

Д. Дилите

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Перев. с литовского Н. К. Малинаускене.
Москва, Греко-латинский кабинет® Ю. А. Шичалина, 2003

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Феномен греческой литературы

Мифология

Что такое миф

Культура и религия Древней Европы

Черты индоевропейской мифологии

Греческая мифология

Гомер

Гомеровский вопрос

Военные песни

Поэма возвращения

Люди

Боги

Прочие черты поэтики поэм

Гесиод

Киклические поэмы

Гомеровские гимны

Лирика

Стихотворения

Элегии

Ямбы

Песни

Монодическая, или сольная, лирика

Хоровая лирика

Драма

Происхождение драмы

Устройство театра и организация представлений

Структура драмы

Материал драм
Конфликт в греческой трагедии
Эсхил
Софокл
Еврипид
Смех древней комедии
Аристофан
Проза
Геродот
Платон
Ксенофонт
Демосфен
Аристотель
Эллинистическая литература
Черты эпохи эллинизма
Новая комедия и Менандр
Каллимах
Феокрит
Аполлоний Родосский
Эпиграмма
Греческий роман
Последние страницы греческой литературы
Греция под властью римлян
Плутарх
Лукиан
Лонг

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Феномен римской литературы
Комедия греческого плаща
Плавт
Теренций
Цицерон
Лукреций
Катулл
Проповедники аттикизма
Цезарь
Саллюстий
Вергилий
Пастушеские песни
Земледельческие труды
Энеида
Гораций
Ливий

Римская любовная элегия

Овидий

Конец римской литературы

Черты литературы серебряного века

Петроний

Сенека

Федр

Тацит

Марциал

Ювенал

Эпическое творчество

Апулей

Феномен античной литературы

Основные переводы сочинений античных авторов

Сокращения

Именной указатель

ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ФЕНОМЕН ГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Греческая культура — это основа европейской культуры, ее корни, ее источник. Маленькая и небогатая Греция, подобно атому, сконцентрировала огромную культурную энергию. Впоследствии, когда завоеватели начали ее дробить и разрушать, она рассеяла эту энергию во все стороны, в разные времена стимулируя развитие культур других народов. Прежде всего ее воздействие испытали Ближний Восток, Египет, но особенно большое влияние она оказала на римлян, которым историей было определено получить богатые дары из рук еще живой, немусейной Греции. Греческой культуре в то время было около тысячи лет, и еще около семи столетий она существовала рядом с римлянами, создавая вместе с ними единый комплекс античной¹ культуры.


Однако первыми были греки. Особенно значительным был расцвет их культуры в VIII—IV вв. до н. э. В Древней Греции мы находим начала литературы, театра, философии, архитектуры, скульптуры, спорта, политики, медицины, филологии, точных наук. Никто не спорит по поводу феномена греческой культуры. Его определяют словосочетанием «греческое чудо», которое стало едва ли не термином [6, 146; 9, I, 3—7; 14, 59—60; 16, 186—190]. Труднее ответить на вопрос, почему это были именно греки. Почему создателями этого чуда были не кельты, не германцы, не италийцы или какой-либо другой народ? Что особенного в греках?

Были и есть разные ответы. Их можно разделить на две группы: 1) географические и социальные условия; 2) греческие национальные черты.

Обычно указывается, что Греция — страна мягкого, умеренного климата, имеющая долгий период навигации и прекрасное географическое положение. Она была как бы мостом между Востоком и Западом. Греки на своих кораблях бороздили очень удобное для мореплавания Эгейское море, усеянное множеством островов и островков, находящихся недалеко друг от друга. Греция стояла на культурном перекрестке Запада и Востока [4, 21; 5, 19—24; 16, 11; 17, 8; 18, 180—181; 25, I, 78].

Многие исследователи считали причиной «греческого чуда» политический строй [2, 67; 10, 21—22; 16, 22; 18, 182; 22, 3]. По мнению некоторых ученых, греческий полис², сформировавшийся в VIII—V вв. до н. э., был уникальным явлением, не похожим ни на города-государства Востока, ни на более ранние

¹ Слово пришло из лат. antiquus через итальянский и французский языки.

² Греч.  — город, поэтому полис обычно понимается как город-государство. Некоторые ученые утверждают, что не все полисы были городами (напр., Спарта), поэтому главное — считать полис коллективом граждан [24, I, 9—36].

социальные образования самих греков [23, I, 9—24; 24, 8—27]. Античный демократический греческий полис — это небольшая община полноправных граждан. Важно подчеркнуть, что именно «небольшая», поскольку в те времена все граждане, сходявшиеся на народное собрание, могли управлять государством, и не существовало еще формы представительства избирателей. Граждане полиса обычно хотя бы в лицо знали друг друга. Им принадлежала почти вся земля населенной ими территории (земли или другого имущества у лиц, не являвшихся гражданами, в полисе, как правило, было немного). Центром полиса чаще всего был город. Эти граждане-земледельцы, снарядившиеся на свои средства, составляли вооруженные силы государства.

Причины экономического прогресса и возникновения полиса обычно связывают с изобретением железа [29, 93—94; 30, 197], с колонизацией [23, I, 129—135]. Конечно, в полисе были люди и знатные, и незнатные, и богатые, и среднего достатка, и бедные, но все они имели гражданские права, все стояли в одной фаланге плечом к плечу, щитом к щиту, защищая от врагов свою землю, источники, рощи, холмы, местные святилища и празднества, свои легенды и мифы. В другом полисе, пусть и говорящем на том же греческом языке, они были чужими и бесправными. Без своего полиса они чувствовали себя как бы никем. Только в полисе граждане были свободными и в безопасности.

Конечно, их свобода не означала анархии. Все должны были безоговорочно подчиняться законам. Однако понимание того, что у всех равные права, что для каждого гражданина гарантирована неприкосновенность личности и имущества, вызывало у греков чувства гордости демократическим порядком и уверенности в себе. От обнаженных греческих скульптур не веет ни эротикой, ни беспомощностью. Они изображают красивых, сильных, исполненных спокойствия людей, уверенных, что никто не имеет права их унижить мучениями или насилием. Сократ, выступающий в суде, знает, что его могут осудить на смерть, но никто его не ударит по лицу, требуя замолчать, никто по восточному обычаю не распнет на кресте, не посадит на кол или не замучает еще как-нибудь иначе, знает, что он спокойно и достойно выпьет чашу ядовитой цикуты [21, 59]. Такие люди, чувствующие свою ценность, могли быть творцами.

Немало было приложено усилий в попытках разгадать и загадку других духовных стимулов феномена греческой культуры. На эти усилия указывают названия книг: «История греческого духа» [11], «Духовная культура античности» [5], «Открытие духа» [15] и т. д. Отмечаются и подчеркиваются различные национальные черты греков.

Распространено мнение, что древние греки были оптимистически настроенным народом. Улыбающиеся статуи, исполненные чувства человеческой ценности и веры в свои силы, да и все греческое искусство, которое И. И. Винкельман пропагандировал как синтез красоты и величия [18, 260—262], вызывали мысли о греках как о народе неаскетичном, непротиворечивом, близком к природе. Такое убеждение особенно господствовало в XVIII в. и в первой половине XIX в. Ф. Шиллер называл Грецию страной, где «жизнь струилась полнотой творенья», где «было все

лишь красотою свято»³; А. Мицкевич подбадривал филаретов: «У древних нам учиться — / Не в книжном прахе гнить: / Как греки — веселиться, / Как римляне рубить»⁴.

Позднее появилось противоположное мнение, характеризующее греков как народ мрачного и трагического мироощущения. Больше всего на формирование этого мнения повлияли утверждения Ф. Ницше, выводившего трагедию из духа пессимизма [12]. У этой идеи, которую пропагандировали и некоторые ученые XX века [3], в настоящее время не много сторонников. Конечно, никто не считает Древнюю Грецию блаженным раем, но теперь более популярна мысль, что греки на самом деле отличались неиссякаемой энергией и кипящей радостью жизни [1, 184—189; 9, 9; 26, 61—74]. Как бы символом этого оптимизма является слово их приветствия: «Радуйся!»⁵ Представители других народов при встрече желают друг другу здоровья или удачи, а греки желали радости.

Все исследователи отмечают и подчеркивают любовь греков к состязаниям как свидетельство их оптимистического мировосприятия. Состязания в Греции были самыми разнообразными. Драматурги состязались за лучшую трагедию или комедию, атлеты могли испробовать силы в четырех общегреческих играх или в многочисленных соревнованиях, устраиваемых в собственном полисе, проходили конкурсы поэтов, музыкантов, художников, эпических декламаторов, хоров, танцоров. Известны соревнования чесальщиков шерсти и других ремесленников. В Афинах во время праздника кружек⁶ проходили состязания в попойке, а на Малых Дионисиях — соревнования в танце на кожаном мехе с вином, намазанном растительным маслом. В школах агонистика⁷ считалась основным методом просвещения и образования детей [13, 48].

Можно встретить объяснения, что основой и условием агонистики были частые войны [7, 233—235] или проявление потребности в игре [8, 108—114]. Такие точки зрения не стали популярными. Обычно утверждается, что для граждан полиса была важна общественная оценка: похвала или порицание регулировали поведение индивида, а соревнования между собой стимулировали развитие культуры. Все это, без сомнения, правда; только еще хотелось бы подчеркнуть, что агоны были связаны с сакральной сферой: все состязания проходили не просто по воле желающих их организовать, а во время празднеств, и победитель, по мнению греков, выигрывал не столько благодаря личным качествам, сколько потому, что победу ему даровал тот бог, в честь которого проводился праздник и состязания. Божественный дух Диониса посещает выигравшего на состязаниях драматургов поэта или танцора на мехе с

³ Шиллер Ф. Боги Греции. / Шиллер Ф. Драммы. Стихотворения. М., 1975, с. 749—750. Пер. М. Лозинского.

⁴ Мицкевич А. Песнь филаретов. / Адам Мицкевич. Стихотворения. Поэмы. М., 1968, с. 25. Пер. Н. Асеева. Филареты (от греч. $\varphi\iota\lambda\alpha\rho\epsilon\tau\eta\varsigma$ «любящий добродетель») — «тайная организация польских студентов Виленского университета в 1820—23 гг., сочувственно относившаяся к польскому национально-освободительному движению» (БСЭ, 3-е изд., Т. 27, 1977, с. 388).

⁵ Греч. Γ ✓ • □ X □.

⁶ Греч. "сосуд, вмещающий 3, 28 л."

⁷ Греч. ✓ ☉ ■ ◀ ◆ ● — соревнование.

вином, дух Афины — горшечника, расписавшего самую изящную вазу, дух Зевса — победителя Олимпийских игр. Если атлету во время тренировок в обычный день удавалось опередить друзей, все думали, что к нему благосклонен Гермес, статуя которого стоит тут же, у спортивной площадки, а мальчик, сыгравший на кифаре в школе лучше других, благодарил Аполлона.

Неоспоримое пристрастие греков к агону я бы считала качеством не самостоятельным, но подчиненным другой черте их менталитета — особому стремлению к ясности и прозрачности. Греки называли мир космосом⁸. Он им представлялся упорядоченным, гармоничным и прекрасным. Стремление к порядку, ясности определяло две тенденции: 1) желание очертить контуры всех явлений, придать им определенность, обособить их и 2) желание их упорядочить, классифицировать, распределить. Состязания выясняют, какого человека отличает от других расположение божества. Поэтому граждане почитали победителей, а победители значительных состязаний (например, Олимпийских игр) получали некоторые привилегии.

Вообще стремление видеть мир гармоничным и желание установить в нем порядок, по-видимому, нужно считать важнейшим качеством греческого менталитета, во многом определившим и появление «греческого чуда». Благодаря этому качеству сформировались отдельные области и виды духовной жизни.

Философские истины и мысли существовали и до греков, и рядом с греками. Но это еще не была философия, а только философствование, ибо его объект — не бытие, а жизнь, не сущность, а сущее. «В отличие от них греки, если позволительно так выразиться, извлекли из жизненного потока явлений неподвижно-самотождественную сущность (будь то «вода» Фалеса или «число» Пифагора, «атом» Демокрита или «идея» Платона) и начали с этой «сущностью» интеллектуально манипулировать, положив тем самым начало философии. Они высвободили для автономного бытия теоретическое мышление, которое, разумеется, существовало и до них, но, так сказать, в химически связанном виде, всегда внутри чего-то иного»[20, 210].

В области математики греки тоже превосходили других способностями к теоретическому мышлению. Математика процветала и в Вавилоне, и в Египте. Вавилоняне имели арифметические таблицы шестидесятиричной системы, на тысячу лет раньше Пифагора знали соотношение диагонали и сторон квадрата, умели решать уравнения различных степеней и множество других вещей. Однако и вавилонские, и египетские математические тексты — это только задачи и рецепты их решения. В египетских текстах находят задачи, удовлетворяющие только практические потребности. Греки первыми, отвлекаясь от таких потребностей, стали теоретически доказывать математические положения [27, 59; 29, 46—55]. Зачинателем был Фалес, доказавший теоремы, что диаметр делит окружность на две равные части, что

⁸ Греч. $\cup \parallel \diamond ? \cup \parallel$ — согласованность, порядок, красота, вселенная. Греческое мировоззрение было совершенно противоположно установкам нового времени. Современное искусство (музыка, художество, литература) показывают, что люди нашего времени понимают мир как хаотичное, анархичное, деструктивное целое.

углы у основания равносностороннего треугольника равны, что треугольники, имеющие равные основания и находящиеся при них равные углы, равны между собой. После Фалеса эти занятия продолжил Пифагор, его ученики, другие математики, идеи работ которых протянулись до Евклида.

Из культа и явлений быта вычленилась литература. Внешним знаком существования литературы считается наличие литературной теории, критики и филологии — областей, осмысляющих литературные результаты [20, 209]. Внутренним признаком литературы считается факт, что греческая литература осознает себя как литературу [19, 3—14]. Ее создатели чувствуют, что они авторы. Гесиод рассказывает факты своей биографии, Феогнид опасается, как бы будущие поколения не спутали его поэзии с поэзией других, в предисловиях к своим сочинениям Геродот и Фукидид указывают свои имена и цели труда. Советники или писари владык восточных царств, пишущие в свободное время аллегорические поучения и сентенции, объявляющие себя пророками по воле Бога, не чувствовали, что они писатели. Известно, что книгу пророка Исаии Ветхого Завета писали около двухсот лет несколько авторов, но она написана достаточно цельно, так как все стремились перенять стиль и дух первого автора [20, 214]. Среди греков каждый писал по-своему, каждый автор имел свое лицо. Аристофан в комедии «Лягушки» образно показывает, что присуще стилю Эсхила, а что — стилю Еврипида, Дионисий Галикарнасский говорил о стиле Демокрита (Dion. Hal. De comp. verb. 24), а Цицерон сравнивает его стиль со стилем Платона (Cic. De or. I 49).

В литературе выделились жанры и виды. Проникшие в риторику идеи рационализма распределили речи на типы, каждую речь — на композиционные единицы, поделили их на большие, меньшие и совсем маленькие структурные элементы.

