклинает войну, как труд ненавистный, злой (XVII, 401), пагубный (XVI, 568), тягостный (IV, 471), сразу, „круто"

разрушающий все, что человеку дорого (XI, 601; XVI, 651 и др.).

Последним эпитетом Гомер характеризует и участь, ожидающую воюющих, — „навистнее убийство" (XVII, 365), „обрывистую" гибель (обрывающую жизнь сразу — VI, 57; X, 371; XI, 174, 441; XII, 345, 358; XIV, 99; XIV, 507; XVI, 283, 859; XVII, 159, 244; XVIII, 129), всегда „печальную" (VI, 16; XXIV, 735 и др.).

Эпитетами такой смерти являются: злая, зловещая (XXII, 300; XVI, 687); ненавистно, печально звучащая (XXII, 180); душегубная (XVI, 414); мучительная, вытягивающая (XXII, 210); черная (II, 834; XVI, 687; III, 360; V, 22; V, 652; VII, 254; XI, 360, 443; XIV, 462). Как черные характеризуются и смертельные страдания (IV, 117).

Мрачная окраска этого цветового эпитета связана с метафорой смерти — тьмы (см. выше), противостоящей метафоре жизни — свету, сиянию солнца, дня. Смерть на поле боя имеет в „Илиаде" и другой цветовой эпитет — пурпурная, темнокрасная (V, 83; XVI, 334; XX, 477). Она окрашивается в цвет крови. Иногда, наоборот, кровь окрашивается в цвет смерти: ее эпитет тогда — „черная" (VII, 329; I, 303; XI, 845), или „чернотучная" (IV, 140; XVI, 667, XXI, 167). Интересно, что два раза последний эпитет употребляется тогда, когда пролитие крови не лишает жизни, а только грозит ей, — отсюда, возможно, и — метафорически — грозовой образ черной тучи, опасности смерти. В одном случае (IV, 140) Менелай только ранен стрелой Пандара, в другом (XXI, 167) — Ахилл задет копьем Астеропея.

Народное осуждение войны сказывается и в гомеровских эпитетах оружия, которым пользуются в бою. Копье, метонимически „медь", почти всегда характеризуется как „безжалостное". Девять раз эта этическая оценка орудия смерти — непосредственно авторская.

Тем же этическим эпитетом характеризуется и день, несущий гибель воину, — он „безжалостный" и „злой", „злополучный" (IX, 597). Смысл или оттенок безжалостности, лишенности сострадания имеет и реже употребляемый эпитет меди „твердая", в смысле „безчувственная".

Повторяясь, эти эпитеты, подобно повторяющимся сравнениям, все глубже и глубже западают в душу слушателя и читателя, оставляя в ней неизгладимый след. То, что они — бесспорно — традиционные, отнюдь не лишает их действенной силы в поэтике Гомера, ибо они, данные народной поэтикой, органически входят в его этико-художественное мышление.

Но автор „Илиады" и здесь не ограничивается только унаследованным. То же трагическое чувство войны и ее жестокости выражается у Гомера „собственными", новыми эпитетами, заряженными образами острой ощутимости и зримости.

Когда о воине, пораженном в затылок копьем, так что оно вышло наружу через рот, говорится, что он свалился, прижимая зубами „холодную медь", то через эту осязаемую „температурную" деталь резче воспринимается изображаемое Гомером „занятие" умерщвленного, как совершенно чудовищное и противное природе человека. Эпитет здесь как и во многих других случаях составляет органическую часть трагического перифраза. Таковым он является, например, в следующем месте:

Идоменей и Эней, подобные богу Аресу,
Тело друг другу рвалися пронзить безжалостной медью...
(XIII, 501).

Это — вместо „убить". Эпитет входит в описание поразительного желания — резать тело (метонимически — кожу) живого человека. Часто подобный эпитет входит в развернутую метафору боя:

Поле жестокого боя щетинилось множеством копий,
Длинных, пронзающих тело . . . . . .
(XIII, 339—340).

Встречаетстя он и отдельно, но сохраняет ту же функцию, ту же ассоциацию с чудовищным занятием воюющих.

Аполлон побуждает троянцев сражаться с ахейцами:

И у данайцев тела не из камня и не из железа,
Чтоб устоять против медной стрелы, рассекающей кожу..
(IV, 510—511).

Стрела в переводе (Минского) прибавлена для размера стиха, в подлиннике так характеризуется метонимическая „медь". Но и стрела в „Илиаде" часто сопровождается подобными эпитетами. Она — горькая или „прегорькая" — periperykès.

Наряду с этими, „вкусовыми" эпитетами стрела имеет и эпитеты „звуковые": она „стонная", т. е. вызывающая стоны (VIII, 159 и др.), или „многостонная", polystonos (XV, 451 и др.).

Как бы в противоположность гибели от такого оружия войны, естественная смерть в мирной обстановке характеризуется как причиненная „тихими" стрелами (XXIV, 759, в плаче Гекубы над Гектором).

Эпитет, определяющий форму стрелы — „длинножальная" (VIII, 296), синонимичен эпитету Ареса „острый".

Жестокость дела войны выражается не только эпитетами, прямо характеризующими безжалостность его оружия, но и эпитетами, характеризующими нежность того, что им поражается. Гомер знает силу и впечатление контраста не только в сценах и образах, но и в отдельных тропах. Если медь — твердая, жесткая, беспощадная, то шея, которую она режет,— „нежная". Аякс Оилеев отсекает голову Имбрия от „нежной шеи" (XIII, 212), пика Менелая проходит „через нежную шею" Евфорба (XVII, 49), Ахилл высматривает в какое место поразить „прекрасную кожу" Гектора и тоже поражает его „через нежную шею" (XXII, 321, 327). Ясень Пелида „меднотяжкий" (XXII, 328): эпитет оружия здесь прямо противоположен эпитету рассекаемого человеческого тела.

Несколькими эпитетами характеризуется красота Гектора: его чудесный вид и великолепный рост (XXII, 370), его дивная голова (XXII, 403), его нежное тело. Но эту красоту волочат по полю Ахилловы кони akêdêstos (XXII, 465) — беспощадно, беспечально, беззаботно. Сколько трагизма в этом эпитете, следующем за плачами Приама и Гекубы и перед треносом Андромахи. И какая горечь противопоставления!

Жестокому контрасту беззаботности — гибели служит тот же эпитет в обращении Ахилла к брошенному в реку трупу Ликаона:

Там и лежи между рыб! Они у тебя беззаботно
Будут из раны вылизывать кровь...

Рыбы в противоположность воюющим и погибающим, вечно озабоченным людям, беззаботны (XXI, 122, 123).

Может быть, с наибольшей обнаженностью и резкостью выражен контраст между жестокостью губительной меди и нежностью поражаемого человеческого тела в угрозе Гектора Аяксу:

. . . . . Погибнешь и ты, если только
Выждать посмеешь копье, которым лилейное тело
Я у тебя разорву . . . . . .
(XIII, 829—831).

Эпитетом „лилейная" (кожа) здесь характеризуется не только цвет, а и нежность, красота, которые разрушает и губит безжалостное копье.

В эпитетах „Илиады" следует отметить не только отдельные противопоставления, а целые группы их. Отражая, с одной стороны, гомеровское трагическое чувство войны, а, с другой стороны, гомеровское восхищение жизнью, искусством, трудом, значительная часть эпитетов „Илиады" как бы делится на несколько контрастирующих групп.

Люди, смертные, гибнущие, характеризуются эпитетами „бесчастные", „несчастные", „жалкие" (XIII, 569; XVII, 445; XXII, 31).

Боги, бессмертные — эпитетами: „блаженные", „счастливые" (VI, 141 и др.), „легко живущие" (VI, 138 и др.), „навечно рожденные", „вечносущие" (III, 296), „беззаботные", „беспечальные" (XXIV, 526).

Жизнь, душа — милая, сладостная, „медовосладная" (XVII, 17).

Юность — прекрасная, славная (XI, 225).

Старость — печальная, жалкая (XVIII, 434), ненавистная, ужасная (XIX, 336).

Эпитеты смерти и гибели уже рассмотрены выше.

Здесь нельзя не остановиться на эпитетах причиненной ими скорби и рыданий, вызванных ими.

Скорбь, печаль: — несдержимая (XXIV, 708; XVI, 549), неодолимая, неутешная (XXIV, 105), несказанная (XVII, 37), невыносимая (XVI, 549), ужасная (XXII, 483), жестокие скорби (XXIV, 742), безутешное горе

(VI, 285), безмерное горе (XXIV, 91), тяжкие горести (XVIII, 430).

Плач: — сильный, громкий (XVIII, 316; XXIII, 17), губительный (XXIII, 10), несказанный (XVII, 37; XXIV, 741), непрерывный (XXIV, 760).

Скорбными эпитетами сопровождаются вести о гибели, о смерти (XVIII, 17, XVIII, 18).

Такими же эпитетами сопровождаются и пораженные ею и близкие убитых:

Приам говорит о своем „злосчастном" сыне (XXIV, 388) и о себе „совершенно несчастном" (XXIV, 255).

Отец Андромахи Этион — „несчастный" воспитал ее „страшно несчастную" (XXII, 481).

Фетида, знающая о скорой гибели сына, жалуется в своем плаче, что она „злосчастная родительница злосчастного героя" (XVIII, 54).

Количество печальных эпитетов огромно. Они служат скорбным аккомпаниментом к трагическому звучанию метафор, перифразов, сравнений и других образов в поэтике Гомера. Но, как уже сказано, противопоставление, контраст здесь играет немаловажную роль. Мрачная музыка всей этой массы только частично приведенных эпитетов воспринимается глубже и переживается острее, так как ее резко оттеняет масса совсем других эпитетов, исполненных светлой любви к жизни, к миру, к творениям природы и человека.

Повествуя об убийстве молодого, прекрасного героя, Гомер говорит, что сразивший „затмил ясные очи и связал блестящие члены" павшего (XIII, 434—435).

Через эпитеты, характеризующие красоту погибшего на войне, мы глубже чувствуем ее жестокость, ее беспощадность.

Андромаха рыдает о Гекторе, труп которого Ахилл бросил близ моря:

> Нынче близ гнутых судов, вдалеке от родителей, будешь
> Псов насыщать ты, и червя, кипя, поедать тебя станут, голого,
> Сколько одежд, между тем, и приятных, и тонких,
> В доме лежит у тебя, приготовленных женской рукою!
> (XXII, 508—511).

Через эпитеты прекрасных одежд Гектора мы острее видим и его поругание, участь его обнаженного трупа. Такие одежды расчитаны на наслаждение мирной жизнью, а не на пагубу войны. В полном драматизма

и динамизма повествовании о том, как Ахилл догонял убегавшего Гектора, дается контрастная идиллическая картинка, в которую тоже входит образ „блестящих одежд“ (XXII, 154):

... Близко от них — водоемы, большие, прекрасные видом,
Гладким обложены камнем. Одежды блестящие мыли,
Жены троянские там и прекрасные дочери прежде,—
В мирное время, когда не пришли еще к Трое ахейцы...

Здесь, где все светится красотой, происходит умерщвление и оголение Гектора. Эпитет kalos с его многочисленными соединениями и синонимами, столь же, если не более еще, многочисленные эпитеты с еу, говорящие о том, что́ радует сердце и глаза человека в жизни, в природе, в изделиях его рук, вместе с тем резко выделяют то, что враждебно радости и разрушает счастье человека, и что характеризуется выше рассмотренными эпитетами войны, смерти, гибели, горя.