Когда какое-нибудь явление отделяется от других, выделяется из целого, его можно рассматривать как структуру и наблюдать, исследовать. Слово «идея»⁹ по-гречески означает «образ», а слово «теория»¹⁰ — «наблюдение». Человек, избравший для себя духовную жизнь, считался наблюдателем вселенной. Была распространена легенда о мудреце, который не заботился об унаследованном богатстве и на вопрос, зачем он живет, ответил: «Чтобы наблюдать мир». Так говорили и об Анаксагоре (Diog. Laert. II 3, 7), и о Демокрите (Diog. Laert. IX 7, 35). Пифагор объяснял, что в жизнь, как на общегреческие спортивные соревнования, одни приходят состязаться за почет, другие, жаждущие прибыли, — торговать, третьи — посмотреть. Мудрецы — это третьи, они живут для того, чтобы наблюдать мир (Cic. Tusc. disp. V 3, 8—9). Наблюдать можно и глазами, и душой, но наблюдаемый объект в обоих случаях должен быть обозримого размера. «Прекрасное состоит в величине и порядке» (Arist. Poet. 1450b)¹¹. Ни слишком большие, ни слишком маленькие вещи и явления не являются красивыми. Поис должен быть такого размера,

⁹ Греч. • Σ _ Γ ◆ ✓.

¹⁰ Греч. - Γ ◀ ✕ • ◆ ✓.

¹¹ Аристотель. Поэтика. / Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т IV. М., 1984, с. 654. (Здесь и далее пер. М. Л. Гаспарова).

чтобы его территория была легко обозрима (Arist. Polit. VII 5, 1327a), фабула трагедии — запоминаема (Arist. Poet. 1450b).

Выделенное и получившее определение явление приобретает границы. Переступив установленные пределы, выйдя за них, вещь или явление теряет свое назначение и самобытность. Судно величиной в одну пядь или в два стадия¹² уже не судно (Arist. Polit. VII 1326a). Греки считали, что такие же границы имеют и явления этического порядка, поэтому им был очень интересен вопрос: сколько позволено человеку? Что происходит, если переступить допустимую границу?

Выделяя различные явления, определяя их, придавая им контуры, греки также обладали чувством меры. Они умели достигать определенности и ясности, не подчеркивая этого. Это похоже на феномен Парфенона: прямые, стройные его колонны возвышают душу человека. Однако на самом деле эти колонны совсем не прямые, а выпуклые. Вообще в Парфеноне нет ни одной прямой линии: и ступени выпуклые, и фриз выпуклый — для того, чтобы казались как бы сами по себе прямыми.

Подчиняющиеся закону строго и безусловно, греки кажутся бесконечно свободными, а человеку, любующемуся совершенной скульптурой, редко приходит в голову мысль, что она сделана по канону, установленному Поликлетом. Греческий мир не оставляет впечатления сурового и давящего порядка. В литературе больше бросается в глаза то, что рамки вида или жанра не сковывают живости явления, не уничтожают разнообразия явлений. Позднее мы увидим, что даже утратив свою огромную часть, греческая литература богата и разнообразна.

Греки подчинили тенденции порядка принцип симметрии, который пронизывает все их искусство. Симметричен греческий храм с двускатной крышей. На его сводах, называемых фронтонами, вокруг главной фигуры симметрично располагаются скульптурные группы. Например, на восточном фронте Парфенона в центре сидел Зевс, над ним парила только что рожденная Афина, а стоящие с обеих сторон боги смотрели на них в изумлении и восхищении. Фронтонная (называемая также зеркальной) композиция преобладает в греческой литературе: исследователи находят ее отражение в творчестве всех авторов, начиная с Гомера и заканчивая Лонгом.

Также необходимо подчеркнуть, что, придавая каждому явлению контуры, обособляя его, греки одновременно подчеркивали и единство мира. Космос они понимали как Единое. Все элементы мира и соединяются, и упорядочиваются по одному закону, на одном основании, они связаны и едины. Этот закон или основание могли называться по-разному: у Фалеса — вода, у Платона — идея, наконец, пронизывающий все Зевс и т. д.

Такими можно представить основные черты феномена греков и их литературы, так можно пытаться ответить на вопрос: что особенного в греках?

Хронологически греческая литература традиционно делится следующим образом:

архаический период — VIII—VI вв. до н. э.

¹² Пядь — около 18 см, обычный стадия — 172, 6 м, олимпийский стадий — 192, 2 м.

классика — V в. до н. э.

эллинизм — VI—I вв. до н. э.

греческая литература в Римской империи — I—III вв. н. э.

Это хронологическое деление не нужно считать очень строгим, поскольку жившие в IV в. до н. э. Аристотель и Демосфен не являются эллинистическими авторами, а близкий к лирикам VII—VI вв. до н. э. Пиндар вряд ли может считаться архаическим поэтом. Кроме того, некоторые авторы¹³ всю греческую лирику относят к классическому периоду. Много в этом мире относительно, хронологические рамки — тоже. Относительность появляется в результате того, что творческий процесс, как и другие явления природы, не любит скачков. Он идет постепенно. Одни творцы обгоняют время, другие выражают идеалы прошлого, третьи соединяют принципы прошедшей эпохи с установками будущего, и понемногу одно качество превращается в другое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bowra C. M. Von Homer bis zum Fall Athens, Munchen, 1974.
2. Burckhardt J. Griechische Kulturgeschichte, Berlin—Stuttgart, 1898.
3. Diels H. Der Antike Pessimismus, Berlin, 1921.
4. Ehrenberg V. Ost und West. Studien zur geschichtlichen Problematik der Antike, Brunn, 1935.
5. Engelhardt V. Die geistige Kultur der Antike, Leipzig, 1929.
6. Finley M. Early Greece: The Bronze and Archaic Ages, New York, 1970.
7. Haselbroch H. Griechische Wirtschafts und Gesellschafts Geschichte, Tübingen, 1931.
8. Huizinga J. Homo ludens. Warszawa, 1985. (Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992).
9. Jaeger W. Paideia, Berlin und Leipzig, 1936, I—III.
10. Kulturgeschichte der Antike. Griechenland, Berlin, 1980.
11. Nestle W. Griechische Geistesgeschichte, Stuttgart, 1944.
12. Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie, Leipzig, 1924. (Ф. Ницше. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм. / Ф. Ницше. Сочинения в двух томах. М., «Мысль», I, 1990, с. 47—157).
13. Nilsson M. P. Die hellenistische Schule, Munchen, 1955.
14. Renon E. Souvenirs d'enfance et de jeunesse, Paris, 1884.
15. Snell B. Die Entdeckung der Geistes, Göttingen, 1986.
16. Starr Ch. G. The Origins of Greek Civilization, New York, 1961.
17. Taine H. Philosophie de l'art en Grèce, Paris, 1969.
18. Winckelmanns Werke, Berlin und Weimar, 1976.
19. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. — Поэтика древнегреческой литературы, М., 1961.
20. Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». — Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971.

¹³ Лосев А. Ф. и др. Античная литература. М., 1986, с. 9.

21. Аверинцев С. С. Поэтика древневизантийской литературы, М., 1977.
22. Андреев Ю. В. Раннегреческий полис. Л., 1976.
23. Античная Греция, М., 1983, I—II.
24. Античный полис, Л., 1979.
25. Боннар А. Греческая цивилизация, М., 1994, I—III.
26. Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции, Л., 1985.
27. Нейгебауэр О. Точные науки в древности, М., 1968.
28. Стройк Д. Я. Краткий курс истории математики, М., 1978.
29. Фролов Э. Д. Рождение античного полиса, Л., 1988.
30. Чанышев А. Н. Эгейская предфилософия, М., 1970.

МИФОЛОГИЯ

ЧТО ТАКОЕ МИФ. На первый взгляд кажется, что определить миф не трудно. **Греч.** $\omega\psi\omega\mu\acute{o}\varsigma$ — **слово, рассказ**¹; термин «мифология» означает изучение мифов, а также свод мифов. И все-таки мало столь запутанных вещей, редко когда бывает столько крайностей, как в поисках ответа на вопрос, что такое миф.

Еще в античности появились три концепции мифа:

Миф есть результат поэтического творчества. Такой установки придерживался Геродот, утверждавший: «Гесиод и Гомер [...] установили для эллинов родословную богов, дали имена и прозвища, разделили между ними почести и круг деятельности и описали их образы» (Hdt. II 53)².

Миф есть аллегория и символ явлений природы и морали. Так мифы понимал Ксенофан (VI в. до н. э.), Эмпедокл (V в. до н. э.), Анаксагор (V в. до н. э.), Демокрит, Метродор (V—IV вв. до н. э.) и другие философы. Одни поясняли, что Зевс — аллегория огня или неба, Посейдон — моря, Гера — воздуха, Аид — земли, другие утверждали, что боги — это символы проявления различных сил абстрактного божества.

Миф есть история не богов, а обожествленных позднее людей. Так заявлял Евгемер из Мессены (IV—III вв. до н. э.). Он написал сочинение о своем путешествии на Восток и обнаруженном там утопическом острове, на котором когда-то царствовали Уран, Крон, Зевс. Этих владык после их смерти стали почитать как богов. Объяснение, когда миф трактуется только как воспоминание об исторических событиях, обогащенное человеческой фантазией и изменившееся при передаче из поколения в поколение, называется теперь евгемеризмом.

Эти три точки зрения сохранились до нового времени. Немецкий классицизм XVIII в. считает мифы творениями, исполненными духа

¹ Можно сравнить три слова со значением «слово»: греч. $\phi\acute{o}\nu\eta$ — слово-звук, слышимое явление; греч. $\log\acute{o}\varsigma$ — слово-положение, определение; греч. $\mu\acute{\upsilon}\theta\acute{o}\varsigma$ — слово-рассказ.

² Геродот. История в девяти книгах, Л.: Наука, 1972. Пер. Г. А. Стратановского.

удивительной поэзии [15, 25—120; 33, 10—11; 36], или зарей философии и истории, атрибутом детства каждого народа [33, 86—96].

Последнюю мысль продолжили и развили позитивисты XIX в., которые утверждали, что основа мифов и верований — анимизм³, то есть одушевление неживых вещей и явлений [53, 206—456], что мифы — это неправильное объяснение мира, поскольку первобытные люди не были способны мыслить логично [45, 76—156].

С началом исследования мифов Востока появились работы по сравнительной мифологии [14], в мифах начали искать реликты исторических событий и процессов [1, 124—128]. Сформировалась солярная⁴ теория, представители которой [25] объясняют все мифы как аллегория отношений солнца с другими небесными телами и явлениями природы (например, Дафна — заря, Аполлон-Солнце гонится за ней, но не может догнать, поскольку заря пропадает в земле) и лунарная теория⁵ [7], считающая, что все мифы нужно понимать как путь луны по небу, изменение ее фаз и т. д. (например, Пенелопа — луна, сватающиеся к ней женихи — звезды; убитый Аполлоном Гиацинт — луна, заслоненная солнцем).

Влюбленный в себя, как Нарцисс, XX век, принявший установку, что его успехи в науке самые великие, люди — самые разумные, а все остальные были страшными невеждами, перенял высокомерные мысли позитивистов о скудости интеллекта людей древности. Было предложено понятие «первобытное мышление» [19] и утверждалось, что у людей прежде не было способности отличать объект от субъекта, «я» от «не я» и они свято верили в то, что гроб — это не деревянный похоронный ящик, но небо и материнское убежище [55, 26], а мир не напоминает лошадь, а является самой настоящей лошадью [47, 293]. Однако, читая такие работы, следовало бы иметь в виду, что психологи, изучающие представителей так называемых примитивных и диких племен, приходят к выводу об отсутствии данных, подтверждающих нелогичность мышления нецивилизованных людей, ограниченность их мыслительных способностей [40; 44].

В качестве синонима к понятию «первобытное мышление» часто употребляется понятие «мифологическое мышление». Авторы этого термина считают **сущностью мифа символ** [3, 171—220] и утверждают, что из природы специфического мифологического сознания вырастают формы символического понимания мира, не знающего противоречия между вещью и образом, знаком и его значением, идеальностью и реальностью.

Дж. Г. Фрезер, собравший в начале века множество материала и издавший огромный труд «Золотая ветвь» [10], предложил понимать миф как ритуальный текст, поскольку **миф как бы появился из ритуала и его объясняет**. Например, похищение Елены — это ритуальное похищение невесты (или богини), Терсит в «Илиаде» — это реликт греческого обычая убийства козла отпущения. Эта идея стала очень популярной. Появились попытки едва ли не

³ Лат. animus — душа.

⁴ Лат. sol — солнце.

⁵ Лат. luna — луна.

для каждого мифологического или фольклорного элемента непременно найти какие-нибудь обряды, поясняющие его: ритуал инициации⁶ (совершеннолетия), «священный брак», жертвоприношение божественного владыки и т. п. На самом деле отношения мифа и ритуала, по-видимому, могут быть различными: могут быть мифы, вышедшие из ритуала, и ритуалы, вышедшие из мифов, но могут быть ритуалы, не связанные с мифами, и мифы, не связанные с ритуалами. Таким образом, не следовало бы абсолютизировать влияние ритуала на миф.

З. Фрейд все ритуалы и обряды считал массовыми неврозами, а на людей древности смотрел как на невротиков, мучимых инстинктом скрытого в подсознании либидо⁷, особенно подчеркивая факт убийства вождя (отца) первобытного стада и выводя из него религию и мораль. Он утверждал, что однажды изгнанные самцом из стада сыновья, сговорившись, убили отца и съели его. Чтобы не было борьбы за самок, они объявили табу на кровосмешение, и так появилась мораль. Затем из-за убийства отца их начала мучать совесть. Тогда они отождествили с отцом какое-то животное (быка, коня и т. п.) и ели его мясо только во время торжественных поминок по отцу. Так появилась религия [9, 122—193].

Ученик З. Фрейда К. Г. Юнг [16, 161—169] утверждал, что **мифологическое мышление определяется коллективным бессознательным, складывающимся из архетипов**⁸. Основой всех идей и взглядов являются архетипические структуры, появившиеся тогда, когда сознание еще не было способно к мышлению. Таким образом, мифы — это как бы массовые сны, через которые проявляется коллективное бессознательное. Мифологическое мышление не индивидуально, оно передается из поколения в поколение как результат деятельности коллективного бессознательного.

В пятидесятые годы появилась новая теория исследования мифа, **считающая миф структурой, складывающейся из определенных единиц — мифем**. Сущность мифа объясняется путем систематизации отношений между этими единицами. Основоположник этой теории К. Леви-Стросс смотрит на мифологию как на аналог языка или музыки. Прилагая тот же самый метод исследования, он ищет двучленные оппозиции (верх — низ, вареное — сырое, жизнь — смерть, мужчина — женщина и т. п.), а также промежуточные элементы между оппозиционными мифемами [20; 21]. Такой метод исследования стал очень распространенным, однако появились критики [41, 226—232; 52, 23—27], утверждающие, что постулируемые структуры — это абстрактная игра, а не объективная действительность, что оппозиции и промежуточные элементы часто искусственны.

Таким образом, в настоящее время существует четыре метода изучения мифа и четыре определения: **1) миф есть символ; 2) миф есть ритуал; 3) миф есть архетип; 4) миф есть структура**. Имеется и множество комбинаций

⁶ Лат. *initium* — начало. Из обряда инициации В. Пропп выводит все волшебные сказки [51], Ю. Андреев — критские мифы [39] и др.

⁷ Лат. *libido* — страсть.

⁸ Греч. √ ◊ × ◻ ◻ ◆ ▲ ▼ // ● — древний, первичный образ.

указанных точек зрения. Все эти изобретательно придуманные теории показывают талант авторов и раскрывают их понимание мифа, но не нужно иметь иллюзий, что все они или какая-нибудь из них раскрывают сущность мифа. Эту сущность мог бы осмыслить разве только тот, кто бы стал способным верить в миф так, как в него верили греки (это, к сожалению, невозможно), для которых миф не был ни символом, ни ритуалом, ни архетипом, ни структурой. Миф был словом, рассказом о богах, полубогах (героях — потомках богов и людей), об их отношениях с людьми. Греки, жившие в отдельных маленьких городах-государствах, имели общие мифы, но часто миф был собственностью того или иного полиса, той или иной местности. За границами полиса он мог быть неизвестным или рассказываться иначе. Поэтому бывает несколько вариантов одного и того же мифа и существует множество местных мифов. Не нужно думать, что в каждом полисе были значимы все мифы или почитаемы все олимпийские боги. На Лемносе главным был культ Гефеста, в Дельфах — Аполлона, на Кипре — Афродиты, в Афинах — Афины и т. д. Кроме того, мифы отдельного полиса не были систематизированы или канонизированы, так как греческая религия не имела никаких догм. Поскольку миф — это рассказ, в который верят как в реальность, он мог быть несистемным, непоследовательным, противоречивым, потому что вера не требует логики и не обращает на нее внимания.

Когда вера в мифы ушла в прошлое, логографы и мифографы стали их классифицировать и систематизировать, а философы — толковать. Как мы уже видели, со временем появились различные рассуждения и различные теории, из которых каждый из нас может выбрать наиболее подходящую и исследовать мифы, опираясь на нее, потому что ничего другого не остается живущим в такие времена, когда наука становится идолом. Только нам не нужно абсолютизировать ни своего мнения, ни метода исследования, ни выводов, не нужно думать, что мы нашли универсальную истину. Всегда это будет только наша истина.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ ДРЕВНЕЙ ЕВРОПЫ. Индоевропейцев не считают коренными жителями Европы. Их прародина, по-видимому, находилась на Ближнем Востоке [22, 40; 42, II, 865—869]. С начала IV тысячелетия до н. э. они начали понемногу продвигаться с Востока в Европу, где процветала высокая культура и самобытный образ жизни вдоль Днестра, Дуная, на Балканах, Апеннингах, на островах Эгейского моря [13, 17—39]. Эпоха до прихода индоевропейцев называется Древней Европой, а культура Балканского полуострова и островов Эгейского моря получила название Эгейской культуры. Дольше и ярче всего огонек этой культуры светил на острове Крит, поэтому она называется Критской или — по имени царя Крита Миноса — Минойской. Жители Крита и в деревне, и в городе строили прекрасные дома, имеющие системы водопровода и канализации, со стенами, разрисованными цветными картинами, делали из глины изящные вазы, расписанные цветами, спиралями или морскими животными, умели писать и читать. Они занимались земледелием и изготавливали быстрые, вместительные

корабли, садясь на которые бороздили вдоль и поперек Средиземное море, но не знали коней и оружия. Жители Крита не опоясывали городов толстыми каменными стенами, не рыли глубоких защитных рвов, не идеализировали военных походов, не ценили блеска золота и меди, были оседлыми и спокойными. Мы не знаем, на каком языке они говорили, и не можем прочитать множества исписанных ими глиняных табличек, однако из сохранившихся предметов искусства мы можем судить, что мир им представлялся прекрасным. А. Эванс (1851—1942), первым начавший раскопки на Крите, был поражен фресками, отражающими любовь к природе и радость жизни, подчеркивающими связь человека с землей, водой, растениями, животными, изображающими людей, уверенных в себе [8, I, 153 слл.].

В Древней Европе важную роль играли женщины. Считается, что это было общество, не державшее мужчин в подчинении, но эгалитарное (уравнительное), в котором и мужчины, и женщины были равноправными. Однако женщину, рождающую и творящую, окружало особое почтение.

Главным божеством Древней Европы была Великая Богиня, Мать всего. Ее окружали богини, связанные с таинственной жизнеспособной силой земли и неба и с ритмом фаз луны, отражающимся в природе, которые появлялись чаще всего группами по трое. Хтонические⁹ богини заботились об урожае, о смене времен года, о мире умерших. Лунарные богини все знали, все определяли, даровали, создавали и все отнимали, умерщвляли, разрушали. Мужские божества считались не творцами, а покровителями: они опекали животных, леса, растительность. Эпифанией¹⁰ Великой Богини были Птица или Змея. Глубоко верили в циклически возвращающиеся силы природы и в круговращение жизненной энергии человека (в искусстве его передает спиральный орнамент) при переселении души из одних тел в другие. Это не были культы, почитающие только плодородие, та религия проповедовала красоту мира, любовь к жизни и ее святость [11, 151—191; 12, 236—238].

ЧЕРТЫ ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ МИФОЛОГИИ. Приручив коней в степях Поволжья, индоевропейцы прибыли в Европу с поднятыми мечами в руках. Это были не оседлые земледельцы, а кочевые животноводы, прославлявшие войны, грабежи, насилие. Прибыв в Европу, они стали оседлыми, но не отказались от военных походов и строили дома-крепости и замки-крепости. В их обществе господствовали мужчины, гордившиеся походами, силой, властью, полностью подчинившие и обесценившие женщин. Индоевропейцы принесли продолжающийся до сих пор и распространенный по всей Европе патриархат. Их Бог¹¹ связан со светом, небесными телами, оружием и конями, здесь создают и правят только мужские божества. Дюмезиль [5, 262—263; 629—632], сравнивая богов различных индоевропейских народов, пришел к выводу, что для этой религии характерна троичность, по его мнению, отражающая три слоя жителей: жрецов, воинов и

⁹ Греч. Γ - ◀ ◆ ● — земля.

¹⁰ Греч. Γ Ϟ ◐ ● ◑ ◒ ◓ ◔ ◕ — появление.

¹¹ Слова «Зевс», «Юпитер» этимологически близки и означают свет.

животноводов. Примерами таких триад могут быть греческие Зевс, Посейдон, Аид; индийские Мира, Варуна, Индра; римские Юпитер, Марс, Квирин; литовские Перкунас, Диевас, Велинас; прусские Патримпас, Перкунас, Патулас. Т. Гамкрелидзе и Вяч. Вс. Иванов доказывают, что в индоевропейском пантеоне не три, а два важнейших бога: бог светлого неба и грома и бог войны [42, II, 792].

ГРЕЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ. Д о о л и м п и й с к и й с и н к р е т и з м. Греки проникли на Балканский полуостров в III тысячелетии до н. э. На своем пути они скорее всего уже имели контакты с Древней Европой, но, осев в одном месте, они смогли лучше всмотреться в цветущую Эгейскую культуру и перенять ее элементы. По индоевропейскому обычаю они построили громадные замки в Микенах, Пилосе, Тиринфе и других городах и увидели, что местные жители, которых Геродот и другие греческие писатели позднее будут называть пеласгами (не имея другого имени, так их будем называть и мы), украшают стены домов рисунками, стали приглашать критских мастеров, принесший свои сюжеты и стиль. В их рисунках нет битв лапифов и кентавров, подвигов Геракла, борьбы с амазонками и других мифологических мотивов, распространенных в более позднем греческом искусстве. Те художники рисовали лежащих львов, скачущих и пасущихся оленей, выполняющих праздничные обряды людей. Это темы, характерные для Эгейской культуры. На греческих вазах также критскими спиралями ползают морские животные, сплетаются стебли и листья растений, распускаются цветы. У пеласгов греки научились письму¹², начали почитать некоторых их богов, переняли обрядовые обычаи.

В XV в. до н. э. на одном островке в центре Средиземного моря произошло извержение вулкана, начался потоп и сильное землетрясение, в результате которого были разрушены города Крита и других островов, а греки переселились на опустевшие земли. Так был окончательно ассимилирован последний очаг культуры Древней Европы, сформировалась Микенская культура, названная по имени одного из важнейших греческих городов, возвышавшегося на юге Балканского полуострова. В этой культуре мы встречаем множество следов Критской культуры. Микенские греки изготавливали бронзовое оружие, имели сокровищницы с золотом, в которых хранили богатства, награбленные во время войн и разбоев, снаряжали различные вылазки. Одним таким походом была их война с Троей в XIII в. до н. э.

В XII в. до н. э. на Балканы хлынула новая волна греков-пришельцев, которая смела Микенскую культуру. Разрушенные замки заросли травой, были забыты искусство и письменность, и около трех столетий продолжались так называемые «темные века». Только в конце IX в. до н. э. снова появились ростки греческой культуры.

¹² Найденные археологами глиняные таблички с надписями в 1952 г. дешифровал английский исследователь М. Вентрис.

Греческая мифология обычно разделяется на архаическую и классическую. Часто архаическим считается III тысячелетие до н. э., а временем появления классической мифологии — II тысячелетие до н. э. [29, 3—6; 50, 321—334; 54, 18—19]. Архаический период характеризуется как господство отвратительных, страшных хтонических чудовищ, а классика богов Олимпа считается победой красоты и гармонии над безобразными и опасными хтоническими страшилищами. Такая хронология мифологии и такая оценка хтонической мифологии вызывают сомнения.

К сожалению, надо признать, что мы ничего не знаем о греческой мифологии III тысячелетия до н. э., поскольку ничего не можем сказать о греках до их прибытия на Балканы, а после их появления там их религия смешалась с религией пеласгов, и, как показывают микенские надписи, кроме своих собственных богов, они почитали Великую Богиню и других владычиц стран Эгейского мира [27, 77—116; 43, 140—144; 48, 285—289; 56, 223—225]. Микенские таблички датируются XIV—XII вв. до н. э. Следовательно, синкретизм продолжался до «темных веков». Пришельцы, принесшие эти века, возможно, укрепили индоевропейское начало и систему олимпийских богов¹³, порядком ослабевшие из-за влияния Древней Европы в Микенах. Геродот, скорее всего, не слишком ошибался, утверждая, что Гомер и Гесиод принесли грекам мифологию. Конечно, оба они не создали ее, но, видимо, зафиксировали почти сформировавшееся ее состояние, а может быть, что-то и систематизировали. Таким образом, архаическими временами греческой мифологии, по нашему мнению, нужно считать не III тысячелетие до н. э., о котором мы ничего не знаем (греки в то время были в пути, а, прибыв, обустроивались на Балканах), а вторую половину II тысячелетия до н. э., иначе говоря, синкретические времена Микенской культуры. Классической олимпийской мифологии, по-видимому, выпало формироваться во время «темных веков», в XI—IX вв. до н. э.

Гомер и Гесиод (VIII в. до н. э.) представили, видимо, еще не конечный, но уже весьма важный результат этого процесса. Вряд ли стоит верить положениям, встречающимся в книгах даже и очень авторитетных знатоков [18, 28—118; 32, 204—215; 50, 24—63], что люди Древней Европы были примитивными и, боясь природной стихии, считали ее дисгармоничной, страшной, ужасной. Тогда встают вопросы: почему эпоха высокой цивилизации называется примитивной? Может быть, мы просто не понимаем мировоззрения той эпохи? Не нужно было бы также забывать, что в борьбе религий чужая религия всегда обвиняется в примитивизме, почитании чудовищ, а своя объявляется истинной.

¹³ Справедливости ради надо заметить, что У. Вилламовитц-Меллендорф утверждал, что ни пеласская, ни микенская религия не имели никакого влияния на греков. По его мнению, Микенская культура погибла бесследно. Негреческие элементы греческой мифологии он считает взятыми у фракийцев или народов Малой Азии [36, 45—59]. Это мнение не является популярным, но иногда встречаются его последователи [35, 219—225].

Мифы рассказывают, что Аполлон убил дракона Пифона¹⁴, провозглашавшего в Дельфах предсказания Матери Земли, и ввел там свой культ. Видимо, для того, чтобы был оправдан такой поступок, появился вариант мифа, что этот Пифон был страшен и ужасен: разорил край, преследовал мать Аполлона. Такую же борьбу религий отражают мифы об убийстве Калидонского и Эриманфского вепрей¹⁵, дракона дерева Гесперид. Убившие их Мелеагр и Геракл считались героями. Когда обесценилась роль женщины в обществе, появился миф о Пандоре как виновнице всех несчастий. В древности имя Пандора, видимо, было эпитетом Матери Земли, всеобщей, все дающей праматери, а позднее греки сделали ее женщиной, открывшей сосуд с несчастьями.

Мифология стран Эгейского мира могла казаться грекам странной, непонятной или даже страшной, но это не значит, что и мы должны считать ее такой или что она на самом деле такой и была. Без сомнения, религия Эгейского мира, как и большинство других религий, могла утверждать существование не только добрых, но и злых сил. Тем не менее вряд ли оправдано представление о всех хтонических богинях и богах как о страшилищах. Кроме того, при более глубоком рассмотрении оказывается, что примитивная агрессивность хтонических существ часто преувеличивается. Например, утверждается, что сирены заклевывали привлеченных их песнями моряков [30, IV, 29; 32, 25; 46, 28; 54, 40]. Что означает слово «сирена», не ясно, поскольку греки заимствовали его у пеласгов. В «Одиссее» Гомера Цирцея говорит, что поющие на цветущем лугу сирены зачаровывают сладкой песней мужчин, которые уже не возвращаются к женам и детям, от них остаются только тлеющие кости и кожа (Од. XII 39—46). Гомер цитирует и приглашение сирен Одиссею подойти к ним: никто еще не проплывал мимо на черном корабле, не послушав их, а кто их слышал, отправляется в путь дальше радостный и многое познавший. Они сами многое знают: и что было при Трое, и что происходит на земле (Од. XII 184—191). Гомер трижды повторяет слово «знать», представляя сирен как источник абсолютного знания, от которого моряки не могут оторваться и умирают слушая. Аполлоний Родосский добавляет, что сирены — наполовину птицы, наполовину женщины, покровительствовавшие дочери Деметры, когда она была еще не замужем, то есть жила еще не в Тартаре (Apoll. Rhod. IV 891—893). Еврипид их называет дочерьми земли (Hel. 167), а Платон — певицами, воспевающими гармонию вселенной (R. P. X 617 b). Таким образом, из всех этих упоминаний мы узнаем, что эти существа, близкие Богине Птице, вовсе не были примитивными кровопийцами и что люди несколько тысячелетий назад задумывались над тем, как манящее познание не имеет конца и может быть даже губительным. Без сомнения, сирены были опасны для Одиссея, потому что могли помешать ему вернуться домой, но это уже другое дело.

¹⁴ Ужи, змеи, всем телом касающиеся земли, являются самыми хтоническими существами, выражением вечных жизненных сил земли.

¹⁵ Также хтонических существ.