Прекрасно течет река (VI, 508), вода (XII, 33), прекрасны ее струи (XVI, 229), прекрасно судно, быстро скользящее по волнам (XV, 705), прекрасна цветущая ветвь оливы (XVII, 53), прекрасны листья вяза (XXI, 243), прекрасно опоясаны женщины (XXIV, 698), прекрасно одета служанка (VI, 372), прекрасно устроены для жизни дома (VI, 370), города (VI, 13), улицы (VI, 391), прекрасно слажен корабль (XXIV, 396), прекрасно увенчивают город башни, прекрасно слажена колесница (XIII, 399), прекрасны колеса повозки, прекрасно обтесаны весла (VII, 5), ясли (XXVI, 280), прекрасно скроены ремни (XXI, 30), перевязи (VII, 305), прекрасно скручена тетива (XV, 463), свита веревка (XXIII, 115), чудесно еще многое-многое на земле и в умении человека.

Пожалуй, никто из поэтов последующих эпох, за исключением, может быть, „язычника“ Уитмена, не был так восхищен миром, не был так влюблен в него.

Но у Гомера, как мы видели, есть и оборотная, трагическая сторона жизни. И то, и другое, и радостное, и печальное отобразилось в поэтике „Илиады“.

Глава XXIII

ГНОМЫ

Гомеровский стиль, известно, характеризуется эпической широтой, распространенностью. Она свойственна прежде всего „собственному" авторскому повествованию, но нередко прослеживается и в стиле речей и в других „неавторских" местах поэмы. Но в последних, которые обычно отличаются своей страстностью и эмфатичностью, Гомер нередко также и предельно сжимает стиль речи. Описательная обстоятельность уступает место лаконизму особенно там, где мысль и чувство говорящего достигает наибольшей сосредоточенности. В таком состоянии глубочайшим образом постигается смысл происходящего, которое вскрывается и оценивается как бы в его истиной, непреложной сущности. Явление или положение при этом понимается не как единичное, а осмысливается обобщенно. Философический сентенциозный стиль здесь закономерен и естественен как выражение этой обобщенности. Отсюда — гомеровские гномы, часть которых несомненно народного происхождения, о чем свидетельствует их повторение, как общеизвестных, веками проверенных истин. Иные, выраженные Гомером в духе народной мудрости, стали народными.

Гномически выражаются гомеровские герои (и боги) в наиболее важные, драматические моменты, когда решается исход сражения, или события, когда наступает кризис напряженного душевного состояния и т. п. Понятно, почему значительное число гном содержится в речах наиболее трагических героев поэмы, прежде всего — Ахилла. Гномами Ахилл говорит о неизбежности смерти (IX, 320), о ценности жизни и ее невозвратимости (IX, 401; IX, 408—409), отвергая предложение и дары Агамемнона; гномой он утешает несчастного Приа-

ма, говоря, что такова участь людей — страдать (XXIV, 525—526); в гномических сравнениях и выражениях непререкаемой обобщенности он отказывает умирающему Гектору в погребении (XXII, 262—264). Сильнейшие душевные движения героя, бушевание его оскорбленного чувства, кипение гнева, страдание, ненависть, катарсис и пробужденная человечность имеют в речах Ахилла своей эмоционально-этической вершиной — гному.

То же — в речах Гектора.

Он обращается к гноме в сцене прощания, говоря, для утешения Андромахи, что от судьбы никому не уйти (VI, 488—489); он отвергает совет Пулидамаса, предостерегающего против перехода через ров и при этом указывающего на зловещее знамение, гномой высокого патриотизма и героизма, которую мы уже приводили:

Доброе знаменье есть лишь одно: за отчизну сражаться
(XII, 243).

Вместе с тем эта сентенция, отвергающая мантику, — выражение древней критики суеверия.

Гномой Гектор побуждает троянцев не жалеть жизни для защиты родного города:

Не бесславно, отчизну свою защищая, гибель принять
(XV, 496).

Гномой Гектор завершает и свой отказ принять предложение Пулидамаса о заблаговременном отводе войска в город до того, как Ахилл кинется в бой, чтоб отомстить за убитого друга. Решив встретиться с врагом в открытом поле, он мотивирует и заключает свой отказ выше цитированным изречением:

Равен для всех Эниалий: и губящих также он губит
(XVIII, 309).

В устах Гектора гнома приобретает значение фаталистической отчаянности.

Военных гном в „Илиаде“ много. К некоторым из них восходят отдельные дистихи позднейших эмбатериев и элегий (Тиртея и др.). Они выражают народные суждения о силе и стойкости, трусости и бегстве, о победе и поражении в бою, установленные опытом войны и требуемые родовой этикой:

Воинов, знающих стыд, спасается больше, чем гибнет,
А беглецы не находят ни славы себе, ни спасенья, —

говорит Аякс (XV, 563—564), призывая греков к соблюдению айдос в момент наибольшей опасности нависшего разгрома. То же говорит и Агамемнон, совершая обход войска (V, 531—532).

К этике айдос относится и гнома Фетиды, одобряющей решение Ахилла выйти на помощь своим соплеменникам:

Не постыдно грозную гибель в бою отвращать от дружины
теснимой...
(XVIII, 128—129).

Интересно, как в этих военных гномах переплетаются вера в зависимость успеха в бою от воли богов с трезвой реалистической надеждой на силу и мужество самих воинов.

„Жребий победы находится свыше, в воле бессмертных богов", — говорит Менелай (VII, 101-102), решаясь выйти на поединок с Гектором. От богов зависит проявление силы и мужества героя:

Доблесть же смертных Кронид то уменьшит, а то увеличит,
Как пожелается сердцу его...

гномически отвечает Эней на угрозы Ахилла (XX, 242—243) целиком в духе религиозного мышления.

Но совершенно по-иному, как бесспорное положение, данное опытом, звучит другая гнома, высказанная Патроклом:

Дело в сраженьях руки решают, слова — в совещаньях
(XVI, 630).

Действует человек, божество тут не при чем. Любопытно, что одна такая военно-реалистическая гнома выражена у Гомера устами бога: „Соединившись, способны на подвиг и робкие люди", — говорит Посейдон (XIII, 237). Какое бы то ни было сверхестественное начало силы массы здесь исключается. Источник ее в целеустремленном единстве. „Сообща добиваются больше успеха!" — говорит Сарпедон в своем призыве к ликийцам (XII, 412).

Эти гномы служат не только для выражения народных взглядов на долг и поведение воина в бою, а и для выявления внутреннего облика, личности героя, который их высказывает.

Агамемнона, не проявляющего твердости, необходимой военачальнику, характеризуют гномы, которыми он мотивирует свое предложение воспользоваться темнотой и, спустив в море корабли, отправиться домой:

Не стыдно бежать от погибели даже средь ночи. — (XIV, 80).

говорит он. И дальше:

Лучше бежать и спастись, чем остаться и сделаться пленным (XIV, 81).

Парис, укоренный Еленой и Гектором за бегство с поединка и отсиживание дома, отвечает гномой, что „победа к людям переменчива" (VI, 339). В другом месте он отводит порицание брата такой сентенцией:

„Свыше сил воевать, как бы кто не хотел, невозможно" (XIII, 787).

Гномами Парис старается оправдать отсутствие доблести. Они характеризуют его негероическое поведение на войне, виновником которой он является, так же, как гномы Нестора, Одиссея и Пулидамаса выражают особую разумность, рассудительность каждого из этих героев.

Так, мудрую предусмотрительность Одиссея прекрасно характеризует его гнома:

„Если беда уж настала, спасение трудно измыслить" (IX, 250), а душевную стойкость и практицизм „многотерпеливого" героя — его гномический ответ Ахиллу, который, безмерно сокрушаясь о гибели друга, хочет чтоб ахейцы кинулись в бой, не поев:

Тех, кто погибнет в бою, подобает предать погребенью.
Плача над ними в тот день, но твердость души сохраняя.
Всем же другим, кто остался в живых средь войны беспощадной,
Должно о том помышлять, как едой и питьем подкрепиться... (XIX, 228—231, М.).

И дальше, практицизм Одиссея характеризуется подобными же общими его рассуждениями о том, что голодный воин, даже будучи доблестным, долго в бою устоять не может, а подкрепившись — может (XIX, 162—170).

Одна гнома характеризует умную психологичность и тактичность Лаэртида, разъясняющего высокомерному Агамемнону, что честь вождя ахейцев не пострадает, если он помирится с оскорбленным героем:

Ибо нисколько не стыдно, коль царь, повелитель народа,
С мужем желает мириться, которого прежде обидел...
(XIX, 182—183, М.).

Гнома Нестора IV, 320 выявляет его сожаление об ушедшей молодости и силе, возвращение которых невозможно, ибо

Не дают человеку всё вместе бессмертные боги
(IV, 320).

Другие гномы пилосского старца, умудренного жизненным опытом, служат то увещевательной, то наставительной цели.

Последней задаче отвечают, например, гномически обобщаемые наблюдения, приводимые Нестором в его советах Антилоху как добиться успеха в ристании:

Ловкостью больше, чем силой, в лесу дровосек успевает.
Ловкостью кормчий искусно по темной поверхности моря
Быстрый корабль направляет, терзаемый силою ветров.
Ловкостью также возница один побеждает другого.
(XXIII, 315—318, М.).

Рассудительность Пулидамаса так же характеризуется гномами, содержащимися в его увещевательном обращении к самонадеянному Гектору:

Не оттого ли, что бог отличил тебя доблестью бранной,
Ты возомнил, что умней, чем другие, советовать можешь?
Только едва ли все это один совместить в состояньи.
Боги дают одному отличаться военным искусством,
Этому — пляской, другому игрою на цитре и пеньем,
А у иного в груди громовержец Олимпа внедряет
Мудрость, — плодами ее наслаждается множество смертных.
Мудрый спасает других и себе он бывает полезен.
(XIII, 727—734, М.).

Как в приведенных гномах Нестора выражена гомеровская похвала человеческому умению, так в этих гномах Пулидамаса как бы заключается гомеровская апология ума, благостного рассудка.

Иногда Гомеру достаточно одной гномы, чтоб обна-

ружить существеннейшую черту души и состояния героя.

Так, в душу Патрокла глубоко запали слова Нестора о возможности склонить гордое сердце Ахилла, и он покидая раненного Еврипила, повторяет ему гному мудрого пилосского старца (XI, 793):

На благо всегда увещания друга нам служат
(XV, 404).

Это не передача чужих слов, которую мы часто встречаем у героев „Илиады", а выражение ими собственного чувства преданности к Ахиллу, горячего сострадания к гибнущим соплеменникам и надежды на такое же сострадание друга, который, может быть, не отвергнет совета любящего и верного человека.

Здесь—весь Патрокл, все его благородное сердце (и—начало его несчастья).

Гномы, вкладываемые Гомером в уста богов, такой функции—выявления характера говорящего — обычно не имеют. Они заключают в себе размышления бессмертных над человеческой долей, наблюдения страданий смертных с высоты Олимпа:

...Не равны судьбою
Племя бессмертных богов и людей, уходящих под землю,—
(V, 441—442).

говорит Аполлон.

„Племя людей и потомство людское избавить невозможно от смерти",— вразумляет Афина исступленного Ареса, у которого в битве погиб сын, герой Аскалаф (XV, 140—141).

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

с жалостью думает Зевс, видя коней Ахилла, плачущих об убитом Патрокле (XVII, 446—447).

Трагизм гибели и кратковечности находит в этих гномах философское обобщение. Но Гомер знает силу человеческой любви к жизни и силу стойкого духа, преодолевающего горести, страдания, несчастия, и об этом он замечает в гноме вещего Аполлона:

Смертных богини судьбы одарили выносливым духом
(XXIV, 48—49).

Замечательно, однако, что гнома о возможности изменить, исправить душевное состояние героев и необходимости перед лицом нависшего разгрома прекратить гнев на Агамемнона („излечимы сердца благородных" —XIII, 115), вкладывается Гомером в уста отходчивого Посейдона.

Она соответствует характеру этого бога (как он дан в „Илиаде").

Потом, когда он сам крайне возмущен угрозами Зевса и отказывается подчиниться велению брата-громовержца, посланница последнего, ветроногая Ирида как бы напоминает, цитирует Посейдону его же гному: „Обратимы сердца благородных"... (XV, 203).

И колебатель земли уступает.