Другое чудовище, часто упоминаемое современными мифологами, — это Медуза, взгляд которой превращает в камень. Наиболее популярный вариант мифа рассказывает, что Медузу убил Персей, обещавший властителю острова Серифос принести ее голову. Однако были и другие толкования: Еврипид называет убийцей горгоны Афины (Ion. 989—991), потому что рассказывалось, что Афина, завидуя красоте Медузы, приказала и помогла Персею ее убить (Schol. ad Pind. Nem. 10), а потом прикрепил голову несчастной на свой щит, чтобы было видно, что Афина красивее. В одной оде Пиндар упоминает голову прекраснолицей (Γ ∇ ∘ ∥ √ × √ ◆ ∥ ∇) Медузы (Pyth. 12, 16). Имя Медузы также не означает ничего чудовищного. Это причастие настоящего времени от греческого глагола ∘ Γ ◆ ∟ ∙ (∘ Γ ◆ ∟ ∥ ∘ √ •) — заботиться, охранять, обдумывать, повелевать¹⁶. Следовательно, Медуза — охранительница, повелительница. И не какая-нибудь, а обдумывающая, заботливая. Приходится только догадываться, почему прекраснолицая Медуза в сознании греков стала чудовищем. Может быть, она на самом деле была конкуренткой какого-нибудь их мифического персонажа. Античные авторы не всегда упоминают превращение в камень, но подчеркивают ее страшный взгляд, который невозможно выдержать. Стоило бы подумать, не связана ли Медуза со сферой солнца, на которое невозможно смотреть прямо. В одном гомеровском гимне упоминаются страшные глаза греческого бога солнца Гелиоса (Hom. hymn. 30, 10). Гелиоса представляли как все видящий круг (Aesch. Prom. 91), как глаза неба (Call. Hymn. 8, 14; Aristoph. Nub. 285; Soph. Ant. 879; Ov. Met. IV 172) или глаза Зевса (Hes. Op. et d. 267; Macr. Sat. I 21, 120). Может быть, Медуза была конкуренткой Гелиоса. Сохранились упоминания, что в то время, когда сын Зевса Персей с дочерью Зевса Афиной убил Медузу, ее голова оказалась около Зевса (Hom. Il. V 736), а родившийся из нее Пегас стал носить Зевсу молнии (Hes. Theog. 285). Змеиные волосы Медузы, возможно, означали лучи солнца, которые до наших дней и на литовских крестах, называемых солнышками, имеют вид змеек.

В Греции сохранились крупницы красивых воспоминания о временах Древней Европы. Те времена представлялись как золотой век, в котором люди жили без забот, войн, судов, насилия. Первым золотой век описал Гесиод (Op. et d. 109—126), потом такие описания повторили многие другие поэты. Гомер рассказал о чудесном, счастливом крае феаков, в котором последнее слово всегда произносит царица Арета, решающая мужские споры и все важные вопросы, сидя на феакийском троне рядом с царем Алкиноем (Од. VI—XII).

Вне сомнения, пришельцы греки не все понимали, не все им казалось приемлемым, многое они оценивали и объясняли по-своему. Непонятным и, возможно, даже неприемлемым для греков мог быть взгляд жителей стран Эгейской культуры на мир как на единое целое, одни элементы которого тесно связаны с другими. Культура Древней Европы, видимо, больше подчеркивала соединение, нежели разделение, общность, а не различия. Ее

¹⁶ Родственные слова в других языках: лат. *mederi* — лечить, *meditari* — обдумывать, *modus* — мера, *modestus* — умеренный; гот. *mitan* — обдумывать; авест. *viṇ-mod* — врач. См. Frisk H. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1973, II, 191.

миксантропические¹⁷ мифологические существа (Богиня Птица, Богиня Змея и т. п.) показывают не примитивность мышления, не утверждение дисгармонии или анархии, как могло казаться грекам или как иногда представляется теперь, но понимание, что все в мире связано, и человек вовсе не исключение, он тоже находится в этой цепи, он тоже животное. Может быть, такое мировоззрение было определено очень важной ролью женщин, которые, будучи физически более слабыми, от природы склонны соединять, объединять, примирять, искать друзей и общности. Греки принесли индоевропейский мужской взгляд, разделяя мир на отдельные (часто противоположные) сферы, проповедуя борьбу этих противоположностей и др. Поэтому они утверждали, что из Хаоса¹⁸, беспорядочной смеси элементов или даже какой-то бездны, выделились Уран и Гея¹⁹, и подчеркивали противоположность этих субстанций, их борьбу²⁰. С эгейской мифологией расправляются силой: убивают хтонические существа, похищают и насилуют богинь, нимф, женщин²¹. Между старшими богами идут битвы: Кронос свергает Урана, а бога времени Кроноса²² побеждают его дети, которые освобождаются от его власти под предводительством Зевса и поселяются на Олимпе.

О л и м п и й с к и е б о г и. Значение слова «Олимп» не ясно, поскольку греки заимствовали его у пеласгов. Негреческими являются взятые отсюда же названия песен, славящих богов (гимн, дифирамб, пеан), и наименования инструментов, аккомпонирующих им (кифара, форминга, сирина). Имя только одного олимпийского бога **Зевса** действительно греческое. Хотя имена других богов заимствованы из эгейской мифологии или пришли из других мест, их функции были трансформированы, и в олимпийской мифологии господствует индоевропейское начало.

Бог светлого дневного неба Зевс, который, в соответствии с мифом, поделил мир с братьями по жребию и которому достались земля и небо, все же является главным богом. Т. Гамкрелидзе и Вяч. Вс. Иванов утверждают, что Зевс перенял функции обоих старших индоевропейских богов (Бога неба и Перкунаса) [42, II, 796]. Он владыка мира, главный хранитель гармонии космоса. Зевс стережет границы государств и собственности людей, опекает гостей и обычай гостеприимства. Как младший брат, спасший старших, он похож на третьего брата в сказках многих народов. Его эпитет $\Gamma - \blacklozenge \bullet \blacklozenge \blacklozenge$ и рассказы о его рождении на острове Крит напоминают о связях с мифологией Эгейского мира, элементы которой сохранились рядом с этим вполне индоевропейским владыкой, называемым отцом богов и людей.

Хотя громы и молнии старшего бога у многих вызывают страх, однако сохранить космос он, видимо, не сумел бы без помощи трех триад богинь, субстрата Древней Европы. За порядком в мире природы и людей следят три

¹⁷ Миксантропический — от лат. корня *mīx* — смешивать; греч. $\checkmark [\square \square] \text{---} [\times \square] \text{---} \text{---} \text{---}$ человек.

¹⁸ Греч. $\Gamma \checkmark \bullet \blacklozenge \bullet \blacklozenge$ — зиять, зевать.

¹⁹ Гесиод (Theog. 126—128) утверждает, что Гея одна сама родила Урана.

²⁰ Гея дала серп Кроносу, восставшему против Урана.

²¹ Персефона, Европа, Ио, Каллисто, Левкотей и т. д.

²² Греч. $\Gamma \times \blacklozenge \bullet \blacklozenge$ — время.

²³ Земной.

юные и прекрасные богини оры. Они смотрят, чтобы после зимы пришла весна, чтобы осень и лето не поменялись местами, охраняют основные законы человеческого рода²⁴. Три изящные хариты²⁵ заботятся о красоте и радости вселенной. Три богини судьбы старые мойры²⁶ предусматривают, что должно случиться, и следят, чтобы это случилось. Вечная прядильщица Клото неустанно прядет для людей нити судьбы. Лахесис их распределяет, и одним достается более тонкая, другим более толстая, одним — более длинная, другим — более короткая нить. Когда неумолимая Атропос эту нить обрывает или перерезает, человек умирает. Оры и хариты были оттеснены в сторону, оказались в тени Зевса, но для мойр (или одной мойры) в греческой мифологии сохранилось важное место. Другие боги (и сам Зевс) могут знать судьбу, но чаще всего не могут ее изменить, потому что над всем господствуют могущественные мойры. С богинями и смертными женщинами Зевс имеет множество потомков, больше всего сыновей, которые помогают ему править, борются с проявлениями религии пеласгов и существование которых показывает, что все происходит от него, отца богов и людей.

Перед переселением на Балканский полуостров греки были истинными жителями суши и даже не имели слова «море». Это слово²⁷ они заимствовали у пеласгов, у которых также научились строить корабли и плавать на них, но их бог морей **Посейдон** все-таки ездит по морю на конях, поскольку, видимо, развевающиеся лошадиные гривы казались грекам похожими на гребни волн, а пластический образ волны, видимо, напоминал коня. Имя Посейдона пришло из эгейской мифологии, но вообще Посейдон — типично индоевропейский бог: мощный, сильный владыка морей, возбуждающий трезубцем бури или землетрясения. Греки оставили в море некогда важную среброногую Фетиду и другие божества, однако большого значения они не имели. Даже супруга Посейдона Амфитрита в их мифологии незначительная богиня. Синекудрый Посейдон имеет дворец в море, но принадлежит и Олимпу. Другой брат Зевса, владыка подземного мира Тартара **Аид**, на Олимпе никогда не показывается, чтобы не запачкать бессмертных богов пылью небытия.

Из пасти Кроноса Зевс вырвал и трех сестер: Гестию, Деметру и Геру. Последняя стала женой Зевса. Ее имя, наверное, неиндоевропейское. Интересно его объясняет грамматик Сервий (IV в. н. э.), утверждающий, что слово «Гера» (видимо, на языке пеласгов) означает «земля», а «герои» — дети земли (Serv. Verg. Buc. IV 35). Греческая **Гера** имеет признаки Великой Богини: она покровительница женщин, всех их дел, брака и семьи. С древних времен рядом с ней осталась кукушка. Однако она, хотя и является главной богиней, обычно оказывается в тени Зевса, отнявшего у нее большинство ее функций, и в греческой мифологии Гере чаще всего достается только роль ревнивой жены.

²⁴ Это показывают их имена: греч. $\text{ζ}\text{η}\text{δ}\text{ι}\text{κ}\text{η}\text{τ}\text{η}\text{ς}$ — Справедливость, греч. $\text{δ}\text{ι}\text{κ}\text{α}\text{ι}\text{ο}\text{ν}\text{ο}\text{μ}\text{α}\text{τ}\text{ι}\text{α}$ — Законность, греч. $\text{κο}\text{σ}\text{μ}\text{ο}\text{ς}$ — Мир, греч. $\text{ε}\text{τ}\text{ε}\text{ρ}\text{α}\text{ν}\text{η}\text{ρ}$ — Время года, промежуток времени.

²⁵ Греч. $\text{χ}\text{α}\text{ρ}\text{ι}\text{τ}\text{ι}\text{δ}\text{ες}$ — красота, милость, благодарность. Их имена: греч. $\text{Ε}\text{ὐ}\text{φ}\text{ρ}\text{ο}\text{δ}\text{ι}\text{α}$ — Блеск, греч. $\text{Π}\text{ο}\text{ι}\text{κ}\text{η}\text{δ}\text{η}\text{ς}$ — Цветение, Веселье, греч. $\text{Ε}\text{ὐ}\text{φ}\text{ρ}\text{ο}\text{δ}\text{ι}\text{α}$ — Радость.

²⁶ Греч. $\text{μ}\text{ε}\text{ρ}\text{η}\text{ς}$ — часть, доля.

²⁷ Греч. $\text{θ}\text{α}\text{λ}\text{α}\text{σ}\text{σ}\text{α}$.

Богиня домашнего и общественного очага **Гестия** редко упоминается в литературе, но в каждом доме каждый день ей приносились жертвы, а в городах стояли посвященные ей овалы в форме ротонды сооружения, толпы, пришедшие из доиндоевропейской культуры, в учреждениях самоуправления — пританеях — зажигались алтари Гестии. Имя Гестии также пришло из Древней Европы. Один орфический гимн называет Мать Богов Гестией (26, 9). Хотя у домашнего очага во все времена хозяйничала кормилица семьи мать, в Греции общественным (а может быть, и домашним) культом Гестии занимались мужчины (29, 427).

Деметра переняла функции Матери Земли, заботящейся об урожае. Ей был посвящен праздник Фесмофорий, в котором участвовали только замужние женщины. Ночные обряды этого праздника, как и посвященные этой богине Элевсинские мистерии, почитали богиню как дарующую плодородие, как покровительницу вечного круга жизни. Ее дочь Персефону, ставшую владычицей подземного мира, начали почитать вместо дающей всем приют Земли — Матери Умерших. Живущая то на Олимпе, то в Тартаре, она соединяет озаренный солнцем мир с царством теней, бытие с небытием.

Таким же связующим звеном между людьми и душами усопших является **Гермес**, бог необыкновенной ловкости и изворотливости. Он провожает души умерших в царство Аида, покровительствует спортсменам, торговцам, путешественникам, возможно, даже ворами. Чтобы не заблудиться в горах, греки сооружали указатели дороги — холмики из камней, называемые гермами. Эти гермы и общение с душами усопших — хтонические реликты, но они не мешают Гермесу быть типичным индоевропейским богом, Аргоубийцей, погубившим подчиненного Гере стража Аргоса. Древние времена немного напоминает и козлоногий сын Гермеса Пан, миксантропическое существо, стирающее границу между людьми и животными.

Очень по-индоевропейски выглядит **Афина**, которая даже не имеет матери: она родилась из головы Зевса, отделившись от него как богиня мудрости. Греки дали ей копье и щит, надели шлем и доспехи, сделали Воительницей. Афина не безумная кровопийца (недаром она — богиня мудрости), она покровительствует военному искусству, науке, защищает город Афины²⁸, из-за которого когда-то состязалась с Посейдоном. Тогда она вонзила в землю копье, тотчас же превратившееся в вечнозеленое оливковое дерево, а Посейдон, ударив своим трезубцем о скалу, открыл «море» — соленый источник. Боги решили, что дар Афины лучше, поскольку море есть и в другом месте, а плодов оливы, столь необходимых людям, еще никто не знал. Дерево Афины — олива — стало деревом мира, так как оно растет долго, и поэтому нужно, чтобы не было войны, поскольку деревья, посаженные на месте вырубленных врагом, нескоро начинают давать плоды. Оливковое дерево и эпитет «совоокая» напоминают те древние времена, когда Афина была Богиней Птицей и Богиней Змеей. В одном орфическом гимне она названа змеей (22, 11). Уже не помня о тех временах, афиняне постоянно в каждое новолуние приносили в жертву

²⁸ Победив в войнах с персами (V в. до н. э.), афиняне поставили Афине Воительнице огромную статую на Акрополе.

находящейся на Акрополе змее медовые лепешки и однажды пришли в ужас, когда жрица объявила, что жертва осталась не тронутой, а следовательно, богиня оставила Афины (Hdt. VIII 41).

Афина научила людей прясть, ткать, делать из глины посуду, строить дома, корабли и другим ремеслам, однако кузнечное ремесло имеет отдельного покровителя — **Гефеста**. Его имя негреческое, но об его функциях в верованиях Древней Европы можно только догадываться, потому что в греческих мифах он появляется как индоевропейский бог, который может быть отождествлен с кузнецом, выковавшим солнце, известным в фольклоре других народов. Поздняя античность придала ему черты творца вселенной, демиурга. В ранней молодости, когда его опекали хтонические богини Фетида и Эвринома (Hom. II. XVIII 400—405), он ковал украшения, позднее — оружие богам и героям. Есть версия мифа, сообщающая, что Гера родила Гефеста сама, без Зевса (Hes. Theog. 729 etc.; Hom. hymn. 2, 138—140). Здесь, видимо, нужно видеть отзвук убеждения Древней Европы, что важнее не оплодотворение, но плодovitость, что земля все дает и рождает сама²⁹. Но грекам казалось, что такое дитя не может быть удачным, и они рассказывали, что он родился некрасивым, хромым, и сама Гера с отвращением сбросила его с Олимпа вниз. Другая версия сообщает, что Гефест защитил мать перед Зевсом, и тот, рассердившись, забросил его на остров Лемнос (Hom. II. VI 135; Apollod. I 3, 5).

Обязанности богинь Эгейского мира покровительствовать роженицам, охранять дику природы переняла **Артемида**, богиня невырубаемых рощ, нескосываемых лугов. Будучи в прошлом лунарной богиней, она в греческих мифах отождествляется с Селеной (Луной), Персефой и Гекатой, покровительствующей гаданиям и магии.