В философскую и стилистическую ткань поэмы народные и авторские гномы вводятся Гомером с тонкой поэтической мудростью.

Глава XXIV

ПОРИЦАНИЯ, ПОБУЖДЕНИЯ, ПОХВАЛЬБЫ, ИЗДЕВКИ, ПРОКЛЯТИЯ, ПЛАЧИ

Наряду с традиционными формулами и эпитетами, ходячими сравнениями, гномами и поговорками, в „Илиаде" имеются и другие поэтические элементы народного происхождения. К ним относятся порицания побуждения, похвальбы, издевки, плачи. В них, как и в речах, наиболее непосредственно отражаются переживания происходящего, или уже происшедшего, отношение к удаче, или несчастью, к храбрости и трусости, вообще оценка поведения воинов в бою — шире — гомеровская общественная этика. Именно здесь чаще всего встречаются гномы, как конденсат того, что говорится тем или иным лицом, как сгусток его мысли и чувства. Вместе с тем они выражают и личность порицающего, похваляющегося, издевающегося, или рыдающего. То, что обычно говорится в подобных состояниях и ситуациях народом, здесь преломляется через призму героической личности, окрашивается ее характером и таким образом индивидуализируется. Вообще фольклорные элементы входят в искусство Гомера так, что органически вплетаются в стиль произведения, подчиняясь задачам его эмоционального оживления, углубления и напряжения. Они прерывают повествование в моменты его высокого драматического накала и также служат средствами его достижения. Здесь встречаются самые различные виды фольклорной экспрессии: проклятия, поношения с ругательными словами, заклинания, сарказмы, постоянные междометийные выражения горя, изумления, негодования, презрения, обороты и восклицания заплачек, причитаний и др.

Иногда, например, в одной укоризне заключается несколько таких видов народной экспрессии. Так,

когда на вызов Гектора никто из греческих героев не выходит, чтоб вступить с ним в поединок, Менелай возмущенно порицает своих соплеменников следующим образом:

Горе мне! О самохвалы! Ахеянки вы, не ахейцы!
Срам для данайских мужей из ужасных ужаснейший будет,
Если из них ни один не посмеет на Гектора выйти!
Пусть превратитесь вы все, тут сидящие, в воду и в землю!
Сердца в груди у вас нет, и бесславие в будущем ждет вас!
Сам я с оружием выйду на этого! Знаю, что свыше
Жребий победы находится, в воле богов всемогущих!
(VII, 95—102, В.).

Здесь и междометие сокрушения, и следующие за ним слова поношения (96), и проклятие (99), и завершающая гнома.

Иные призывы исполнены огромной силы убеждения, истинного пафоса и неотразимой образности. Таково порицание ахейцев Аяксом (XV, 502—513) и его же побуждение их к стойкости.

О, дорогие, герои данайские, слуги Арея!
Ныне мужайтесь, друзья, помышляйте о бранной отваге!
Войско союзников что ль за собой мы надеемся встретить?
Или высокую стену, защиту от гибели близкой?
Город нас что ли вблизи ожидает и крепкие башни,
Где бы спастись мы могли средь народа, цветущего силой?
Нет, на долине троянцев, в кругу их рядов густобронных,
Здесь, далеко от отчизны, стоим мы, повиснув над морем.
Наше спасенье в руках, не в ленивом затишьи сраженья!
(XV, 733—741, М.).

Утверждение мужества как единственного спасенья от нависшей гибели здесь строится на ряде образных отрицаний иных возможных надежд на избежание разгрома и тоже завершается гномой.

Нередко порицание сочетается с побуждением. Таково обращение Посейдона к ахейцам (XIII, 95 сл.), Нестора к ахейцам (XV, 561—666), Сарпедона к ликийцам (XVI, 421 сл.) и др. В таких обращениях обычно в начале содержится порицание, пристыживание за проявление слабости, за отступление или бегство, затем — призыв к храбрости, к доблести, к натиску на врага, к соблюдению айдос, к сохранению чести и славы.

С такими порицаниями и призывами обращаются

герои и боги к массе воинов и к отдельным, наиболее сильным и мужественным из них. Агамемнон порицает Диомеда, Менесфея, Одиссея, Гектор — Париса, Аполлон побуждает Энея, Афина — Диомеда, Гектор укоряет и побуждает Меланиппа, Эней — Пандара.

Иногда лицо, обращающееся с призывом, не указывается, оно как бы автору неизвестно: это — „кто-нибудь", tis, один из ахейцев, или один из троянцев (XVII, 414, 420).

При этом указывается на повторяемость обращений: eipesken, aydêsasken (XVII, 420).

Таким образом характеризуется общее, всех охватившее стремление, горячее чувство и желание всей массы войска.

Такие „анонимные" призывы раздаются, когда сеча за труп Патрокла становится особенно упорной и жестокой:

...А воевавшие мужи, подняв заостренные копья,
К трупу все ближе теснились, в давке рубили друг друга.
То возгласит кто-нибудь из ахейских мужей медноброннных:
„Други! Бесславием было б вернуться к судам углубленным.
Раньше сырая земля да расступится здесь перед всеми!
Лучше для нас это будет, чем если мы тело Патрокла
Ныне дозволим троянцам, коней укротителям резвых,
В город с собой утащить и покрыться великою славой".
В свой же черед кто-нибудь из отважных троянцев промолвит
„Други! Хотя б суждено из-за этого мужа погибнуть
Нам до последнего всем, пусть никто не покинет сраженья!"
Так говорил то один, то другой, ободряя дружину...
(XVII, 414—423, М.).

Как и в вышеприведенном порицании ахейцев Менелаем, здесь призыв к доблести включает другой, малый вид фольклора — проклятие (XVII, 416—417).

Оно имеет не самостоятельное, а подчиненное и измененное значение, так как обращено не к врагам, а к своим, к ахейцам и служит задаче побуждения их к храбрости и отваге. В более „чистом" виде это же фольклорное проклятие имеется в гневных словах Гектора, осуждающего виновника бедствий, испытываемых троянцами, — Париса (VI, 281—282).

Подчиненную и измененную роль играет и другое проклятие в обращении Посейдона (принявшего облик воина Фоаса) к Идоменею:

Идоменей! Пусть вовек из-под Трои домой не вернется,
Пусть игралищем здешних собак окажется муж тот,
Кто добровольно посмеет сегодня покинуть сраженье!
(XIII, 232—234, В.).

Но если здесь, как обычно, имеется в виду судьба, которая, согласно пожеланию проклинающего, должна постичь проклинаемого сразу же или позже, то проклятия Елены относятся к прошлому. Коря себя за то, что стала причиной горестной войны, спартанская царица хотела бы, чтоб тогда, перед бегством из Лакедемона, ее „облюбовала" смерть (III, 173—175), или чтоб в тот день, когда только родилась, ее унес в горы или утопил в море ураган (VI, 345—348). Иногда проклятие входит в клятву. Одиссей предупреждает Ферсита:

Если еще раз тебя, как теперь, обезумевшим встречу,
Пусть в этот день головы на плечах Одиссея не будет,
Пусть называться вперед я не стану отцом Телемаха,
Если, схвативши, с тебя не сорву я любезной одежды...
(II, 258 сл., М.).

Заключив клятвенный договор, по которому исход поединка между Парисом и Менелаем решит исход войны, ахейцы и троянцы совершают возлияния богам и говорят:

Кто из нас первый нарушит священные клятвы союза,
Пусть, как вот это вино, его мозг по земле разольется,
Дети его пусть умрут, и жена покорится другому!..
(III, 290—301, М.).

Как и другие мелкие жанры народной словесности, проклятья у Гомера перерабатываются, вплетаются им в бо́льшие виды устного поэтического творчества и подчиняются общим и локальным задачам повествования. Но мы отвлеклись от рассмотрения тех видов фольклора, которые были названы в начале главы и должны к ним вернуться.

Выше говорилось о том, что призывы к стойкости исходят то от героев известных, то от воинов ничем себя не прославивших, неназванных, „анонимных".

То же в похвальбах и издевках: торжествуют и язвительно смеются над поверженным, струсившим и бегущим врагом победители-герои, редко — победите-

ли-боги (Гера над Афродитой, Афина над Аресом). И только один раз лица не указываются, ибо их — множество. Это — когда ахейцы глумятся над убитым Гектором:

...Тут подбежали другие отважные дети ахеян
И красоте удивлялись и росту Приамова сына.
Каждый из них, приближаясь, колол бездыханное тело.
И, обращаясь друг к другу, они меж собой говорили:
„Боги! Теперь сын Приама как будто нежнее на ощупь,
Нежели в день, как зажег корабли он огнем истребленья".
Так говорили они и оружие в тело вонзали...
(XXII, 369—375, М.).

Подобно тому как порицание часто сочетается со следующим за ним побуждением, так издевка обычно соединяется с похвальбой, с торжеством над убитым, или раненым.

„Чистых" издевок в „Илиаде" немного, но они исключительно едкие, „кусающиеся", саркастические [1]) и строятся на ироническом притворстве.

Идоменей волочит за ногу сраженного им Отрионея, которому Приам обещал свою дочь в жены. При этом Идоменей обращается к убитому с приглашением следовать за ним в греческий лагерь, где Агамемнон выдаст за Отрионея самую красивую из своих дочерей. Издевающийся притворяется, будто обращается не к мертвому, а говорит с живым, до которого доходят слова приглашения, который может пленниться таким предложением и по своей воле отправиться к Агамемнону. Иронизирование над трупом углубляет у читателя трагизм гибели. Заметим попутно, что греческому герою удивительным образом известны личные жизненные планы и стремления троянца, на которых победивший строит свою издевку (XIII, 374 сл.).

Пулидамас, пикой сразив Профоэнора, притворно полагает, что тот, опираясь на нее, спустится в Аид — будто убитый сам направляется в область смерти, пользуясь при этом пронзившей его пикой, как палкой в пути (XIV, 454 сл.).

Патрокл, сразив возницу Гектора Кебриона, притворно восхищается ловкостью, с которой тот, будто

[1]) О сарказмах у Гомера см. Joseph Menrad, „Die rethorische Figur des Sarkasmus und ihre Verwendung bei Homer." „Jahrbüch für class. Philologie", 1892.

по своему желанию, нырнул с колесницы в песок:

„Боги, как ловок сей муж! Как легко он кувыркнулся наземь!
Если б он то же проделал среди многорыбного моря,
Устриц нища, то наверно доставил бы лакомство многим,
Прыгая так же легко с корабля даже в бурные воды,
Как вот теперь с колесницы нырнул он в песок среди поля.
Знать, и в народе троянском искусные есть водолазы!"
(XVI, 745—750, М.).

При этом Патроклу должно быть известно непосредственно предшествующее его словам авторское сравнение стремглав упавшего Кебриона с водолазом.

В одном месте Гомер сам говорит о притворстве, которым пользуется издевающийся. Аяксу известно знатное происхождение сраженного им Архелоха. Отомстив этим убийством за Профоэнора, умерщвленного Пулидамасом, он, однако, обращается к последнему с притворным вопросом:

„Пулидамас, рассуди и скажи мне всю правду: ужели
Этот упавший герой Профоэнору не равноценен?
Сам не плохим он казался, а также родителей добрых.
Не Антенору ль, коней укротителю, братом иль сыном
Он приходился? Похож он весьма на родню Антенора".
Так вопрошал он, хоть знал хорошо,—
(XIV, 470—475, М.).

замечает Гомер.

Притворство здесь служит для похвальбы, что убит сын одного из известных троянских старейшин. Но обычно в похвальбах победитель прямо выражает свое торжество, радуется тому, что враг сражен, рисует плачевную участь, которая постигнет убитого. Так, сразив Ликаона и бросив его труп в Скамандр, Ахилл говорит, что мать не обрядит и не оплачет покойного, что рыбы слижут его кровь, съедят его жир (XXI, 122 сл.). Перед умирающим Гектором Ахилл похваляется своей силой и местью за убитого друга, доля которого все же лучше судьбы Приамида, так как труп последнего растащат хищные птицы и псы (XXI, 330 сл.).