Весьма значительную метаморфозу претерпел ее брат-близнец **Аполлон**, пока не стал типичным индоевропейским богом. Некогда это был покровитель пастухов и стад, сам, как утверждает миф, служивший пастухом у Лаомедонта и Адмета, стада которых в то время увеличились вдвое. Но функция Аполлона как покровителя животных очень незначительна и почти забыта греками. В Греции Аполлон — бог света, одолевший в Дельфах Пифона и перенявший оракул Геи. Утвердившись в Дельфах, он погубил и хтоническую нимфу Тельфусу (Hom. hymn. 2, 66—209). Поскольку свет освещает, рассеивает тьму и настоящего, и будущего, кроме Дельф, в Греции были и еще несколько других мест с оракулами Аполлона. Позднее его отождествили с богом солнца, хотя культа Гелиоса он полностью не вытеснил. Будучи пастухом, он играл на флейте, поэтому иногда считается ее изобретателем (Plut. De mus. XIV 1136b)³⁰, но любимым его инструментом была кифара, обычно отождествляемая с лирой. Аполлон покровительствует всем искусствам и предводительствует хору муз. Музы — это древние хтонические богини. Тогда их, скорее всего, было три (Paus. IX 29; Plut. Quaest conviv. XIV 3), а может быть, три триады, позднее слившиеся в одну группу.

²⁹ Из этого убеждения, видимо, происходят все идеи партеногенеза.

³⁰ Более популярен вариант мифа, что ее придумал Пан.

Аполлон часто противопоставляется **Дионису**³¹. Некоторая противоположность между ними на самом деле существует. Дионис остался на земле, он не принадлежит Олимпу, заботится о виноградниках, вине, его повозку тянут тигры, сопровождают львы, сатиры (наполовину люди, наполовину козлы), безумствующие менады. Такой его мифологический образ иногда смешивается с действительными картинами греческих Дионисий. Дионисии были веселые праздники вина, на которых участники шествий несли фаллос как символ Диониса — бога плодородия, но о каких-либо особых оргиях или вакханалиях в исторические времена сведений нет [26, 103]. Долгое время считалось, что культ Диониса пришел в Грецию в VII в. до н. э., но после прочтения микенских табличек стало ясно, что этот бог был известен уже в крито-микенские времена, когда он, видимо, почитался как умирающий и возрождающийся каждый год бог растительности, как бог года [12, 197—200]. В Греции еще сохранился миф, что растерзанного титанами Диониса оживили Афина, Деметра, Аполлон или что он возродился сам (Paus. VIII 37, 5; Hyg. Fab. 167). Об Аполлоне также вспоминают как о таком же умирающем и возрождающемся боге (Plut. De def. or. 21). Видимо, Аполлон и Дионис — это две стороны того же самого бога, о которых греки не забыли и подняв Аполлона на Олимп. Вдохновенную Аполлоном дельфийскую пророчицу пифию охватывает экстаз, как и менад Диониса. Аполлон имеет эпитеты Виноградный, Вакхический, он часто отождествляется с Дионисом (Paus. X 32, 7; Soph. Trach. 205—221; Eurip. Ion. 125; Macr. Sat. I 18, 6]. Когда зимой Аполлон отбывает из Дельф к гиперборейцам (в подземный мир?), то в Дельфах три месяца властвует Дионис, имеющий здесь не меньшее значение, чем Аполлон (Plut. De Depph. 9e). Следовательно, греки не подчеркивали противопоставления между Аполлоном и Дионисом, поскольку еще было живо в памяти, что они оба происходят от одного корня, являются двумя половинками страдающего, умирающего и возрождающегося бога растительности.

Есть и еще реликты того же бога. Греки не почитали Лина, бога льна Древней Европы, но печальные погребальные плачи называли линами³², помня талантливому певцу Лина, с которым состязался и которого убил Аполлон (Paus. IV 29, 6—9), или убитого Гераклом учителя музыки. Этого бога напоминает и Адонис, превращенный мифами из бога в юношу, убитого вепрем и воскрешенного из мертвых **Афродитой**, возлюбленным которой он был. Связь с Адонисом лучше всего раскрывает хтоническую сторону сладко улыбающейся богини чар любви и прелести. Дело в том, что другим возлюбленным Афродиты греки сделали происходившего, видимо, из Фракии бога войны **Арес**³³, наслаждающегося буйством избиения, крови и насилия. Их сыновья Деймос (Ужас) и Фобос (Страх) стали спутниками Ареса, третий сын

³¹ Большое влияние на распространение этого мнения имели, к сожалению, не очень обоснованные рассуждения авторитетного Ф. Ницше о происхождении трагедии из борьбы аполлонийского и дионисийского начал. См.: Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. / Ф. Ницше. Сочинения в двух томах. М., «Мысль», I, 1990, с. 47—157).

³² Греч. $\Sigma \bullet \blacklozenge \bullet \bullet \blacklozenge \bullet \blacklozenge \blacklozenge$.

³³ Hom. Il. XIII 301; Od. VIII 361; Soph. Ant. 970.

Эрот остался при матери, а дочь Гармонию взял в жены основатель Фив Кадм. В Афинах женщинам запрещалось посещать храм Ареса и участвовать в празднествах этого очень индоевропейского бога.

Олимпийских богов представляют как прекрасных, вечно юных и бессмертных владык мира. Хотя в разных местностях Греции их функции не всегда одинаково важны, не везде совпадают, вообще они отвечали за различные сферы жизни. Греки еще не подняли их на небо, но поселили в поднебесье на высокой горе Олимп³⁴, вершину которого почти всегда скрывали от человеческих глаз облака. Правда, все божества убрать с земли греки не решились, оставив на ней низших богов. В реках еще плавали речные боги, повсюду мелькали обычно дружелюбные к людям нимфы: через камни гор с ветерком прыгали ореады, в море плескались синеглазые nereиды, блестели серебром речек и источников зеленоволосые наяды, а жизнь деревьев охраняли дриады.

Боги относятся к вечной сфере бытия, а бедствующие на земле люди, их окружение и работы временны в этом мире: прожив назначенный срок, они попадают в подземное царство как души усопших. Сферы вечного бытия, временного бытия и небытия связаны между собой, однако это разные миры. Хотя в культе Деметры, видимо, были некоторые реликты идеи вечного круга жизни, греческая мифология этого не подчеркивает: в ней нет бога, возвращающего души из подземного царства. Теория метемпсихоза (переселения душ) появилась поздно: из Египта или восточных стран она пришла в VI в. до н. э. не в мифологию, а в литературу и философию.

Таким образом устроенный мир казался грекам стройным и прекрасным, они называли его космосом. Представляя такую модель мира, греки, как всегда, соблюдали меру и, как мы уже упоминали, не канонизировали ни мифологии, ни религиозных обрядов. Поэтому их литература могла черпать из мифов материал и идеи до бесконечности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bachofen J. J. Der Mythos als Quelle geschichtlicher Erkenntnis. — Die Eroffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1967, 121—128.
2. Burkert W. Griechische Religion, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1977.
3. Cassierer E. Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt, 1956.
4. Creuser F. Der Mythos in seinem Verhältnis zum Symbol. — Die Eroffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1967, 35—58.
5. Dumezil G. Mythe et epepe. L'ideologie des trois fonctions dans les epepes des peuples indo-europeens, Mayenne, 1989, I.
6. Dussaud R. Les civilisations prehelleniques, Paris, 1914.
7. Ehrenreich P. Die allgemeine Mythologie und ihre ethnologischen Grundlagen, Leipzig, 1910.
8. Evans A. The Palace of Minos at Knoss. Oxford, 1921—1935, I—IV.

³⁴ Гора Олимп имеет почти три километра высоты (2918 м).

9. Freud S. Gesammelte Schriften. X. Totem und Tabu, Leipzig, Wien, Zurich, 1924.
10. Frazer J. G. The Golden Bough. London, 1955, I—XII. (Дж. Дж. Фрэзер. Золотая ветвь. М., 1983).
11. Gimbutiene M. Senoji Europa, Vilnius: Mokslo ir encikl. leid., 1996.
12. Gimbutas M. The Gods and Goddesses of Old Europe, Berkeley and Los Angeles, 1974.
13. Gimbutas M. Indo-European and Indo-Europeans, Philadelphia, 1966.
14. Grim J. Deutsche Mythologie, Berlin, 1875.
15. Herders Werke. Journal meiner Reiser 1769, Berlin-Leipzig, 1789, III.
16. Jung C. G. Mythendeutung. — Die Eroffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1967, 161—169.
17. Kirk G. The Nature of Greek Myths, London, 1977.
18. Kern O. Die Religion der Griechen, Berlin, 1926.
19. Levi-Bruhl L. La mentalite primitive, Paris, 1921.
20. Levi-Strauss, Antropologie structurale, Paris, 1958.
21. Levi-Strauss, Le cru et le cuit, Paris, 1964.
22. Lietuviu etnogeneze, Vilnius: Mokslas, 1987.
23. Malinowski B. Myth in Primitive Psychology, London, 1926.
24. Moritz K. Ph. Gesichtspunkt fur die mythologischen Dichtungen. — Die Eroffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1967, 6—9.
25. Muller Fr. M. Einleitung in die vergleichende Religionswissenschaft, Strassburg, 1876.
26. Nilsson M. Greek Folk Religion, Philadelphia, 1987.
27. Nilsson M. The Minoan-Mycenaean Religion, Lund, 1927.
28. Nilsson M. Geschichte der griechischen Religion, Munchen, 1967.
29. Preller L. Griechische Mythologie, Berlin, 1894.
30. Recher W. H. Ausfuhrliches Lexikon der Griechischen und Romischen Mythologie. Leipzig, 1909—1915, I—VI.
31. Rohde E. Psyche, Tubingen, 1907.
32. Rose H. J. Griechische Mythologie, Munchen, 1955.
33. Schelling F. W. J. Der Grund der Mythologie. — Die Eroffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1967, 86—96.
34. Schlegel Fr. Rede uber Mythologie. — Die Eroffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1967, 10—11.
35. Verbruggen H. Le Zeus Cretois, Paris, 1981.
36. Willamowitz -Moellendorf U. Der Glaube der Hellenen, Stuttgart, 1959, I—II.
37. Winckelmann J. Werke in einem Band, Berlin—Weimar, 1976.
38. Wundt W. Volkerpsychologie. Mythos und Sitte, Leipzig, 1905.
39. Андреев Ю. В. Поэзия мифа и проза истории, Л., 1990.
40. Брунер Дж. Психология познания, М., 1977.
41. Вейман Р. История литературы и мифологии, М., 1975.
42. Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы, Тбилиси, 1984, I—II.

43. Казанскене В. П., Казанский Н. Н. Предметно-понятийный словарь греческого языка. Л., 1986.
44. Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. М., 1977.
45. Ланг Э. Мифология. М., 1901.
46. Лосев А. Ф. Античная мифология. М., 1957.
47. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, VI.
48. Лурье С. Я. Язык и культура Микенской Греции. М.—Л., 1957.
49. Мифология древнего мира. М., 1976.
50. Мифы народов мира. М., 1980.
51. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
52. Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976.
53. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М., 1989.
54. Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. М., 1989.
55. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
56. Чэдуик Дж. Дешифровка линейного письма Б. — Тайны древних письмен, М., 1976, 104—253.

ГОМЕР

ГОМЕРОВСКИЙ ВОПРОС. Почти три тысячи лет назад жил первый европейский поэт Гомер (IX в. до н. э. (?)— VIII в. до н. э. (?)), благосклонно одаренный богами певец, пророк и мудрец. Поднимались и разрушались города, гремели войны, вырастали и умирали человеческие поколения, а он был и остается мерой и показателем культуры эпох, первый и непревзойденный, ибо в длинной цепи столетий есть только несколько равных ему. За долгие годы стерлись факты его биографии, исчезли мелочи, и уже давно никто не может сказать ни откуда он родом, ни кто его родители, ни когда он жил¹. Некогда семь городов состязались за право называться родиной Гомера, но постепенно спор потерял смысл, поскольку певец стал поэтом всей Греции, а позднее — и всего человечества. Остались только имя и образ незрячего любимца муз. Античность произносила это имя с уважением, так как Гомера считали не только первым поэтом, но и первым учителем, философом, и без колебания добавляли к его имени эпитет «божественный». Считается, что в VI в. до н. э. был по возможности составлен канон текстов поэм. Аристотель (Poet. 24—25) считал поэмы Гомера совершенным образцом эпического творчества. С появлением филологической науки (III—II вв. до н. э.) Зенодот Эфесский, Аристарх Самофракийский, Аристофан Византийский и другие издавали комментарии к сочинениям Гомера, объясняя реалии, устаревшие слова, мифологические вопросы, исправляя появившиеся в результате многочисленных переписываний ошибки, указывая на отдельные случаи

¹ Сохранилось 9 античных биографий Гомера, но они составлены очень поздно и считаются недостоверными. См.: Allen Th. W. Lives of Homer. The Origins and the Transmission, Oxford, 1969, 11—50.

непоследовательности. В соответствии с числом букв греческого алфавита каждую поэму они разделили на двадцать четыре песни. В то время и позднее появлялись аллегорические толкования Гомера (Кратет — II в. до н. э.; Порфирий — III в. н. э.), но все упомянутые труды не отрицали ни существования Гомера, ни его авторства. Некоторые сомнения по поводу принадлежности Гомеру обеих поэм выражали грамматик Ксенон (III—II в. до н. э.) и Гелланик (II в. до н. э.), но их положениям дал отпор Аристарх в специальном сочинении.

Критически настроенное новое время, часто склонное уничижительно оценивать и судить прошлое, сформулировало так называемый **гомеровский вопрос**. Самой значительной была опубликованная в 1795 г. идея Ф. А. Вольфа [21], что в VI в. до н. э. при упорядочении текстов поэм были соединены части, созданные около X в. до н. э. разными поэтами (одним из них мог быть и Гомер). Мысль Вольфа поддержали многочисленные последователи, названные **аналитиками**. К. Лахман [10] доказывал, что «Илиаду» составляют отдельные, совсем не связанные между собой поэмы, что поэма не имеет ни единого сюжета, ни единого плана. Этот автор и его последователи были названы «охотниками за малыми песнями»². Г. Герман представил так называемую теорию «ядра», утверждая, что короткая, созданная одним поэтом небольшая поэма была облеплена песнями, написанными другими авторами. Варьируемые на разный лад теории «малых песен» и «ядра» дошли до наших дней. Встречаются и многочисленные синтетические соображения, полностью или частично соединяющие эти позиции. Большинство аналитиков думает, что поэмы Гомера имеют фольклорное происхождение, что они были впоследствии собраны и записаны. Сторонники этой точки зрения доказательствами словесной народной культуры считали повторяющиеся сравнения, формулы, постоянные эпитеты, утверждая, что такие элементы помогают исполнителю запомнить длинный текст [14, 238—240; 15, 191—220].

Как бы заколдованный идеями Ф. А. Вольфа, XIX век почти не слышал голосов Г. В. Нича [12] и других **унитариев**, отстаивавших единство эпоса Гомера. Аналитики искали неравномерности, несоответствия, противоречия в поэмах Гомера, считая их аргументами в пользу творчества разных авторов. Например, в начале «Илиады» (V 576—579) убивают царя пафлагонцев, а позднее он живой оплакивает смерть своего сына (XIII 658). Гектор дважды убивает вождя фокейцев Схедия (XV 515 и XVII 306), Диомед в V песни сражается с Афродитой и Аресом, а в VI песни говорит, что не будет бороться с Главком, поскольку тот является богом. В «Одиссее» Телемах и Афина, принявшая облик Ментора, прибыв в Пилос, встречают множество участвующих в празднестве людей, которые впоследствии полностью забыты (III). Унитарии доказывали, что такие *lapsus memoriae* бывают и в сочинениях Софокла или Вергилия, что подобные неравномерности встречаются и в «Пане Тадеуше» А. Мицкевича, в поэзии Дж. Мильтона, в «Фаусте» И. В. Гете, что противоречия и несоответствия у Гомера несущественны, как и в «Дон Кихоте»

² Нем. Kleinliederjager.

Сервантеса, где у Санчо Пансы крадут осла, но автор быстро забывает эту неприятность, и верный оруженосец скачет дальше (I 23; II 3).

В XX в. позиции унитариев окрепли. Унитарии доказали, что Гомер, возможно, воспользовавшись народными поэмами, создал литературные произведения, важнейшим признаком которых является единство действия, отмеченное еще Аристотелем: «Илиада» не рассказывает о Троянской войне от начала до конца; «Одиссея» не является хроникой всей жизни Одиссея. Гомер выбирает один эпизод Троянской войны — гнев Ахилла и один эпизод жизни Одиссея — возвращение с войны. Эти ученые утверждают, что каждая эпическая песнь подготавливает слушателя или читателя к другой, и при пропуске той или иной песни пострадает мысль [17, 36—53; 24, 25—158]. Они показывают, что эпические поэмы Гомера имеют стройную, симметричную, фронтонную композицию: как бы отражая в зеркале друг друга, на обеих сторонах оси симметрии повторяются подобные мотивы [18, 249—284; 24, 102—114]. Исследовав эпические поэмы, унитарии пришли к выводу, что поэмы Гомера исполнялись перед слушателями устно, а распространялись в письменном виде, ибо в VIII в. до н. э. письменность уже была широко распространена [9, 25—26; 24, 257—269]. Следовательно, поэмы Гомера нужно считать результатом не устного, а литературного творчества. Унитариев теперь среди гомероведов больше, хотя аналитики также не исчезли и активно работают³.

Большинство ученых считает, что Гомер жил в IX в. до н. э. или в начале VIII в. до н. э. Во второй половине этого века его эпические поэмы уже хорошо известны везде, где только жили греки. Это показывает глиняный кубок того времени, найденный на одном островке Неаполитанского залива, с надписью в стихах, которая начинается словами: «Я — кубок Нестора». Несомненно, что пилосский старец из него никогда не пил, но мастер, сделавший его, должен был слышать или читать о прекрасном, украшенном изображениями голубок, кубке Нестора, описанном в «Илиаде» (XI 632—637). Почему этот мастер сделал такую надпись, можно только гадать: может быть, он был веселым шутником, а может быть, надпись должна была звучать как своеобразное заклинание.

Обе эпические поэмы написаны по мотивам Троянской войны, датируемой XIII в. до н. э. По поводу Троянской войны, как и по поводу Гомера, были и есть различные сомнения. Некоторые ученые думают, что такой войны не было, что ее придумал Гомер. Невозможно отрицать существование Трои, поскольку Г. Шлиман (1822—1890) откопал ее в 1871 г., однако некоторые утверждают, что воевали не ахейцы [4]. Такое мнение не слишком распространено, но имеет некоторых сторонников [6, 45—62; 23, 92—120].

Следовательно, если Гомер жил в VIII в. до н. э., а Троянская война была в XIII в. до н. э., то божественный певец не был ни участником той войны, ни ее современником. Пришедший из сумерек «темных веков» поэт изображал живших пятьсот лет назад людей, их труды, радости и печали. Эпоха прадедов казалась светлой и величественной, а их подвиги — великими. Неизвестно,

³ См.: Heubeck A. Die Homerische Frage. — Homer, Darmschadt, 1974, 1—152.

всегда ли эпос рождается из тоски по героизму прошлого. Поэмы Гомера появились из любви к подвигам предков. Автор, возможно, видел развалины огромных дворцов микенской эпохи⁴, курганы героев, видимо, черпал информацию из мифов и рассказов, из песен рапсодов⁵. В поэмах мы находим немало элементов микенской культуры: мощные замки, огромные щиты, прикрывающие даже ноги воина, шлемы, окованные клыками вепря⁶, бронзовое оружие. Не избежал поэт и отзвуков своей эпохи: вожди микенского времени, видимо, сражались с военных колесниц (один правил ею, другой поражал противников копьем), а действующие лица гомеровских поэм чаще всего слезают с колесниц и метают копья, а не пронизывают ими, не выпуская из рук. Микенская эпоха не знала железа, а используемые у Гомера метафоры «железное сердце», «железное небо» показывают, что в его времена железо должно было быть достаточно распространено, раз уж прилагательное употребляется даже в переносном смысле. По поводу знакомства Гомера с микенской эпохой тоже ведутся споры. Одни ученые утверждают, что он много знал о прошлых временах [11, 158—159; 13, 218—264], другие считают, что его знания были очень незначительными [4, 46—154; 22, 7].

Есть попытки установить маршрут странствий Одиссея, по поводу которого идут споры. Нет согласия, носили ли бури и ветры этого многострадального мужа по Атлантическому океану [16], или по Средиземному [29, 50—92], или по Черному морю [24, 199—210]. Пока никому не удалось доказать ничего конкретного.

ВОЕННЫЕ ПЕСНИ. Избрав темой «Илиады» Троянскую⁷ войну, Гомер берет только один ее эпизод — раздор в ахейском лагере, через который раскрывает и вообще феномен войны, и историю конкретной Троянской войны. Действие поэмы развивается на девятый год войны, но поэту нужно представить героев и во II песни он долго перечисляет, какой вождь откуда прибыл, кто его родители и деды, сколько кораблей он привел с собой и сколько воинов на них приплыли, каковы особенности того или иного племени. Поэтому выбросить из поэмы так называемый «Каталог кораблей», как предлагают аналитики, невозможно, поскольку некоторые упоминаемые здесь герои (например, Пенелей, Леит, Клоний и др.) в дальнейшем уже не представляются, а сразу вводятся в действие. Кроме того, симметричным «Каталогу кораблей» блоком считается представление участников спортивных состязаний в XXIII песни, и, если его изъять, рассыпалась бы стройная композиция поэмы.

Основной мотив поэмы — гнев Ахилла — Гомер называет в первой строчке: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына»⁸, напоминая, что

⁴ Крепости со стенами в двенадцать и более метров толщины раскопаны в Тиринфе и других городах микенской эпохи.

⁵ По мнению Р. Гордезиани, Гомер мог пользоваться и письменными источниками: храмовыми и прочими архивами, хрониками, возможно, и литературными произведениями [24, 324—333].

⁶ Археологи нашли очень похожий на описанный в «Илиаде» (X 261—265) шлем, окованный клыками вепря.

⁷ Другое название Трои — Илион, поэтому поэма называется «Илиада».

⁸ Гомер. «Илиада». / Гомер. «Илиада. Одиссея». М., 1967. Здесь и далее пер. Н. Гнедича.

вражда погубила многих мужей, и подчеркивая, что такова была воля Зевса. Ситуация раздора в ахейском лагере дает возможность представить панораму всей Троянской войны. Поэт вспоминает причины конфликта: спор богинь по поводу яблока, предназначенного самой красивой, и решение Париса, упоминает похищение Елены, набор войска и другие события. Предчувствием будущих несчастий дышат упоминания о скорой смерти Ахилла и гибели его врагов, троянцев и их союзников. «Илиада» не показывает захвата Трои, но, после гибели Гектора, главного защитника Трои и как бы ее символа, создается впечатление, что священный Илион пал, что он горит на погребальном костре вместе с главным предводителем войска.

Когда Ахилл устранился с поля боя, у автора появляется повод показать других ахейских героев, которые выглядели бы бледно рядом с мощным Пелидом: Диомеда, Аякса, Менелая, Агамемнона, Нестора и других. По возвращении Ахилла упомянутые герои отступают на второй план. Следовательно, у поэта все обдуманно, нет ничего ненужного и случайного.

Долгие годы страдая вдали от родины, ахейские герои тратили физические силы, испытывали неудобства, рисковали жизнью, здоровьем, свободой ради славы, ибо эти мужи были уверены, что, сражаясь и погибая, они прославятся среди современников, а может быть, и среди потомков.

[...] О, юноше славно,
Как ни лежит он, упавший в бою и растерзанный медью, —
Все у него, и у мертвого, что ни открыто, прекрасно!
(XXII 71—73)

Эти строчки провозглашают не только этический, но и эстетический идеал героев Гомера: прекрасно не только защищать родину, не только победить, но и погибнуть. Слава для героев «Илиады» важнее жизни, богатства, прочих интересов. Поспешив на битву искать славы, они стараются сражаться и умирать так, «что и потомки услышат» (XXII 305) о них, глядя на высокий курган, насыпанный соратниками, или внимая рассказам и песням о прошлых временах.

«Илиада» — царство Ареса, и здесь мы находим все, что характерно для любой войны любых времен: стоны раненых, реки крови, жестокость завоевателей и отвагу защитников родины, подкрадывающуюся или внезапно настигающую смерть, ошеломляющую отвагу и леденящий страх, пламя мести и погребальный плач, самопожертвование и предательство. Военное счастье изменчиво. Чаши весов Зевса покачиваются: то поднимаются, то опускаются. Луч надежды, появившийся у осажденных троянцев, когда они разорили ахейский лагерь и оттеснили врагов к кораблям, угасает после гибели Гектора. Напуганные и уже несколько раз решавшие все бросить ахейцы оживают, когда в битву возвращается Ахилл.

Поэма не изображает мирной жизни. В ней мелькают картины троянского быта, однако люди в осажденном городе не имеют условий для нормальной повседневной жизни. Как тоска по спокойной жизни звучит один из

красивейших эпизодов — прощание Гектора с Андромахой (VI 390—502), но и он окутан трагическим предчувствием несчастий. О том, что мир, кроме шума битв и звона оружия, полон и других вещей, напоминают сравнения, взятые из природы, быта пахарей, пастухов, охотников. Менелай ходит около погибшего Патрокла, как мычащая корова вокруг первого теленка (VII 3—6), Ахилл упрекает Патрокла, что тот плачет, как хнычущая маленькая девочка, хватающая мать за подол (XVI 6—11), ахейцы белеют от пыли, как веяльщики зерна (V 499—504), стрела отскакивает от доспехов Менелая, как горох на току (XIII 588—592), Гектор несет огромный камень, как пастух шкуру барана (XII 451), как два поспоривших по поводу межи мужа, на узкой полосе сталкиваются ахейцы с троянцами (XII 421—424), Ахилл бушует, как лесной пожар (XX 490—494), сердца ахейцев в груди бьются наподобие дующих навстречу ветров (IX 4—8) и т. д. Сравнения соединяют сферы войны и мирной жизни, и так Гомер показывает единство человеческого бытия.

Поэт спокойно рассказывает о раненных и умирающих, пылающих мстью мужах, об их жестокости и безжалостности, потому что знает, что так есть и так будет, однако он знает и то, что жизнь гармонична и везде должна быть мера. Поэтому буйство мести и великий гнев Ахилла заканчивается возвращением тела Гектора, облегчающими душу слезами и подобающим погребением верховного вождя троянского войска.

ПОЭМА ВОЗВРАЩЕНИЯ. Композиция «Одиссеи» сложнее, чем композиция «Илиады»: сначала Гомер сообщает о решении богов приказать нимфе Калипсо отпустить Одиссея и рассказывает о странствиях Телемаха в поисках отца (II—IV). Потом Одиссей, попавший к феакам, сам делится воспоминаниями о своих странствиях, последовательно излагая, что с ним случилось после отплытия из Трои, пока он не попал в чудесный край, которым правил царь Алкиной (IX—XII). Во второй половине поэмы опять от лица автора рассказывается о возвращении и мести Одиссея.

Можно встретить утверждения, что «Одиссея» — это история знакомства греков с морем или каталог приключений, рассказываемых моряками во всех портах мира, украшенный для разнообразия мотивом поисков не вернувшегося отца или брата, частым в фольклоре многих стран [30], что «Одиссея» отражает обычаи Востока и Египта (эпизод с луком Одиссея — это реликт состязаний в стрельбе из лука из-за невесты у жителей степей; столкновение с Полифемом — остаток культа барана у пастухов Африки; Эол — кузнец из шумерских легенд [5, 13—129; 179—191] и т. д.). Встретив такие утверждения, не следует терять главного, не следует забывать, что эти мотивы не являются самостоятельными, а подчинены основной теме «Одиссеи» — теме возвращения.

«Одиссея» изображает очень важный, даже кульминационный момент развития событий. Повзрослевший Телемах созывает сходку, пытаясь избавиться от женихов, сватающихся к Пенелопе, и навести дома порядок. Когда это не удастся, он отправляется в путь на поиски отца или чтобы узнать что-нибудь о нем, но и здесь не достигает ничего конкретного. Раскрывается и

обман Пенелопы, который охранял ее почти четыре года: женихи узнают, что по ночам она распускала сотканную за день ткань, пообещав выйти замуж за одного из них по окончании работы. Кажется, что все надежды погибли, и Пенелопа придумывает последнее средство: предлагает натянуть лук Одиссея. Когда все висит на волоске, внезапно возвращается Одиссей и мстит женихам и их сообщникам.

«Одиссея» рассказывает о возвращении не только Одиссея, но и всех наиболее знаменитых ахейцев: Нестора (III 130—278), Менелая (III 168—169, III 276—301, IV 81—89, IV 350—484, IV 570—586), Диомеда (III 165—181), Филоктета (III 190), Идомея (III 165—181). Читатели узнают, какая судьба ожидала Агамемнона ((III 193—200, III 253—275, III 303—310, IV 512—537, XI 387—434), как погиб Аякс Теламонид (III 1096 XI 543—562) и Аякс Оилид (IV 499—511). Главный герой поэмы Одиссей является как бы символом возвращения всех греков, сосредоточивший в себе страстное желание ахейцев вернуться на родину, которой они не видели десять лет. Однако вернуться не легко. Одиссею, томимому ностальгией⁹, приходится преодолеть препятствия двоякого рода. Первый вид препятствий — различные опасности. Бури и ветры носят его корабль по всем морям мира, людоеды лестригоны и циклопы, чудовища Сцилла и Харибда проглатывают его соратников. Только необыкновенная сообразительность и находчивость, умение рационально мыслить спасает Одиссея от гибели. Второй вид препятствий — богатая и счастливая жизнь, обещаемая в чужих краях. Увидев, что попавшие в край лотофагов чужеземцы, попробовавшие лотоса, который слаще меда, из-за этого сладкого лакомства отказываются от родины, Одиссей побуждает друзей как можно быстрее грести подальше от их берегов. Когда царь феаков Алкиной предлагает остаться в его чудесной стране, где круглый год цветут и плодоносят сады, где корабли могут плыть через туман и ночь, где покои сверкают серебром и золотом и где скиталец мог бы получить в жены добрую, смелую и работающую юную царевну Навсикаю, Одиссей не колеблясь отказывается от этого предложения. Вопросы «Кто ты? Какого ты племени? Где ты живешь? Кто отец твой? Кто твоя мать?» десятки раз звучат в «Одиссее» (например, I 170). Человека, забывшего родину, могут постигнуть большие несчастья. Прекраснокудрая чародейка Цирцея, угощая друзей Одиссея, подмешивает в напиток волшебное зелье, «чтоб память у них об отчизне пропала» (X 236). Забыв родину, они стали как бы уже не людьми, а людьми наполовину, и Цирцея легко отняла у них человеческий облик, превратив их в свиней. Таким образом, любовь к родине в эпосе Гомера — одновременно и показатель принадлежности к человеческому роду. Одиссей не превратился в животное, поскольку могущественной чародейке не удалось его опоить, не удалось заставить забыть свою страну. Все интерпретаторы, трактующие Цирцею только как вульгарную, сладострастную женщину, должны были бы лучше вчитаться в текст Гомера: Цирцея намного более опасна, нежели кажется с первого взгляда.