Выше, в характеристике мировоззрения, уже говорилось, что похвальба врага — самое страшное для героя, дорожащего своей славой и айдос. Диомед, которому Нестор, когда Зевс метнул перед их колесницей молнию, советует бежать с битвы, не хочет

повернуть лошадей вспять, опасаясь похвальбы Гектора (VIII, 147). Герой предпочитает погибнуть, чем допустить торжество и издевку врага (VIII, 150).

На ликование и похвальбу Париса, ранившего стрелой Диомеда, греческий герой отвечает уничижительной характеристикой расхвалившегося троянца с противопоставлением его слабости — своей силы (XI, 380 сл.). Отповедь Диомеда — образец поношения в народном стиле по привычному сравнению с малосильной девой или мальчиком, по всей презрительной фразеологии и интонации. В своем поношении Диомеда Гектор его также обзывает трусливой бабой (VIII, 164).

Любопытно, что богини, помогающие грекам, тоже опасаются похвальбы троянцев, чувствительны к ней столь же, как и герои. Видя бегство ахейцев, Гера сокрушается, что их враги будут ликовать (II, 160 сл.), и Афина призывает Одиссея не допустить до такого торжества врагов (II, 173 сл.).

Во многих случаях похвальба функционально подчинена непосредственно или отдаленно за нею следующей трагической иронии.

Ликуя и издеваясь над сраженным врагом, герой не сознает, что близка его собственная гибель, что и над ним будет также торжествовать враг-победитель. Так происходит с Пандаром, Патроклом, Гектором и многими другими. Гордясь убийством, герой радуется тому, над чем родные поверженного будут горько плакать; торжествуя и издеваясь над убитым, убивший при этом вовсе не думает, что смех может обернуться рыданием: у Гомера „мост войны“ ведет от похвальбы к френосу.

Наряду с порицаниями, побуждениями, сарказмами и похвальбами, плачи в „Илиаде“ — явственные следы переработки и переосмысления поэтом фольклорного материала. В стиле и обстановке народно-ритуального причитания плачет даже богиня — Фетида: мать Ахилла окружена сестрами (нереидами), которые, в то время, как она голосит, ударяют себя в грудь руками (XVIII, 50—64). Это — первый плач, связанный с гибелью Патрокла. За ним следуют еще три, вызванные этой смертью: Ахилла (XVIII, 316—342), Брисеиды (XIX, 287—300) и снова Ахилла (XIX, 315 сл.).

Эти френосы не только углубляют наше переживание утраты греками прекрасного героя и Ахиллом — благородного друга. Они вливают в патетическую симфонию „Илиады" мощные аккорды скорби. Вместе с рыданиями Ахилла и Приама в ставке героя и с плачами над Гектором, составляющими траурный финал поэмы, они дают трагическое звучание всей эпопее Гомера.

Френосы о Патрокле не только служат лирическому завершению повествования о том, что уже произошло, но и подготовке того, что неминуемо после. Первый плач Ахилла содержит предвещание гибели Гектора:

Не погребу тебя раньше,—

говорит Пелид мертвому другу,

Чем голову сына Приама,
Гордого смертью твоею, сюда привезу и доспехи.
(XVIII, 334—335).

В трех из них говорится о дальнейшей судьбе Ахилла — о его гибели под Троей. Это плачи не только о настоящем, но и о будущем. Они проясняют для нас как облик героя погибшего, так и облик героя обреченного. Через эти плачи мы постигаем мощь и глубину души Ахилла, безграничность его любви и неисцелимость его сердца, пораженного утратой. Мы лучше и больше чувствуем благородство, ласковость и скромность Патрокла,— то, чем вызывал к себе такую любовь, чем был так дорог плачущим о нем. Френосы, значит, тоже служат раскрытию личности героев, или обнаружению, проявлению ее в ином душевном регистре. Ахилл скорбящий во многом отличен от Ахилла разгневанного. Перед нами как будто другой человек, не тот, что был. И не только что́ он говорит, но и то, ка́к он говорит, стиль его речи, ритм, интонация, и, кажется, даже громкость ее звучит по иному, как бы в другом „ключе". Бушевание страстного чувства, клокотание пафоса, бурный наплыв фигур и образов, характеризующие его гневные речи до гибели друга, теперь как-то сразу спали, вернее, почти пропали. Они сменились надломленностью, глубокой лиричностью, тихой сосредоточенностью, и то, что он говорит, словно произносится слабым, еле слышным, пре-

рывающимся голосом. Так говорят только согнутые огромным горем. Фразы — здесь самые обыкновенные, не героические, а просто — человеческие, и как будто вовсе не стихотворные, в строку не укладывающиеся. Его печальные воспоминания (XIX, 315—337) — поэтому — чуть ли не одни enjambement. Остановки, задержки, паузы, кажется обусловлены не цезурами, а замиранием сердца от страдания, от прилива боли и скорби. Такие стихи как будто не „метричны", в них стопы не чувствуются. Они зависят не от размера гексаметра, а от размера, вернее от безмерности горя. Слова, словно кровь от сердца, здесь текут из источника страдания и к нему возвращаются:

„Милый, бессчастный мой друг! Было время, как сам ты"...
„Ныне лежишь ты, пронзенный..."
„Только тебя я хочу..."
„Ты ж возвратишься во Фтию..."
(XIX, 315, 319, 321, 330).

Их мысленное (и синтаксическое) средоточие — „ты", „тебе", „по тебе", Патрокл. Отсюда уже печальные раздумья о себе, о Пелее и Неоптолеме.

Так же рыдает и Андромаха: оплакивая Гектора, она представляет себе горестную участь, которая ждет ее и Астианакса. Но до чего противоположны в мыслях Ахилла и Андромахи судьбы их детей! Эти противоположности у Гомера вовсе не идут от надуманного „поэтического контрастирования", а от жизненной правды — от доли победителей и побежденных.

Но плачи Ахилла и Андромахи глубоко отличны не только тем, как каждый из них представляет себе будущее своего сына. Непоправимость удара, испытываемого Ахиллом, более психологического, душевного свойства, а катастрофа Андромахи оплакивается женой Гектора больше как разрушение ее личного счастья и счастья ее ребенка. Несчастье Ахилла — индивидуально-особенное, горе Андромахи — скорее типично-семейное, хоть основа того и другого общественная. Поэтому причитания Андромахи по содержанию и стилю — более фольклорные френосы вдовы, матери сироты (XXII, 477—514, XXIV, 725—745). Однако, как они еще чудесно дорисовывают образ жены Гектора!

Вместе с тем они служат и заключительным скорбным аккордом поэмы о войне.

Трагическая эпопея, которая вся звучит как френос о гибели людей, получает в плачах над судьбой доблестных героев свое народно-художественное завершение.

Глава XXV

СПЛАВ НАРОДНОЙ И ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ В „ИЛИАДЕ". СТАРЫЕ И НОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ

„Илиада" впитала традиционные тропы и поэтические выражения, а также целые фольклорные жанры таким образом, что каждый из них внес свою долю в ее народный стиль, в бессмертную красоту поэмы, где сквозь напряженный агонизм и кровавый колорит битв просвечивает светлая радость бытия и мирного труда. Отсюда в ней наряду с героически-скорбной эпикой чисто-драматические сцены и эпизодии, отдаленные, но любовно озаренные идиллические бытовые и трудовые картинки, глубокие интонации элегии,— вся художественная многообразность и многозвучность великой эпопеи.

Полифоническая в целом, „Илиада" политропна в каждой своей поэтической миниатюре. Гомеровские народные порицания, скажем, содержат сравнения, метафоры, эпитеты, гномы, фольклорные поношения, традиционные фигуры для выражения горя, презрения, возмущения; перифразы заключают в себе метафоры, эпитеты и т. д.

В поэтике „Илиады" сохранились следы того противоречия между духом унаследованного эпического материала и гомеровским восприятием войны, о котором говорилось выше. Это можно видеть хотя бы из связанной с традицией богатырских славословий (klea andrôn) метафоры битвы „радость" (charmê — VII, 218 и др.), с одной стороны, а с другой стороны — из печальной характеристики битвы как человекоубийства, androktasiê, или из эпитета войны „прославляющая мужей" (kydianeira) и из многочисленных ее характеристик как многослезной, горькой, горестной, злосчастной, для всех одинаково жестокой и ненавистной

(см. главу об эпитетах). Нельзя однако не заметить и не почувствовать, что наиболее значительная часть гомеровских поэтических средств, в частности тропов, служат в „Илиаде“ углубленному восприятию трагизма войны.

Аристотель называет „Илиаду“ патетической[1]). С такой характеристикой никак не согласуется теория пресловутого „эпического спокойствия“ Гомера. Именно потому, что он глубоко взволнован судьбой воюющих народов и долей отдельных людей, участью каждого человека[2]), его великая эпопея, пройдя через тысячелетия, хватает за сердце еще и нас. Ибо „волнует тот, кто сам волнуется“,— сказал тот же великий античный мыслитель.

Героически-скорбным пафосом пропитаны картины и сцены боев, и тем же чувством пропитана образная ткань поэмы. Но эйдология „Илиады“ характеризуется не только эмоциональным единством. На многих гомеровских тропах, эпитетах, сравнениях, перифразах, независимо от того, являются ли они прямо народными, традиционными, или созданы поэтом на народной основе, лежит отпечаток одного мировоззрения и мироощущения.

При всем своем богатстве и различии они отмечены и одним образным мышлением. Мы можем в этом убедиться на целом ряде сопоставлений, например, эпитетов с метафорами, сравнениями и перифразами, сравнений с перифразами и т. д.

В „Илиаде“ имеются:

метафора „свежий пурпур“ (вместо „свежая кровь“) и эпитет крови —„пурпурная“;

---

[1]) См. его „Поэтику“, гл. XXIV.

[2]) В своей работе М. Римшнейдер полагает, что корчащиеся от ран и замертво падающие на поле битвы являются для Гомера лишь объектами анатомических и физических „экспериментов“, что война для него лишь „естествоведческая проблема“ (стр. 100) и что, повествуя о гибели людей, он никакого чувства печали не испытывает (стр. 157). Между тем она сама проводит многочисленные термины Гомера для выражения горя, страдания, скорби. Указывая, что таковых у него около 1400, М. Римшнейдер говорит, что их количество огромно, а их „подбор поразителен“ (стр. 164).

Нам кажется поразительным такой взгляд, такое формалистическое толкование Гомера.

метафора „море стонет", „стрела стонет" и эпитет к стреле — „стонная", „многостонная";

метафора „исцелить злобу" (гнев — IV, 36) и эпитет злобы — „неисцелимая" (XV, 217);

метафора „согнуть", „преклонить" в смысле „заставить уступить", „изменить решение" и эпитет, характеризующий решение как „несгибаемое", „непреклонное" (XXIV, 41).

метафора „(был бы) одет в каменный хитон" (III, 57) и метафорические эпитеты „одетый в бесстыдство" (I, 149), „одетый в силу" (XVIII, 157, XX, 381, VII, 164);

метафора „вложить в сердце стыд" (почувствовать айдос) и эпитет бесчувственного камня — „бесстыдный" (XIII, 139);

метафора „бой ощетинился... копьями" (XIII, 339) и эпитет фаланг — „ощетинившиеся копьями" (IV, 282);

метафора труда „усталость" и эпитет огня — „неутомимый", „неустающий" (XV, 598, 731 и др.).

В смысле оружия, которое причиняет смерть на поле боя, метонимически употребляется медь („острая" или „безжалостная"), а в метафоре такой смерти имеется эпитет „медный": „сном упокоился медным" (XI, 241). Небо, до которого достигает шум смертоносных ударов и блеск меди в поле боя, тоже „медное" (XVII, 424—425).

„Молния меди" (XI, 83) — метафора резкого блеска медных доспехов. Тот же образ развернут в сравнение:

> . . . . . Были воткнуты копья
> Древками в землю и прямо стояли, и медь их далеко,
> Молнии Зевса подобно, во мраке блистала...
> (X, 153 сл.).

Еще:

> . . . . . И пламенной медью
> Весь он светился, как молния Зевса отца — Эгиоха.
> (XI, 65—66).

Имеется метафора (в перифразе убийства) „погасить силу" и эпитет силы — „неугасимая".

Есть метафора „зажечь отвагой" и есть сравнение

отважного героя с пламенем (XIII, 330 и др.); есть метафора „бой пламенел" (XVII, 253) и есть на том же образе построенное сравнение:

Так, наподобье пожара сраженье меж ними пылало.
(XIII, 673).

В перифразе гибели сраженного „окутала тьма" вместо „умер", „кончился"): мрак — метафора смерти, а смерть часто имеет своим эпитетом „черная", „мрачная".

Есть метафора „насытиться" плачем, трудом, сном, любовью, песней (XIII, 635 сл.) и эпитет „ненасытный в трудах и коварствах" (XI, 430), „пресыщенный усталостью" (X, 312, 471).

Есть перифраз „насытить кровью Ареса" и эпитет Ареса — „ненасытный".

Есть метафора „пика желает насытиться кожей людской" (XXI, 70) и эпитет „(муж) ненасытный войной" (XIII, 746).

„Пастырь народов" — частый метафорический эпитет, а во второй песне, стихи 474—476, имеем, на том же образе построенное, сравнение:

Как пастухи, стерегущие коз, без труда различают
Козьи стада, если вместе они среди пастьбы смешались,
Так предводители строили их повсеместно в порядок,
Чтобы в сраженье вести . . . . . .
(М.).

Сравнение сильного и отважного героя со львом встречается в поэме часто. „Львиное сердце" — метафорический эпитет Ахилла (VII, 228).

Имеется эпитет сильного — „железный" (шум), „железное" (сердце — XXIV, 521) и есть уподобление силы — железу (XX, 372).

Метафора „туча пеших" (IV, 274) имеет параллельное сравнение.

Много раз натиск героя сравнивается с налетевшим яростным ветром, ураганом; эпитет пики такого героя — „вскормленная ветром" (XI, 256).

Много раз бурное нападение воюющих и его шум сравнивается с прибоем и с грохотом морских валов, поднятых бушующим ветром; волна характеризуется эпитетом „вскормленная ветром" (XV, 625). Есть и аналогичная метафора: „вскормил беду".

Имеется печально-ироническая метафора боя „беседа воюющих“ (XIII, 291), „разговор войны“ (XVII 228) и есть (отрицательное) сравнение боя с идиллической беседой юноши и девушки (см. в главе о сравнениях).

Есть метафорический эпитет к речам и словам — „медовосладкие“, и есть на том же образе построенное сравнение:

Слаже пчелиного меда текли с языка его речи
(I, 249).

Имеется и метафора: „усладить огнем“ (умерших — VII, 410).

Есть развернутая метафора битвы, представляемой как жатва:

. . . . . обилье колосьев медь по земле пролила...
(XIX, 222).

И есть сравнение боя с жатвой:

Словно жнецы, что идут полосою пшеницы иль жита,
Друг против друга навстречу, на поле богатого мужа,
И перед ними валятся охапки густые колосьев:
Так аргивяне и Трои сыны, нападая взаимно,
Смерть разносили . . . . . .
(XI, 67—71, М.).

Имеется предметная метафора бедствия, ниспосланного Зевсом — „злой бич“ бога (XIII, 812) и аналогичная метафора действия Зевса: „избичую ударами молний“ (XV, 17).

Есть эпитет войны — „злосчастная“ (I, 417, XVII, 446) и есть метафора тяжелого военного усилия — „беда“, „несчастье“, „горе“ (XV, 365).

Имеется мифологическая метафора решения — наклонение Зевсом весов (XIX, 223—224), и есть такого же смысла широкое реалистическое сравнение (XII, 433—437).

Есть мифологическая метафора военного равновесия — между враждующими „Кронион одинаково, ровно натянул битву“ (XI, 336). И тот же образ дан в реалистическом сравнении:

Точно равняльный снурок выпрямляет бревно судовое,
Ежели им управляют искусного плотника руки,
Кто изучил свою мудрость, покорный внушеньям Афины:
Так над войсками был ровно натянут сражения жребий.
(XV, 410—413, М.).

Есть, наконец, не только тропы одного происхождения, но и синонимические варианты одного и того же тропа. Потенциально многие из гомеровских стилистических образов взаимно обратимы.

Мы видели целый их ряд в перифразах, метафорах, эпитетах, и здесь их опять приводить незачем. Укажу только два, по значению родственных, эпитета: война „для всех одинаковая" (без разбора жестокая) (XIII, 358), а мифологическое ее воплощение — Арес характеризуется тоже таким образом:

Равен для всех Эниалий.
(XVIII, 309).

Может быть, следует здесь отметить, что первый из них — должно быть, „собственно"-гомеровский, прямоавторский, а второй — непосредственно народный, взятый нами из гномы. Эйдология „Илиады" пронизана одним отношением к миру, к личным и общественным деяниям людей, к их труду, к их жизни и смерти.

Это единство образного мышления имеет своим истоком народную поэтику эпических песен и сказаний, которые Гомер творчески переплавил своим художественным гением. Монизм народного и индивидуального искусства — не в этом ли ключ к пониманию того, почему „Илиада" и другие классические произведения древнегреческой поэзии „еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца?" [1]).

Однако, соотношение унаследованного, фольклорного с поэтически-индивидуальным, лично-гомеровским требует еще обстоятельного изучения.

В известной мере с этой важной задачей связана и сложная проблема соотношения устного и письменного в „Илиаде", проблема до-книжного или книжного ее создания и бытования. Этот старый вопрос по новому поставил Альбин Лески [2]).

По новому встал и старый вопрос об отношении гомеровской поэзии к более древней поэзии малоазий-

[1]) К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, том XII, часть 1, стр. 203.
[2]) Albin Lesky. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im homerischen Epos. „Fertschrift für Dietrich Kralik", 1954, S. 1—10. См. также Homer and the Art of Writing. By Per Krarup. „Eranos", 1956, p. 28—33.

ских народов. В связи с опубликованием литературных памятников Шумера, Аккада, Угарита и др. привлекли внимание некоторые сходства с гомеровским эпосом, и опять возникли соображения о восточных влияниях в нем [1]).

Дешифровка табличек с линейным письмом В бросает новый свет на отношение гомеровского эпоса к микенскому обществу, к его материальной и духовной культуре [2]).

Данные и особенности языка табличек по иному позволяют судить о том, действительно ли являются более древними или более поздними отдельные места „Илиады" [3]).

После опытов реконструкции „Ахиллеиды" (Г. Пестало цци), „Мемноиды" (В. Шадевальдтом) и других работ в этой области еще требуются дальнейшие исследования народных поэтических источников и всего фольклорного генезиса „Илиады" [4]).

Назрела необходимость и возможность как критического пересмотра некоторых частных положений гомероведения [5]), так и широких обобщений о природе

---

[1]) См. Franz Dirlmeier, Homerisches Epos und Orient. „Rheinisches Museum", 1955, B. 98, S. 18—37; T. B. Webster. Homer and eastern Poetry. „Minos", 1956, Vol, IV, p. 104—117.

[2]) См. С. Я. Лурье. Крито-микенские надписи и Гомер", ВДИ 1956, № 4, стр. 3—13; его же — „Язык и культура микенской Греции", изд. АН СССР, М. Л., 1957. Здесь же и библиография публикаций и статей, вышедших в свет после опубликования открытия, Вентриса, стр. 13—17. См. также M. Bowra. „Homer and his forerunners, 1955, стр. 36 сл.

[3]) Early and Late in Homeric Diction. By T. B. L. Webster. „Erenos", 1956, Vol. LIV, стр. 45 сл.

[4]) Гипотеза В. Шадевальдта о „Мемноиде" как основном источнике и поэтическом образце для „Илиады" вызвала сомнения у некоторых гомероведов. См. напр. Karl. Reinhardt. Traditon und Geist im homerischen Epos. „Studium generale", 1951, Hejt 6, S. 339.

[5]) К примеру, „закон хронологической несовместимости" в повествовании Гомера. В „Илиаде" судьбы троянцев и ахейцев и их героев, Гектора и Ахилла, взаимозависимы (XVIII, 94—96). Поэтому Гомер изображает не только ход действий в поле битвы, но и то, что происходит в ахейском стане и в Илионе. С этим в известной мере связана композиция „Илиады". Поэтому Гомеру пришлось описывать события, происходящие в двух враждующих лагерях, создавать и располагать сцены, разыгрывающиеся на различных театрах действий и нередко,—в одно и то же время.

героического эпоса на основе сравнительного сопоставления „Илиады“ со многими другими героическими поэмами. Опубликование и изучение монументальных эпических творений народов нашей страны („Алпамыш“, „Манас“, „Давид Сасунский“, „Нарты“, „Джангар“ и др.) обогатили наше знание этого важнейшего жанра народной поэзии и позволяют совет-

---

Наряду с этим реальная и мифологическая мотивировка событий, их объяснение, с одной стороны, стремлениями и деяниями людей, а, с другой стороны, направление их волей богов, это „двойное зрение“ поэта обусловило и другой двойной композиционный план: изображение происходящего внизу, на земле, у смертных, и происходящего вверху, у небожителей, и при том — часто тоже одновременно. Перед автором „Илиады“, таким образом, стояла не только общая сложная задача подчинения своему замыслу унаследованного и собственного, новосозданного эпического материала с предварениями, сцеплениями и последствиями событий, с искусным вплетанием в ткань поэмы рассказов героев (Нестора, Феникса и др.) о своем прошлом, парадигм (Мелеагр, Ниоба, Фамир, Геракл, Беллерофонт), мифов о страданиях богов (Гефест, Гера, Аполлон, Дионис) и реальных сцен жизни, труда, картин быта, взятых из современности поэта. Нужна была вместе с композиционным планом целого и oikonomia каждой части повествования с хронологическим и пространственным расположением действий, происходящих то последовательно, то параллельно, то в ахейском, то в троянском лагере, а то и в различных „плоскостях“—земной и олимпийской. Для этого потребовалось большое искусство поэтического зодчества, без которого „Илиада“ была бы немыслима. Трудности, которые Гомер должен был испытывать создавая такую композицию, были очень велики. Однако поэт их преодолел. Внимательный читатель представляет себе ход событий вполне отчетливо, хотя в повествовании большею частью отсутствуют специальные ремарки, ориентирующие в их последовательности или параллельности. Однако „закон хронологической несовместимости“, выдвинутый Ф. Ф. Зелинским в конце прошлого века, приводится в наших историях греческой литературы как совершенно безусловный и обязательный для гомеровского повествования. Между тем, сам Ф. Ф. Зелинский отметил ограниченную сферу соблюдения этого закона в „Илиаде“, поскольку одновременность „пребываний“, а также действий и „пребываний“ у Гомера допускается. Но прежде всего обоснование Зелинским хронологической несовместимости крайне противоречиво: то она объясняется н е в о з м о ж н о с т ь ю для древнего поэта следить за двумя параллельными действиями, то с о з н а т е л ь н ы м проведением закона (см. стр. 118 и 119 вышеназванной статьи Ф. Ф. Зелинского) редактором поэмы для избежания параллелизма при объединении частей былевого эпоса в одно целое (стр. 120).

Рассмотрению искусства гомеровской композиции нами посвящается отдельная глава в другой работе об „Илиаде“.

ской гомеристике внести свой большой вклад в теорию и классификацию эпоса [1]).

Многое в изучении гомеровской поэмы еще впереди. Но „исчерпывающей", „последней" работы о ней никогда не будет.

Ибо „Илиада" для человечества — ktêma eis aei.