⁹ Греч. ● //◆ ? ▲ //— возвращение, ♥ [Г] ■ //— боль.

Нимфа Калипсо, живущая среди шумящего моря на отдаленном острове, искренне рада Одиссею, принесенному бурей. У нее нет чар, заставляющих забыть родину, но, как и Цирцея, она имеет эпитет «страшная», поскольку привлекает Одиссея не только женскими чарами: чтобы он не стремился на свою Итаку, Калипсо обещает другим людям недостижимую вечную юность и бессмертие. Одиссей выдерживает и это трудное испытание. У Калипсо он оказывается уже побывав в мире теней, увидев, что там очень неуютно и тоскливо. В поэмах Гомера мы не находим светлых и счастливых Елисейских полей, изображаемых в других античных произведениях как вознаграждение после смерти за великие подвиги и добрые дела¹⁰. Ничего не ожидая от того мира, эпические герои больше всего ценят славу и живут, «чтобы потомки долго помнили злосчастливого мужа» (XI 76). Окончив свои дни, все смертные оказываются в мрачной стране Аида, и тень Ахилла признается Одиссею, что, если бы было возможно, он согласился бы лучше служить на земле у какого-нибудь бедняка, чем здесь царствовать над душами. Поэтому Калипсо никак не может понять, почему Одиссей, отказавшись от вечной беззаботной жизни, решается строить плот и пускается на нем в полное опасностей шумящее море. Надо подчеркнуть, что Одиссей у Гомера — не какой-нибудь юноша, ищущий романтических идеалов. Это очень практичный, никогда не забывающий о своей выгоде и добивающийся ее муж. Однако этот выдавший виды рационалист отказывается от богатства, вечной молодости и бессмертия и без усталости стремится к небогатой, каменистой, но своей Итаке, очень понятно объясняя людям всех народов и всех времен:

Сладостней нет ничего нам отчизны и сродников наших,
 Даже когда б и роскошно в богатой обители жили
 Мы на чужой стороне, далеко от родителей милых¹¹.
 (Од. IX 34—36).

ЛЮДИ. Аристотель, как обычно, не ошибся, заметив: «Гомер же после малого запева сразу вводит героя или героиню или иной какой характер, но непременно с характером и никого без характера!» (Poet. 1460a)¹². Гомеровских героев обычно характеризуют не эпитеты, поскольку одними и теми же эпитетами чаще всего наделяются несколько действующих лиц. Только иногда встречаются эпитеты, характерные для одного персонажа. Ученые подчеркивают [24, 291—308; 28, 110—134; 31, 175—193], что Гомер индивидуализирует героев, выделяя какую-то одну черту. Поэт понимает это так:

Нет, совокупно всего не стяжать одному человеку.
 Бог одного одаряет способностью к брани, другому

¹⁰ Туда Гомер помещает только Радаманта и Менелая (Од. IV 561—569).

¹¹ Гомер. «Одиссея». / Гомер. «Илиада. Одиссея». М., 1967. Здесь и далее пер. В. Жуковского.

¹² Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. IV. М., 1984. Пер. М. Л. Гаспарова. Греч.
 □ ✓ × √ ∪ ▲ • ◆ × — отпечаток, знак.

Зевс, промыслитель превыспренний, в перси разум влагает
Светлый: плодами его племена благоденствуют смертных;
Оным и грады стоят; но стяжавший сугубо им счастлив.
(Ил. XIII 729—733).

Мудрый Гомер осознает, что на земле нет человека, превосходящего других во всех отношениях. Хотя все герои его поэм храбрые, сильные, могущественные, нет ни одного абсолютно положительного или совершенного, каждый превосходит других только одним каким-то данным богами даром. Качественный перевес этого одного свойства выделяет героя из других. Все мужи в «Илиаде» немного понимают во врачевании, но лучшие лекари — Махаон и Подалир. Все воины сколько-нибудь умеют гадать по птицам, знают добрые и злые приметы их полета, голосов, но наибольшая слава в гадании по птицам и в других предзнаменованиях принадлежит ахейцу Калханту и троянцу Гелену.

Патрокл, как и большинство мужей, — прекрасный воин, однако, как подчеркивает Ахилл, отличается от других доброжелательностью, мягким характером (Ил. XVII 670). Старец **Нестор**, переживший три поколения людей и живущий с четвертым, отличается жизненным опытом, которым всегда обосновывает свои утверждения. Поэтому этот почтенный царь Пилоса всеми любим, уважаем, всем необходим. **Диомед**, как бы своеобразная его противоположность, — самый молодой герой «Илиады». Он старше только Ахилла, но когда Ахилл не участвует в битвах, ему отводится роль самого молодого воина. У него нет жизненного опыта, но в нем пылает юношеский напор, который Гомер подчеркивает особо. Диомед сам предлагает отправить себя в опасный ночной дозор, постоянно призывает других к сражению, отказывается отплыть домой даже тогда, когда Агамемнон предлагает оставить неприступную Трою и, не будучи способным устоять на месте, всегда оказывается в гуще битвы не только сражаясь в первых рядах, но и прорываясь далеко во вражеский строй. Он единственный вступает в единоборство с богами: осмеливается напасть на Ареса, Аполлона, а Афродиту даже ранит. Друг Диомеда **Аякс Теламонид** — высокий, широкоплечий, спокойный, неторопливый герой. На поле битвы он возвышается как башня или стена. Он так же храбр, как и Диомед (недаром Диомед заявляет Агамемнону, что все могут плыть себе куда хотят, а он вдвоем с Аяксом останется биться с троянцами), только его храбрость иная. Храбрость Аякса — это храбрость спартанцев, которым закон запрещал отступать, это храбрость римлянина Горация Коклеса, который один остался защищать мост через Тибр, это храбрость воинов всех народов и всех времен, которые, как крепости, сдерживали нападения врагов.

Главный герой «Илиады» **Ахилл** силен и могуч, но Гомер особенно подчеркивает не его физическую силу, а склонность к гневу и злобе. Дважды в поэме Ахилл загорается страшным пламенем гнева: сначала он разъярен из-за Агамемнона, забравшего Брисеиду, и перестает участвовать в сражениях, потом он взбешен из-за гибели Патрокла. Мстя за смерть друга, он начинает

бесноваться как страшная, сметающая все на своем пути огненная стихия, становится кроважидным, смакующим ужасы убийств. Умертвив Гектора, он оскверняет его тело, влача его привязанным к боевой колеснице. Однако пламя мести, ослепившее его сердце и ум, в конце поэмы угасает: когда царь Приам приходит с просьбой отдать ему тело Гектора, Ахилл горько рыдает вместе с несчастным отцом, а его сердце охватывает сострадание и покой. Сын смертного отца Пелея и богини Фетиды — трагический герой: он знает, что, если перестанет воевать и вернется домой, то сможет жить долго, но в неизвестности, а если останется, то ему суждено вскоре погибнуть, однако его имя будет окружать вечная слава. Пока не погиб Патрокл, Ахилл выбирал жизнь и собирался отплыть на родину, утверждая: «С жизнью, по мне, не сравнится ничто» (Ил. IX 401). Когда же его друг пал в битве, жажда мести слилась у Пелида со страстью к военной славе, и он вернулся на поле сражений.

Хотя верховного вождя ахейского войска **Агамемнона** характеризуют самые почетные эпитеты («властитель мужей, пастырь народов» и т. п.) главное качество Агамемнона — неспособность оценить ситуацию, неумение найти справедливое решение. В начале поэмы он отказывается вернуть отцу Хрисеиду, которую впоследствии он все равно должен отдать, потом делает ошибку, забирая себе у Ахилла Брисеиду, и из-за этой ошибки гибнет множество ахейцев. В IV песни он оказывается неспособным правильно оценить храбрость и героизм Диомеда, в IX песни, созвав совет, делает неправильный вывод о необходимости бегства. Ту же самую ошибку Агамемнон повторяет и в XIV песни. Гомер не говорит прямо, но, по-видимому, можно думать, что из-за такого непредусмотрительного вождя ахейцы надолго задержались у Трои, не будучи в силах взять ее. Агамемнон старается исправлять свои ошибки, спрашивает мнения других, и, может быть, поэтому ахейцы не меняют своего верховного вождя.

С оглядкой на Агамемнона все время живет его брат **Менелай**, у которого похищена жена и сокровища и который, как представляется, должен бы встать во главе ахейского войска, приплывшего мстить троянцам за понесенный урон. Однако Менелай отличается от других героев тем, что не хочет быть первым, не стремится превзойти других, нерешителен и безынициативен. Агамемнон говорит о нем так: «Смотрит всегда на меня, моего начинания ждущий» (Ил. X 123).

Немного похож на Менелая его красавец-соперник троянец **Парис**, называемый также Александром. Гектор должен постоянно его побуждать к бою, подбадривать и упрекает его подобно тому, как и Агамемнон Менелая (Ил. IV 423). Парису мало дела до сражений, устраиваемых Аресом, он больше склонен служить Афродите.

Верховного вождя троянского войска **Гектора** Гомер представляет как защитника родины, взявшего на себя тяжелую ношу ответственности за судьбу Трои. Для Гектора честь заключается не в гордости по поводу числа убитых врагов, в силе или умении владеть оружием, но в совершенно конкретном деле — защите родины. До последнего вздоха он защищает своих сограждан, родителей, сестер и родственниц, любимую жену и маленького сына, хотя и

предчувствует, что «будет некогда день, и погибнет священная Троя» (Ил. VI 448). У Гектора болит сердце, что он не в состоянии прогнать пришельцев, не в состоянии защитить свою семью от грозящей беды. Поэтому его последняя встреча с Андромахой дышит глубокой скорбью (Ил. VI 390—502). Заставляющий улыбнуться эпизод, в котором маленький сын не узнает и пугается отца, надевшего шлем, не может развеять страшного предчувствия и только делает его более трагическим. Сцена свидания Гектора и Андромахи показывает возможность другой жизни для мужей, беспрестанно убивающих друг друга, и благодаря этому эпизоду Гектор становится самым человеческим героем «Илиады»: здесь он показан не только как воин, но и как любящий муж, нежный отец. Гомер не делает Гектора сверхчеловеком. Столкнувшись лицом к лицу с разъяренным Ахиллом, он пугается, но потом собирается и вступает в поединок, предлагая перед ним договориться, что тело погибшего победитель отдаст похоронить близким. Взбешенный Ахилл только издевается над таким предложением, но Гектор уже больше не боится. Когда он лишается копья и понимает, что придется погибнуть, он смело нападает на Ахилла с мечом, являя потомкам, как говорит Гомер, урок славной жизни и славной смерти.

В «Одиссее», как и в «Илиаде» Гомер пользуется тем же самым принципом индивидуализации, выделяя одну какую-либо черту характера героя. Некоторые действующие лица фигурируют в обеих эпических поэмах. Менелая, Нестору, Агамемнону (с последним Одиссей встречается в подземном мире) поэт не добавляет ничего нового, а образ **Одиссея** во второй поэме, названной по его имени, намного богаче, чем в «Илиаде», где автор прежде всего подчеркивал сообразительность Одиссея. Сын Лаэрта говорит Ахиллу:

Ты знаменитей меня, а не меньше того и сильнее
В битве копьем; но тебя, о герой, превзойду я далеко
Знанием.

(Ил. XIX 217—219).

Ум Одиссея — это не мудрость, подкрепленная жизненным опытом, а дар богов, придающий ему способность рационально анализировать сложившуюся ситуацию и находить лучшее решение. В «Одиссее» раскрываются другие стороны этого дара. Читатели удостоверяются, что Одиссей — практичный человек: осматривая необитаемый остров, он думает, что здесь росли бы хорошие хлеба и виноград. Он знает людей и умеет добиться их доверия, к каждому обращаясь так, чтобы расположить его к себе. Так, в VI песни он хвалит красоту царевны Навсикаи, желает ей счастливо выйти замуж, и, расположенная такими речами пришельца, девушка его кормит, одевает, показывает дорогу к городу. Одиссей любит подарки и богатство, но не это и не перечисленные выше качества подчеркнуты в «Одиссее». В «Илиаде» прежде всего отмечаются его ум и сообразительность, а во второй поэме главной его чертой является желание вернуться на родную Итаку. Сообразительность здесь только средство, помогающее этому желанию исполниться.

Двадцать долгих лет ждет Одиссея супруга **Пенелопа**, обливающаяся горькими слезами за прялкой и ткацким станком, видящая пророческие и обманчивые сны, слушающая рассказы зашедших путников, — а не слышал ли кто о пропавшем муже. Противоположность этой верной женщине — много раз упоминаемая и осуждаемая в поэме жена Агамемнона Клитемнестра, жившая с любовником Эгисфом, пока Агамемнон воевал в Трое, и погубившая вернувшегося мужа. Ожидание Пенелопы — это титанический труд, героический поступок, и Гомер не ошибается, говоря, что «и будет слава за то ей в потомстве» (Од. XXIV 192—198).

Другие действующие лица «Одиссеи» характеризуются также выделением одной какой-либо черты характера. **Телемах** — тип добродетельного сына: он из всех сил старается заменить пропавшего отца, отправляется на его поиски. **Калипсо** — дочь титана, однако, хотя она и могущественная богиня, ничего титанического в ней нет, и Гомер характеризует ее как и людей, выделяя одну черту — одиночество. Эта нимфа живет на уединенном острове, который кажется далеким даже имеющему крылатые сандалии Гермесу. Одинокая богиня искренне радуется занесенному бурей Одиссеею и хочет, чтобы он остался у нее навсегда. К сожалению, это ей не удастся, Одиссей отправляется в путь, и Калипсо опять остается одна. Дочь царя феаков Алкиноя **Навсикая** только мелькает в поэме, но успевает оставить впечатление чистой юной девушки. Навсикая — смелая девушка, она не пугается Одиссея, покрытого илом и ряской, помогает ему, но идти с ним в город не хочет, поскольку незамужней девушке не подобает показываться с мужчинами. Гомер подчеркивает ее добродетель, сравнивает ее с зеленью распускающейся пальмы, с чистотой неба или родника.

БОГИ. Много раз молодые, бессмертные, счастливые боги Олимпа вмешиваются в жизнь людей, помогают, вдохновляют, побуждают, советуют, мешают, губят и т. д. Иногда, особенно неспециалисты, утверждают, что Гомер, как архаический поэт, еще не способен выразить чувства, психические процессы и поэтому привлекает на помощь богов. Вряд ли стоит доверять этому утверждению, проистекающему из чрезмерного высокомерия нашего века. Когда Гомер хочет, он прекрасно обходится без богов. Так, Приам говорит Гекубе, что он решил отправиться в лагерь ахейцев выкупить тело Гектора. Жена пытается его отговорить, но старец заявляет, что не изменит своего решения. Ему, конечно, нелегко спорить с Гекубой, но он сдерживает себя. Однако, когда любопытные троянцы, узнав новость, начинают собираться у входа во дворец, Приам не выдерживает: рассердившись, он хватается палку, прогоняет зевак и кричит на бездельничающих сыновей (Ил. XXIV 237—264). Здесь нет никаких богов, чувства людей человечны и искусно показаны Гомером. Боги не приказывают Ахиллу гневаться на Агамемнона и удалиться с поля боя, не боги вкладывают в уста Гектора слова, полные нежной любви к Андромахе. Когда Гектор стоит один против Ахилла, когда боги его покидают, он находит силы напасть на Ахилла с мечом (Ил. XXII 300—305). Гомер знает, как человека охватывает печаль (Од. XXIV 315), как сжимает сердце

пронизывающая боль (Од. IV 716), как в тревоге бьются в груди сердца (Ил. IX 8), и отмечает тончайшие чувства. Вот Талфибий с Эврибатом приходят забрать Брисеиду. Им неудобно и стыдно за такой приказ Агамемнона, поэтому они стоят молча, но Ахилл понимает их положение и не гневается на них как на исполнителей приказа.