[1]) Ее фундаментальная, но неприемлемая разработка в трудах зарубежных исследователей (Чэдвик, Бовра, Леви и др.) получила справедливую оценку в статье Е. Мелетинского („Вопросы литературы", 1957, № 2, стр. 94—112), которая появилась когда наша книга была уже набрана и сверстана. Мы лишены, поэтому, возможности остановиться на этой содержательной и важной работе.

ИЗ СУЖДЕНИЙ ВЕЛИКИХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ОБ «ИЛИАДЕ»

А. С. Пушкин

В последних десятилетиях XVIII и первых десятилетиях XIX века проявляется в России огромный интерес к гомеровским поэмам. Достаточно сказать, что за этот промежуток времени было сделано и опубликовано около сорока переводов отдельных песен и отрывков, а также несколько полных переводов «Илиады» и «Одиссеи». После первых опытов, сделанных М. В. Ломоносовым в 1748 году в его «Риторике», над переводами гомеровского эпоса трудились Петр Екимов (перев. «Илиады» прозою, 1776—1778 годы), Ермил Костров (перев. «Илиады» шестистопным ямбом, 1787 год), Петр Соколов (перев. «Одиссеи», 1788 год), Н. Карамзин (перев. александрийскими стихами части шестой песни «Илиады», 1796 год), А. Мерзляков, Ив. Мартынов (перев. в прозе «Илиады», 1823—1825 годы и пер. «Одиссеи», тоже в прозе, 1826—1828 годы), Жуковский, Гнедич и др. [1]). Последний, переводивший вначале отдельные песни «Илиады» александрийским стихом (VII песню — в 1809 году, XII песню — в 1812 году), потом, с 1813 года, печатал части своего перевода в гекзаметрах, вызвав ими исключительное внимание к гомеровским поэмам. Я имею в виду не только интерес со стороны специально-классической филологии (Уварова, Оленина и др.), а и более широкой — историко-литературной, художественно-публицистической и писательской критики.

Чем объясняется такой большой интерес к эпосу Гомера в России, особенно в первых десятилетиях прошлого века?

---

[1]) См. С. И. Пономарев, «К изданию «Илиады» в перев. Гнедича» в «Сборнике отделения русского языка и словесности императорской Академии Наук» за 1886 г., том 38, стр. 118—127.

В период бурного развития великой русской литературы, в эпоху Пушкина, Гоголя, Лермонтова и Белинского, естественно также и обогащение ее классическими творениями мировой литературы, в частности, и, может быть, прежде всего, произведениями греческого гения. Однако, эта обще-культурная основа интереса к Гомеру не будет достаточной, если не учесть важнейших исторических и общественно-политических моментов, этот интерес углубивших и усиливших.

Отечественная война 1812 года, борьба против иностранных захватчиков за независимость родной страны вызвала огромный подъем патриотизма в России. Героический дух русского народа возбудил интерес и к его героическому прошлому, и к его поэзии, в частности и особенности к его былинному, эпическому творчеству. Не малую роль сыграло открытие и опубликование (незадолго до этого, в 1800 году) высоко-поэтического памятника древне-русского эпического творчества, героически-патриотического «Слова о полку Игореве», а также возросшее внимание к народной поэзии в Западной Европе в связи с реакцией против дворянского классицизма.

Интерес к исторической и героической теме проявляли русские прогрессивные романтики, поэты-декабристы, боровшиеся за национальную самобытность русской литературы и видевшие источник ее в устном народном творчестве [1]). В русле этого направления идут «Думы» и исторические поэмы Рылеева, целью которых, по выражению А. Бестужева, было «возбуждать доблесть сограждан подвигами предков». И отсюда же проистекает глубокий интерес к героическому эпосу других народов, в особенности к героическому эпосу греков, чья национально-освободительная борьба против турецкого ига вызывала самые горячие симпатии передового русского общества. Большой интерес в этот период к гомеровскому эпосу несомненно связан и с формированием классического русского реализма. В свете всех этих моментов становится понятным и то внимание, которое уделялось в передовой русской литературе и критике переводу гомеровских поэм.

[1]) Русский прогрессивный романтизм тридцатых годов, — говорит исследователь поэзии декабристов Б. Мейлах, — органически связан с политическим движением, возглавленным декабристами». См. его «Поэзия декабристов», изд. «Сов. писатель», л., 1950 г., стр. 47.

Но чем объясняется то исключительное значение, которое, как уже сказано выше, придавалось труду Гнедича?

В известной мере, конечно, его *близостью к духу подлинника*. Только немногим гомеровские поэмы были вполне доступны в оригинале, а имевшиеся догнедичевские переводы давали весьма отдаленное понятие о ценности «Илиады». Работа Гнедича впервые давала русскому читателю настоящее представление о гении греческой поэзии в той мере, в какой его можно дать на другом языке.

Уже один стихотворный размер перевода, предпринятого Гнедичем, означал, кроме приближения к подлиннику, расхождение и даже борьбу с дворянским классицизмом, чаще всего пользовавшимся в эпических произведениях рифмованным александрийским стихом. Как и другие формальные нормы классицизма, этот обязательный рифмованный александрийский стих сковывал и тормозил новые передовые поэтические стремления.

В своем послании «К Гнедичу» 1821 года Пушкин отмечает это значение его гекзаметрического перевода, не стесненного рифмой, (которой, как известно, Гомер не пользуется):

И смелую певицу славы [1]).
От звонких уз освободил [2]).

Близко стоявший к кружку Радищева («Вольное общество любителей российской словесности, наук и художеств»), Гнедич, отвергнув шестистопный ямб и обратившись к гекзаметру, следовал при этом не только собственному верному художественному чутью, но и взгляду автора «Путешествия из Петербурга в Москву». «Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят везде на карауле», — сетовал Радищев в главе «Тверь». Видя в гомеровских поэмах, «которые читаны будут доколе не истребится род человеческий», «истинную красоту» (там же), Радищев хотел, чтоб русские читатели знали их в переводе, близком по размеру к подлиннику:

«Желал бы я, чтобы Омир между нами не в ямбах явился, а в стихах, подобных его — ексаметрах...» (там же).

---

[1]) Музу Гомера.
[2]) От рифмы.

Но Гнедич сообразовался со взглядом Радищева не только стихотворным размером своего перевода, а прежде всего своим отношением к поэме Гомера, как к произведению, проникнутому высоким гражданским пафосом. Гнедич входил в общество «Зеленая лампа», руководимое «Союзом благоденствия», был другом Муравьева, переписывался с сосланным Пушкиным, и его работа над переводом «Илиады» шла в русле литературы, близкой и родственной декабризму [1]), вернее, — додекабристским, радищевским, традициям.

В связи с этими традициями находится и язык перевода. «Переводчику Гомера должно отречься от раболепства перед вкусом гостиных», — писал Гнедич, и, употребляя в радищевском духе «обмирщенные» славянизмы, черпая из древнерусской письменности слова, нужные ему для воссоздания архаики и гражданской патетики гомеровского стиля, он вводил, наряду с ними, лексику живую, демократическую, народную. Все эти качества — высокая гражданственность, верность духу подлинника, поэтическая выразительность гнедичевского реалистического перевода сделали его выдающимся событием в русской литературе.

Еще за несколько лет до выхода в свет полного перевода Гнедича [2]), К. Ф. Рылеев, исполненный чувств сыновней любви к своему народу и его культуре, горячо приветствовал (в своем «Послании к Гнедичу», 1821 года) переводчика за высокие достоинства его труда:

Питомец важных муз, служитель Аполлона,
Певец, который нам паденье Илиона
И битвы грозные ахеян и троян,
С Пелидом бедственну вражду Агамемнона,
Вторженье Гектора в враждебный греков стан,
И бой и смерть сего пергамского героя
Воспел пленительно на лире золотой,
На древний лад ее с отважностью настроя,
И путь открыл себе бессмертья в храм святой!
Желаю, Гнедич, я, чтобы в стихах твоих
. . . . . .
Восторги сладкие поэты почерпали,

[1]) См. А. Кукулевич — «Илиада» в переводе Н. И. Гнедича, «Ученые записки Ленинградского Государственного Университета» № 33 за 1939 г., стр. 5—70; И. Н. Медведева, вступ. статья к «Стихотворениям» Н. И. Гнедича, Л., 1956, изд. «Советский писатель», стр. 40 слл.

[2]) Перевод вышел в свет в конце 1829 г.

Чтоб перевод прекрасный твой читали
С воспламененною душой
Изящные ценители прямые,
Хранящие любовь к стране своей родной...

Возможно, что вторжение Гектора и падение Илиона здесь воспринималось как древняя аналогия к нашествию Наполеона и крушению его империи, но и без такого толкования этих стихов ясно, что поэт-декабрист видел в труде Гнедича произведение патриотическое и гражданское.

Неудивительно, что огромный интерес проявлял к работе Гнедича А. С. Пушкин, еще в лицейские годы нередко обращавшийся к Гомеру [1]). Он увидел в переводе Гнедича образы «Илиады» как бы воскрешенными. Гнедич, по отзыву Пушкина, не просто перевел, не только переложил поэму Гомера, а сделал значительно больше этого — воссоздал ее.

В своем послании «К Гнедичу» (1821 года) Пушкин писал:

О ты, который воскресил Ахилла образ величавый,
Гомера музу нам явил.

Великий поэт следил за трудом переводчика не только находясь в Петербурге, но и из ссылки. — Что делает Гомер? — спрашивает он у Гнедича в письме от 22 мая 1821 года из Кишинева. И жалуется: «давно не читал я ничего прекрасного». Он ждет перевода «Илиады» как читатель, истосковавшийся по истинной поэзии, как великий поэт и как патриот, радеющий об обогащении родной культуры ценнейшим созданием мировой литературы. Он себе не может представить, чтоб труд Гнедича не был доведен до конца, не хочет допустить такой мысли: «Гнедич не умрет прежде совершения «Илиады», или реку в сердце своем: несть Феба», — пишет он Плетневу [2]).

В письме к Гнедичу от 23 февраля 1825 года Пушкин заранее радуется тому вкладу, который перевод внесет в духовное богатство русского народа, предсказывая, что «это будет первый классический европейский подвиг в нашем отечестве».

Что гнедичевский перевод это не только огромный труд, а подвиг, Пушкин подчеркивает не один раз. — Гне-

[1]) См. его «Городок».

[2]) Соч. Пушкина, переписка под ред. Саитова, том I, изд. Акад. Наук, СПБ, 1908.

дич в тиши кабинета свершает свой подвиг: посмотрим, когда появится его Гомер, — пишет он А. А. Бестужеву в мае 1825 года.

По выходе в свет гнедичевского перевода Пушкин откликнулся на него рецензией [1]), в которой не только подтвердил, но и усилил оценку, данную им в цитированном письме. Он называет труд Гнедича *исключительным*, характеризует его как «*совершенно единый, высокий подвиг*», говорит, что автор перевода вызвал своим трудом глубокие чувства уважения и благодарности. «Русская «Илиада» перед нами», — пишет Пушкин о переводе поэмы «величавой древности», «долженствующей иметь столь важное влияние на отечественную словесность» [2]).

Такая оценка перевода «Илиады» и ее значения для русской литературы в достаточной мере характеризует отношение Пушкина к Гомеру, вызывавшему в гениальном русском поэте благоговейный душевный трепет.

В том же 1830 году, к которому относится изложенная рецензия, Пушкин откликнулся на перевод «Илиады» дистихом, в котором выражено впечатление, чувство, охватившее поэта при чтении Гомера:

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

В чудесной звукописи двустишия это впечатление и чувство поэта воспринимается читателем не только сердцем и умом, но и слухом: анафорическое и несколько раз повторяющееся «с» в обоих стихах как бы передает сосредоточенность слушания стихов «старца великого»; пятикратное повторение плавного «л» — мелодику эллинской речи; а многократное повторение «у» и «ш» (также и близких «ж», «ч», «щ») создает как бы звуковое выражение, фонетическую импрессию удивления и смущения...

Весьма возможно, что такое слуховое восприятие дистиха, в известной мере, субъективно, но что пушкинские ассонансы и аллитерации не игра звуками, а важный момент смысловой художественной формы, доказывать не

---

[1]) В «Литературной газете» за 1830 год, № 2.

[2]) Эта оценка заслуги Гнедича отмечена и на его памятнике, на котором высечено: «Гнедичу, обогатившему русскую словесность переводом Омира».

приходится. Здесь пушкинская звукопись служит эмоциональному, музыкальному выражению взволнованности и восхищенности поэта при чтении «Илиады» в переводе Гнедича. «Двустишие Пушкина на перевод «Илиады», — говорит Белинский, — не пустой комплимент, но глубокопоэтическая и глубоко-истинная передача произведенного этим переводом впечатления... Глубокая артистическая натура Пушкина умела сочувствовать древнему миру и понимать его...»[1]).

Восхищение русской «Илиадой» не помешало Пушкину, прекрасно понимавшему, что при всех своих достоинствах перевод во многом уступает оригиналу, написать в том же (1830) году и дружескую «сравнительную» эпиграмму:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера.
Боком одним с образцом схож и его перевод.

Это шуточное двустишие Пушкин зачеркнул, должно быть, чтобы не огорчить переводчика, о труде которого он и потом говорил как о свершении священного поэтического долга для родной литературы. Отсюда и образ уединенного священнодействия в стихотворении «Гнедичу» (1832 год):

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали,
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали.

Гомер — вершина, бог поэзии, «Илиада» — его скрижали, — так Пушкин метафорически характеризует греческого гения и его создание.

Но пушкинское отношение к Гомеру не только поэтически восторженное обожествление «старца великого», нет, это глубокое проникновение в сущность и значение его поэзии, глубоко-разборчивая оценка ее красоты и совершенства.

В 1826 году, в своих заметках по поводу статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии», Пушкин раскрывает это свое понимание Гомера. «Нет, — читаем мы здесь[2]), — решительно нет — восторг исключает спокойст-

[1]) Цитирую здесь и в дальнейшем по «Полному собранию сочинений В. Г. Белинского, под ред. С. А. Венгерова, т. XI, стр. 32.

[2] Цит. по сб. «Пушкин-критик», ГИХЛ, М., 1950, стр. 114.

вие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы улик, располагающей частями в отношении к целому. Восторг не продолжителен, следственно, не в силе произвесть истинное великое совершенство... Гомер неизмеримо выше Пиндара — ода, не говоря уже об элегии, — стоит на низших ступенях поэм, — трагедия, комедия, сатира, все более ее требуют творчества (fantaisie), воображения — гениального знания природы. Но п л а н а нет в оде и не может быть — единый план «Ада» есть уже плод высокого гения... Ода исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого. Какой план в Олимпийских одах Пиндара?..» [1]).

Здесь А. С. Пушкиным крайне сжато высказаны важные суждения о различных родах и видах поэзии, но нас интересует характеристика гомеровского эпоса.

Нужно иметь в виду, что эти высказывания основаны не только на большом знании мировой литературы и теоретическом различении условий, необходимых для того или иного ее жанра, но и на собственном опыте гениального поэта.

Полагая, что предпосылками для создания крупных подлинно совершенных произведений являются, при богатстве художественной фантазии, исключительно глубокое знание жизни («природы»), не кратковременный экстатический подъем, а длительное вдохновение, спокойное упорство мудрого мастера, подчиненная замыслу и продуманная тектоника целого и каждой его части, А. С. Пушкин противопоставляет такие произведения творениям, созданным в моменты восторга. Отсюда представителю поэзии «восторга», Пиндару, противопоставляется Гомер, который является символом монументального классического искусства, требующего «плана», долгой, сосредоточенной работы гения, и который, поэтому, неизмеримо выше одописца.

Идейно-художественное единство «Илиады» по-видимому не вызывает у А. С. Пушкина никаких сомнений: с этой точки зрения эпос Гомера стоит в одном ряду с такими бесспорно индивидуальными творениями поэзии как драма и как поэма Данте.

У А. С. Пушкина имеются и частные замечания, ха-

---

[2] См. «Пушкин-критик», Государственное издательство Художественной литературы, М., 1950, стр. 114.

рактеризующие те или иные художественные стороны гомеровской поэмы.

Разбирая гекзаметры, которыми А. Мерзляков переводил «Илиаду», Пушкин пишет: «В них вы напрасно будете искать важной и верной гармонии Гомера» [1]). В этом кратком замечании тонко оценено высокое, правдивое и совершенное искусство автора «Илиады».

В своем письме к П. Я. Чаадаеву от 6 июня 1831 года Пушкин характеризует изображение олимпийцев у Гомера как «мощную, простодушную картину многобожия», которая зря возмущает адресата. Он полагает, что эта картина, помимо ее поэтического значения, представляет собою «огромный исторический памятник» [2]). Пушкин подходит к гомеровскому эпосу и с т о р и ч е с к и. С этой точки зрения он подходит и к элементам варварской жестокости, отраженным и осужденным в «Илиаде». «То, что в «Илиаде» представляется нам жестоким, встречается и в библии», — пишет он там же.

В другом письме к Чаадаеву Пушкин недоумевает, почему того приводит в негодование «сильное и наивное живописание у Гомера» [3]).

В его немногих замечаниях о «тридцати веков кумире» [4]) содержатся замечательнейшие мысли для понимания стиля гомеровского эпоса. Хотя общие высокие оценки Гомера дали еще Ломоносов и Радищев [5]), но именно Пушкин является у нас зачинателем углубленного писательского понимания греческого эпоса.

Приходится сожалеть, что великий и тонкий знаток поэтического искусства не выполнил своего намерения подвергнуть «Илиаду» в связи с ее переводом обстоятельному анализу. Пушкин считал, что такой «полный разбор» поэмы «был бы нужен для России», но отказался от него, считая для этого свои знания греческого языка недостаточными [6]).

---

[1]) «Лит. газета» за 1830 г., № 16.

[2]) «Пушкин-критик», ГИХЛ, М., 1950, стр. 362.

[3]) См. «Лев Толстой и В. В. Стасов», переписка 1878—1906 гг., «Прибой» 1929 г. Письмо от 19/X 1836 г.

[4]) «Евгений Онегин», гл. V, строфа 36.

[5]) В «Путешествии»; «Блеск наружный может заржаветь, но истинная красота не поблекнет никогда. Омир... Шекспир... и многие другие читаны будут, доколе не истребится род человеческий».

[6]) См. его письмо к Гнедичу — Переписка Пушкина, под редакцией В. Саитова, СПБ, 1906, т. I, стр. 182.

Автор «Войны и мира» прочитал «Илиаду» в тридцатилетнем возрасте, т. е. тогда, когда уже складывалось его особое, «толстовское» мировоззрение. Начиная с этого времени, Толстой на протяжении полустолетия много раз перечитывал эпос Гомера и обращался к нему в своих педагогических, эстетических, нравственных и других сочинениях.

За чтение «Илиады» Толстой взялся, вернувшись из первой поездки за границу в июле 1857 года. 18 августа он пишет А. А. Толстой из Ясной Поляны: «...Здесь никто, ни становой, ни бурмистр мне не мешают, сижу один, ветер воет, грязь, холод, а я скверно, тупыми пальцами разыгрываю Бетховена и проливаю слезы умиления, или читаю «Илиаду».

В дневнике Толстого за 1857 год тоже имеются записи о первом чтении Гомера в августе этого года. Интересно, как в процессе чтения «Илиады» здесь возрастает у Толстого оценка поэмы: сначала просто «читал «Илиаду», но еще без характеристики прочитанного (15 августа); затем — «хорошо, но не больше» (16 августа); затем — свидетельство об огромном впечатлении: «Только читал «Илиаду»... «Илиада» заставляет меня совсем передумывать беглеца»... (17 августа).

24 августа он записывает: «Читал Гомера. Прелестно».

25 августа: «Читал восхитительную «Илиаду». Гефест и его работы».

29 августа: «Дочел невообразимо прелестный конец «Илиады»...

В конце всей этой восходящей шкалы оценок Толстой уже тогда ставит вопрос о Гомере с «точки зрения «вечных» начал нравственности, вечных истин религии»[1]). «Как мог Гомер не знать, что добро — любовь!» — записывает он в дневнике тогда же — 29 августа. Эту запись можно толковать двояко: Толстой как будто восторгался Гомером только как художником, но с точки зрения этической греческий поэт еще у него вызывает сомнение, моральная ценность «Илиады» еще не совсем ясна для него и ставится под знак вопроса. Или, наоборот: Толстой не допускает мысли, чтоб Гомер не знал, что добро — любовь,

[1]) Ленин, Соч., изд. 4-е, том XVII, стр. 30.

не может быть, чтоб Гомер этого не знал. Дальнейшие высказывания великого писателя подтверждают второй смысл записи, выражающей безусловное убеждение Толстого в высокой этической ценности «Илиады», его удивление, как этого не понимают.

В педагогических статьях Толстого начала шестидесятых годов эпос Гомера называется среди немногих произведений высшей народной мудрости и непреходящего нравственного и поэтического значения.

Толстой резко полемизирует против буржуазных «прогрессистов», по представлениям которых «Илиада» «есть только выражение исторического сознания народа в известный исторический момент»[1]). Выступая против исторического взгляда, он, однако, справедливо отвергает узко социологизаторское выхолащивание «прогрессистами» художественной ценности этого «величайшего эпического произведения». Огульно отрицая значение цивилизации, Толстой аргументирует свой взгляд, между прочим, тем, что гомеровский эпос вошел в духовную сокровищницу человечества до развития цивилизации, называя его среди немногих книг, которые «не нуждались в книгопечатании для того, чтобы остаться вечными»[2]). Вскрывая «всю глубину противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс» (Ленин), Толстой здесь утверждает, что духовно буржуазное общество регрессирует, доказывая это, между прочим, тем, что «нет в наше время Фидиасов, Рафаэлей и Гомеров»[3]).

Для Толстого этого времени гомеровский эпос является одним из свидетельств преимущества жизни и культуры первобытно-патриархального общества перед обществом «цивилизированным», вкушающим блага буржуазного «прогресса». Здесь уже намечено то понимание Гомера, которое углубляется и по новому мотивируется в целом ряде важнейших программных сочинений социального, нравственно-религиозного и эстетического содержания, написанных Толстым в более поздние годы — в последнюю треть его жизни.

Анализируя учение великого писателя, Ленин отметил,

---

[1]) См. ст. «Прогресс и определение образования», Л. Н. Толстой. Педагогические сочинения, АН СССР, 1948, стр. 248.

[2]) Педагогич. соч., цит. изд., стр. 262.

[3]) Педагогич. соч., цит. изд., стр. 255.

что оно пронизано глубочайшими противоречиями. В мировоззрении Толстого горячий протест против общественной лжи и фальши сочетался с проповедью самоусовершенствования и непротивления злу насилием; самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок с дворянско-буржуазного общества и официальной религии уживались с отказом от активной политической борьбы с пропагандой «истинного» христианства, представлявшего собой «культивирование самой утонченной и потому особенно отмерзительной поповщины» [1].

В связи с социально-нравственными идеями Толстого находятся и его эстетические взгляды — тоже глубоко противоречивые. С одной стороны, Толстой беспощадно бичевал продажное, упадническое, растленное искусство капиталистического мира. С другой стороны, он проповедывал идеал религиозного искусства — идеал в корне порочный и реакционный. Но отвергая этот идеал Толстого, мы не можем не ценить его сокрушающую критику буржуазной литературы, его взгляд на искусство как на высокое общественное служение и его требование, чтобы художественные произведения были правдивы и понятны народу.

В свете толстовской эстетики выясняется и отношение гениального писателя к Гомеру. При этом нужно иметь в виду, что Толстой судит о гомеровском эпосе не только теоретически, но и как величайший писатель-реалист, «давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы» (Ленин).

В своей книге «Так что же нам делать?» Толстой определяет задачу подлинного искусства как выражение знания о назначении и благе человека. Творцы такого искусства, в отличие от дельцов буржуазной культуры, не знают никакой корысти, никаких личных эгоистических расчетов и выгод, не думают о правах, а сознают лишь свои обязанности. Они наиболее отзывчивые и чуткие люди, самоотверженно исполняющие свой священный долг перед народом. «Гладких, жуирующих и самодовольных мыслителей и художников не бывает» [2]. Художник не

---

[1]) В. И. Ленин, Соч., изд. 3-е, том XII, стр. 332.

[2]) Л. Толстой — «Так что же нам делать?», изд. 2-е, «Посредник», М., 1907, стр. 104.

пребывает в олимпийском спокойствии, а вечно горит духовным пламенем, вечно в тревоге и волнении. Среди таких истинных художников и мыслителей здесь называется и Гомер.

Нам кажется чрезвычайно важным это опровержение Толстым ставшего уже ходячим представления о Гомере как поэте эпически спокойном, как повествователе олимпийски бесстрастном, утверждение великого писателя, что автор «Илиады», наоборот, художник «заинтересованный», глубоко взволнованный и страдающий.

Если буржуазное гомероведение рассматривало (и рассматривает) греческого поэта как певца знати, как аристократического, придворного барда, то Толстой видит в Гомере отзывчивого и мудрого художника, творящего для народа.

Развивая свои эстетические воззрения в трактате «Что такое искусство?» (90-е годы), Толстой полагает, что в век «разврата, технических усовершенствований, скрывающих отсутствие содержания», невозможно создание таких произведений, как гомеровские поэмы. Такое творчество, оригинальное, ясное и искреннее, может возродиться лишь в патриархальном обществе [1]), в котором Толстой утопически видел спасение от социальных зол. Произведения искусства будут создаваться в этом обществе не вознаграждения ради, не из корыстных побуждений, а лишь тогда, когда художник «будет чувствовать к этому неудержимую внутреннюю потребность». Гомер создал свои поэмы, испытывая такую непреодолимую потребность.

Толстой видит назначение художественного творчества в том, чтобы делать доступными идеи, имеющие в виду благо людей. То, что может быть непонятно в рассуждениях, становится доступным, доходит через искусство, через поэзию. И к такому «хорошему, высшему искусству» Толстой относит «Илиаду» и «Одиссею», которые находили путь к сердцу древних слушателей. Здесь Толстой говорит не только о содержании гомеровских поэм, но и об их художественной форме, близкой и понятной для народной массы.

Гомеровскую художественную форму, гомеровское искусство в связи с его содержанием Толстой изучал внима-

---

[1]) «Что такое искусство», изд. «Посредник», 1898, стр. 179.

тельно и долго, глубоко полюбив произведения греческого гения. Еще в 1861 году Тургенев отмечает эту любовь Толстого. «Вот вы и «Фауста» полюбили и Гомера. Авось дойдет очередь и до Шекспира», — пишет он Толстому. До Шекспира, как известно, очередь так и не дошла, но любовь Толстого к Гомеру на протяжении полустолетия не ослабевала, а наоборот, возрастала, интерес величайшего реалиста к искусству греческого поэта сохранялся и усиливался.

Должно быть, этой любовью и этим интересом к Гомеру объясняется — по краней мере, частично — изучение Толстым греческого языка, которым он занялся в 1870 году по окончании и издании «Войны и мира». Толстой хотел знать подлинного Гомера и в сорокадвухлетнем возрасте засел за его язык, отдавшись с юношеским увлечением своим занятиям.

В декабре 1870 года он пишет А. А. Фету: «С утра и до ночи учусь по-гречески. Я ничего не пишу, а только учусь... Невероятно и ни на что не похоже. Но я прочел Ксенофонта и теперь à livre ouvert читаю его. Для Гомера же нужен лексикон и немного напряжения... Как я счастлив, что на меня бог наслал эту дурь...».

Занятия Толстого были настолько интенсивны, что Софья Андреевна опасалась, как бы «эта дурь» не загнала его в чахотку. Успехи его были необычайны. Спустя несколько месяцев он уже свободно читал «Илиаду».

Сын Льва Николаевича, С. Л. Толстой вспоминает: «Лев Николаевич начал с декабря учиться греческому языку и скоро настолько освоился с ним, что мог восхищаться Гомером в подлиннике... Однажды он мне сказал: «Каренон» — у Гомера голова. Из этого слова у меня вышла фамилия Каренин» [1]).

Последнее, конечно, деталь, а важно другое: теперь Толстой мог судить о Гомере с большей обоснованностью и уверенностью. «Сколь я теперь уже могу судить, — пишет он Фету в конце 1870 года, — Гомер только изгажен нашими, взятыми с немецкого образца, переводами. Пошлое, но невольное сравнение: отварная и дестиллированная вода и вода из ключа, ломящая зубы, с блеском и солнцем и даже с соринками, от которых она еще чище

---

[1]) В смысле человека сухо-рассудочного. См. «Литер. наследство», том 37—38, стр. 569.

эти Фоссы и Жуковские поют каким-то ме-
и сл[illegible]очным, горловым и подлизывающим голосом. А
чорт и поет, и орет во всю грудь, и никогда ему в го-
лову не приходило, что кто-нибудь его может слушать.
Можете торжествовать: без знания греческого — нет об-
разования...» [1]).

Вряд ли есть необходимость раскрывать эту толстов-
скую образную характеристику гомеровского полнокров-
ного искусства.

Приступая к работе над «Анной Карениной», находясь
в самом зените своего великого реалистического творче-
ства, Толстой советует учиться искусству у Пушкина и у Го-
мера. Именно в их произведениях Толстой видит высшую
художественную гармоничность. «У великих поэтов, — пи-
шет он П. Д. Голохвастову 10 апреля 1873 года,— у Пушки-
на, эта гармоническая правильность распределения пред-
метов доведена до совершенства. Я знаю, что это анализи-
ровать нельзя, но это чувствуется и усваивается. Чтение да-
ровитых, но негармонических писателей (то же музыка, жи-
вопись) раздражает и как будто расширяет область; но это
ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина, сжимает область и
если возбуждает к работе, то безошибочно» [2]). Пушкин
и Гомер здесь, как и у Белинского, стоят в одном ряду.

Толстой читает и перечитывает Гомера еще и еще раз:
в 80-х годах, в 1890 году, в начале нового века, в 1902
году, в 1907 году. Несомненно, что великого писателя
каждый раз по-новому захватывает в гомеровском эпосе
правдивое, реалистическое искусство греческого поэта,
его широта и глубина охвата народной жизни и его истин-
ная высокая человечность.

П. А. Сергеенко записывает 22 сентября 1902 года
слова Толстого: «Я очень люблю Гомера. Недавно читал
и опять буду читать. У греков — соединение реализма с
поэзией...» [3]). В тех же записях П. А. Сергеенко приводит-
ся разговор Л. Толстого со Стасовым о Шекспире и Гоме-
ре. Толстой не допускает никакого сравнения между гре-
ческим гением и английским драматургом, так как «Го-
мер — истинный поэт, несравнимый» [4]).

---

[1]) См. «Письма Л. Н. Толстого». 1848—1910 гг. Сбор. под ред.
П. А. Сергеенко, к-во «Книга», 1910.

[2]) «Литер. наследство», том 37/38, стр. 150.

[3]) «Литер. наследство», № 37/38, стр. 551.

[4]) Там же, стр. 555.

Для одного произведения Толстой все же допускал сравнение с эпосом Гомера. Об этом рассказывает в своих воспоминаниях о Толстом М. Горький. Говоря о «Войне и мире», автор великого исторического романа сказал: «Без ложной скромности — это как «Илиада»[1]). Это — не только характеристика значения и оценка собственного великого произведения, а и оценка гомеровской поэмы: ее реализма, ее народности, ее эпохальности.

Никакого сравнения Шекспира с Гомером не допускает Толстой и в своей книге «О Шекспире и о драме». Не касаясь оценки великого английского драматурга, я остановлюсь лишь на характеристике гомеровского реалистического искусства, которую дал здесь Л. Н. Толстой.

Указав, что, хоть хронологически Гомер от нас очень далек, мы несмотря на это, видим перед своими глазами весь его мир, великий писатель разбирает причину, почему «Илиада» и «Одиссея» так естественно близки всем нам, как будто мы сами жили и живем среди богов и героев. Гомер верит в то, о чем он повествует[2]), он глубоко переживает то, о чем говорит, а раз это для него правда жизни, то он никогда не теряет чувства меры в ее изображении. Вот откуда и «удивительно ясные, живые и прекрасные характеры Ахиллеса, Гектора, Приама, Одиссея и вечно умиляющие сцены прощания Гектора, паломничества Приама, возвращения Одиссея и др.»... Толстой восхищается в Гомере тем, что свойственно его собственному искусству: поразительной жизненностью и правдивостью образов, доходящей до самого сердца трогательностью сцен, так глубоко переживаемых читателем потому, что они пережиты самим автором, и той чуткостью художника, о которой говорилось выше.

---

[1]) М. Горький. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом, 1919, стр. 39. Уместно здесь привести слова Анатоля Франса о Толстом: «То, что создала античная Греция согласным порывом городов и веков — Гомера, в России природа сотворила сразу, произведя на свет Толстого, душу и голос громадного народа, поток, из которого будут утолять жажду в течение веков дети, мужи и пастыри человечества».

(А. Франс. «Памяти Толстого», цит. по сб. А. Франс, «Рассказы, публицистика», ГИХЛ, стр. 145).

[2]) Ср. высказывание Белинского о Гомере, «который от всей души верит, что описываемое им могло быть именно так, как представлялось оно ему в его вдохновенном ясновидении...» (том VI, стр. 88).

При этом Толстому, полагавшему в начале шестидесятых годов, что «Илиада» — произведение, созданное народом [2]), теперь совсем безразлично то или иное разрешение «гомеровского вопроса». Независимо от того, создана ли поэма «автором или авторами», она для него произведение истинной поэзии, книга высоких мыслей и чувств для народа.

Суждения гениального реалиста о Гомере имеют первостепенную важность для постижения глубины и красоты «Илиады», для понимания, почему эпическое творение народа древней Эллады стало первым произведением литературы мировой, достоянием поэзии всего человечества.

---

[1]) См. Н. Л. Толстой, «Полное «собр. соч. юбил. изд., том VIII, стр. 346.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . 3
Глава I. Проблема народности «Илиады» 18
Глава II. Жизнеотношение 44
Глава III. Пагубное безрассудство и мудрое понимание 66
Глава IV. Разрушение общинно-родовой этики. Hybris 74
Глава V. Ферсит 86
Глава VI. Понимание и переживание троянской войны. Идея справедливости : . 100
Глава VII. Отношение к войне 108
Глава VIII. Герои aidôs. Диомед. Аякс 121
Глава IX. Народная масса у Гомера 135
Глава X. Честь и слава в «Илиаде» 141
Глава XI. Ахилл . 147
Глава XII. Эпическая трагедия 161
Глава XII. Ирония . . 174
Глава XIV. Труд. Умение. Искусство 185
Глава XV. Проблемы гомеровского искусства . . 199
Глава XVI. Искусство реалистического изображения внутреннего облика и душевных перемен 230
Глава XVII. Реализм детали . . 239
Глава XVIII. Заинтересованность Гомера 252
Глава XIX. Гомеровские сравнения 263
Глава XX. Перифразы 290
Глава XXI. Метафоры 309
Глава XXII. Эпитеты 322
Глава XXIII. Гномы . 336
Глава XXIV. Порицания, побуждения, похвальбы, издевки, проклятия, плачи . . . . : : . 343
Глава XXV. Сплав народной и индивидуальной поэтики в «Илиаде». Старые и новые проблемы . . 353
Из суждений великих русских писателей об «Илиаде» 362

Цена 6 руб.