Таким образом, боги в поэмах Гомера появляются не из-за неумения или примитивизма поэта. Видимо, привлекая богов на помощь, старый певец хотел показать, что все происходит от бога: важные мысли и великие дела, успехи и поражения. «Храбростью ты знаменит, но она дарование бога», — говорит Агамемнон Ахиллу (Ил. I 178), «Трепетать не велит мне Афина», — утверждает Диомед (Ил. V 256), «И Афина ему ободрила сердце», — комментирует Гомер твердые и решительные слова Телемаха (Од. III 67—77).

Известный исследователь античности У. Виламовиц-Меллендорф выразил мнение, признанное некоторыми учеными, что в эпосе Гомера представлены божества двоякой природы: демоны и боги [19, 363—365]. Иногда боги проявляют себя как особые силы, скрытые в самом человеке. Такие внутренние советники или помощники, по мнению ученого, должны быть названы демонами. Другие владыки мира должны называться богами. Для обозначения богов Гомер на самом деле употребляет оба эти слова, но, по-видимому, не распределяет их значения так строго, как представляется уважаемому исследователю. Например, мы встречаем названных словом «демон» Афродиту (Ил. IV 420) и Аполлона (Ил. XV 418). Очевидно, что автор эпоса употребляет эти слова как синонимы [8, 49—54].

Люди в поэмах Гомера не являются абсолютными орудиями богов. Они могут и не послушаться бога, и жители Олимпа это знают. Прилетевшая сдержать ярость Ахилла Афина говорит ему: «Бурный твой гнев укротить я, когда ты бессмертным покорен, с неба сошла» (Ил. I 207). Зевс сожалеет, что Эгисф не послушался совета богов жить добродетельно и поэтому погиб от руки Ореста (Од. I 28—43). Люди у Гомера гордятся, когда получают какую-нибудь милость от богов, но в то же время они и скромны, поскольку знают, что храбрость, физическая сила, доброе сердце, сообразительность, золотые руки и множество других вещей — не их заслуга, а дар богов.

Иногда утверждают, что боги Гомера аморальны: ругаются между собой, обманывают одни других, даже дерутся, внушают людям безнравственные помыслы [25, 409]. Некоторые исследователи считают такие описания комичными [18, 247, 26, 323—330], хотя думают, что это не доказывает атеизма Гомера. Действительно, можно согласиться, что на радостном празднике феаков прозвучавшая после веселых танцев песнь Демодока о неверности Афродиты (Од. VIII 266—366) развлекала присутствующих, однако по поводу комизма других сцен можно спорить: например, вряд ли можно считать комическим эпизод, в котором сотрясающий Олимп Зевс обещает Фетиде позволить троянцам потеснить ахейцев и сердито угрожает Гере (Ил. I 495—567). Думается, что бесчестные и недобрые поступки богов появились в эпосе из-за того, что в гомеровской мифологии нет специальных злых божеств, что

функции и хранителей добра, и носителей зла предоставляются одним и тем же богам.

ПРОЧИЕ ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ ПОЭМ. Распространено мнение, которое некоторые исследователи особенно подчеркивают, что эпос — это произведение, в котором коллективные интересы выше личных [26, 119]. Когда дело касается Гомера, это положение справедливо только с определенными оговорками. В «Илиаде», действительно, ахейское войско представляет собой некоторый коллектив, хотя подчеркивается и то, что для каждого отдельного воина поход — это средство обретения славы. В «Одиссее» никаких общественных интересов нет. Одиссей один противостоит ветрам, волнам, богам и людям. Поэтому, характеризуя гомеровский эпос, видимо, нужно бы больше подчеркивать не примат общества, но изображение объективных событий. Гомер спокойно рассказывает о мире, в котором беспрерывно чередуются жизнь со смертью, удача с неудачей, счастье с несчастьем. Иногда поэт появляется и сам, обращаясь к музам: «Мужа воспой ты мне, Муза» (Од. I 1); «Расскажите мне теперь, Музы, жительницы Олимпа» (Ил. II 484)¹³. Таких обращений в поэмах можно встретить только несколько. Чаще поэт ломает иллюзию объективного повествования и свою точку зрения высказывает при оценке того или иного поступка героев поэм. Так, в начале «Одиссеи», сказав, что царю Итаки не удалось спасти друзей, он не удерживается от замечания: «Гибель они на себя навлекли святотатством, безумцы, съевши быков Гелиоса, над нами ходящего бога» (Од. I 7—8). Определение «муж неразумный» заслуживает и Агамемнон, поверивший обманчивому сну (Ил. II 38), и Азий, не послушавший Полидаманта (Ил. XII 113), и другие неразумные герои (Ил. XII 127; XVI 46; XVI 686; XVII 236; XVII 479; XVIII 311 и т.д.). Конечно, эмоциональных оценок событий или действующих лиц поэм не слишком много. Гомер спокойно рассказывает о том, что происходит в пестром мире.

Героическим эпосом поэмы Гомера называются потому, что их герои могущественны, дали обжитого богами поднебесья величественны, замки городов высоки, ворота крепки, башни огромны. Героический эпос — это обычно поэмы активного действия [1, 49—90].

Для описания величественного мира прошлого подходящими становятся сложные эпитеты. Это длинные, медленно произносимые слова, множество которых возвышается над более короткими, как бы меньшими словами: длинноодежные троянки, мило улыбающаяся Афродита, эгидодержец Зевс, блещущий шлемом Гектор, многовесельные корабли, меднопорогие дома и т. д.

Однако Гомер видит мир как гармоничное целое и такой эпический монументализм прекрасно соединяет с его противоположностью — детализацией и бытом. Поэт подробно изображает битвы, спортивные состязания, стирку, охоту, пиры, дворцы, пастушеские занятия. Так, в XIX песни «Одиссеи» царь Итаки, притворившийся нищим, возвращается в свой дом. Бедный странник заслуживает благосклонность Пенелопы, и она приказывает Евриклее помыть ноги гостю, отказавшемуся от купания. Поэт

¹³ Ради точности здесь приводятся дословно переведенные цитаты.

неспешно рассказывает, как старушка взяла блестящий медный таз, налила холодной воды, затем столько же горячей и, начав мыть гостю ноги, нащупала шрам, по которому узнала хозяина. Вместо того, чтобы сказать, какие чувства охватили Евриклею, поэт спокойно вспоминает, откуда взялся этот шрам. Он подробно излагает, как когда-то дед этого странника приветствовал прибывшего к нему погостить внука, как его угощал, как уложил спать, как наутро все отправились на охоту, как Одиссея ранил огромный вепрь, как заживала рана, как он вернулся домой. И только рассказав обо всем, Гомер возвращается в покои Пенелопы, где нащупавшая шрам Евриклея лишается дара речи, но поэт успевает заметить, что нога Одиссея, которую нянька отпустила от неожиданности, ударилась об таз, как тот зазвенел, наклонился и вода пролилась на пол.

Все эти бытовые мелочи, описания вещей и работ не противоречат возвышенному и величественному слогу Гомера, не вызывают комического эффекта. Это происходит из-за особой эстетической установки Гомера. Он ведь все прославляет: богов и людей, животных и растения, воду и землю, оружие и посуду. Мир представляется поэту прекрасным: прекрасноудрая Калипсо, прекраснообутые ахейцы, прекраснокудрявые их жены, хорошо застроенная Итака, прекрасногривые кони, прекрасновенчанная Микена и т. д. Гостиные в доме Менелая юноши идут купаться в красивую купальню, красивый, как бог, Телемах отправляется в путь, Ахилл играет на красиво украшенной лире, Одиссей гордится, что может взять в руки красиво изогнутый лук, его соратники красиво натягивают паруса, изящно танцуют веселые танцоры у феаков, сын Приама красиво запрягает повозку. Поэт любит каждую изящную вещь, каждым умело выполняемым делом, и такая его эстетическая установка уравнивает и великие дела, и мелочи.

«Красотой Гомер считает прежде всего то, что соответствует традиции, принятому порядку, старинным обычаям. Красиво не перебивать говорящего, принять чужестранца, защищать родину, победить или умереть на войне. Красиво то, что гуманно, солидарно; не красиво обижать нищего, гостю красивее переночевать у хозяина, а не на дороге, красиво помочь друзьям, не красиво волочить убитого врага по грязи. Красиво все, что целенаправленно, что происходит вовремя, обдуманно, разумно» [27, 115]. Сияние и блеск меди, серебра, золота в мире Гомера подчеркивают не столько его богатство, сколько свет, сияние, красоту. Этот красивый, блестящий мир — не рай, не имеющий никаких недостатков и зол, а космос — стройное, гармоничное целое. Рядом с красотой и добром существует множество страданий и мук, предназначенных для людей, проживающих короткую жизнь. Ахилл говорит Приаму, что во дворце Зевса стоят две амфоры: в одной — несчастья, в другой — блага. Из них владыка богов и людей, смешав, посылает людям и радость, и горечь. Как пример, Ахилл вспоминает судьбу своего отца Пелея: боги щедро одарили его богатством и властью, даже дали ему в жены богиню, однако Пелей дождался только одного сына, который не опекает своего старого отца, потому что отбыл на войну (Ил. XXIV 527—543). Человек в эпосе Гомера мудро осмысляет свое место в мире:

Таким образом, Гомера надо читать неспешно, стараясь вслушаться в его мысли и слова. Сколько мы услышим, зависит от нас самих, потому что, по словам Диона Хрисостома¹⁵, Гомер каждому — и старцу, и мужу зрелого возраста, и ребенку — дает столько, сколько тот способен взять (Dio Chrys. XVIII 8).

ЛИТЕРАТУРА

1. Bowra C. M. Heroic Poetry, New York, 1966.
2. Eichhorn F. Homers Odyssee, Gottingen, 1965.
3. Finley M. The World of Odysseus, Harmondsworth, 1962.
4. Finley M. The Trojan War, London, 1964.
5. Germain G. Essai sur les origines de certains themes Odysseens et sur la genese de l'Odyssee, Paris, 1954.
6. Guterbock H. G. The Troy and Trojan War, Bryh Mawr, 1986.
7. Herman G. De interpolationibus Homeri, Lipsiae, 1832.
8. Kullmann V. Das Wirken der Gotter in der Ilias, Berlin, 1956.
9. Lesky A. Geschichte der griechischen Literatur, Munchen, 1971.
10. Lachmann K. Betrachtungen uber Homers Ilias, Berlin, 1865.
11. Nilsson M. P. Homer and Mycenae, Philadelphia, 1972.
12. Nitzsch G. V. Erklarende Anmerkungen zu Homers Odyssee. Hannover, 1826—1840, I—III.
13. Page D. L. History and the Homeric Iliad, Los Angeles-Berkeley, 1959.
14. Parry M. L'epithete traditionnelle dans Homere, Paris, 1928.
15. Parry M. The Making of Homeric Verse, Oxford, 1971.
16. Pillo G. Le code secret de l'Odyssee, Paris, 1969.
17. Schadewaldt W. Von Homer Welt und Werk, Leipzig, 1944.
18. Whitman C. H. Homer and the Heroic Tradition, New-York, 1965.
19. Willamowitz -Moellendorf U. Der Glaube der Hellenen, Berlin, 1931.
20. Willamowitz -Moellendorf U. Die Heimkehr des Odysseus, Berlin, 1927.
21. Wolf F. A. Prolegomena ad Homerum, Halle, 1795.
22. Андреев Ю. В. Раннегреческий полис, Л., 1976.
23. Андреев Ю. В. Поэзия мифа и проза истории, Л., 1990.
24. Гордезиани Р. Проблемы гомеровского эпоса, Тбилиси, 1978.
25. Зайцев А. И. Древнегреческий героический эпос и «Илиада» Гомера. — Гомер. Илиада, Л., 1990.
26. Лосев А. Ф. Гомер, М., 1996.
27. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий, М., 1965.
28. Сахарный М. Л. Гомеровский эпос, М., 1976.
29. Снисаренко А. Б. Курс — море мрака, М., 1982.
30. Шталь И. В. Одиссея — героическая поэма странствий, М., 1978.
31. Шталь И. В. Художественный мир гомеровского эпоса, М., 1983.

¹⁵ Дион Хрисостом (40—115 гг. н. э.) — греческий философ и оратор.

ГЕСИОД

Второй известный греческий поэт, автор эпических поэм — это Гесиод, живший в конце VIII в. до н. э. или в начале VII в. до н. э. в Центральной Греции, у подножья горы Геликон. Сохранилось два его сочинения: «Теогония» и «Труды и дни». В первой поэме Гесиод пытается систематизировать греческую мифологию, рассказывая, как появился мир, какие боги являются старшими, какие младшими, каковы их родственные связи. Больше внимания в поэме уделено старшим, а не олимпийским богам. Подобный характер имела и поэма о рождении героев «Каталог женщин», от которого сохранились только фрагменты. Авторство Гесиода в отношении других ранее приписываемых ему поэм («Щит Геракла» и другие сочинения, известные только по фрагментам или названиям) в настоящее время не признается.

Другая его поэма «Труды и дни» — это первое сочинение дидактического¹ жанра в европейской литературе. Дидактический жанр, введенный Гесиодом, просуществовал в течение всей античности и был очень популярен. В новое время, как известно, дело обстоит иначе: произведения явно дидактического характера порицаются, а на скрытые дидактические намеки смотрят с предубеждением. Теперь для дидактики место осталось только в проповедях духовных лиц. Так произошло, видимо, из-за иного понимания роли и места писателя в обществе. В наше время творцы уже не считают себя воспитателями или учителями общества. Античный поэт считался и чувствовал себя опекаемым и вдохновленным богами (музами, Аполлоном), имеющим право и обязанность передавать знания и напоминать различные принципы морали.

В поэме «Труды и дни» автор обращается к брату Персу, который некогда подкупил нечестных судей и обидел его, присвоив большую часть отцовского наследства. Гесиоду пришлось немало потрудиться, а Перс быстро растратил легко полученное богатство. Тогда автор и создал поэму, намереваясь поделиться практическим и теоретическим жизненным опытом. Поэма не имеет ни сюжета, ни какого-либо действия, ни действующих лиц. Не очень ясна ее композиция [1, 239—274]. Одни исследователи делят ее на две части [6, 18], другие — на три, третьи — на четыре [10, 167—168], но все обычно соглашались, что эти разнообразные поучения связаны общей дидактической установкой. Утверждается [4, 184—185; 5, 82], что главные темы поэмы Гесиода — это труд и справедливость. Поэт вводит обе эти темы во вступлении к поэме (11—26), показывает связь между ними (27—41), мифами обосновывает эти фундаментальные истины (42—201), потом более подробно говорит отдельно о справедливости (202—285) и о труде (285—828).

Как и полагается эпическому певцу, Гесиод начинает поэму обращением к музам, которых он считает дочерьми Зевса, призывая их славить могущественного отца, а Зевса — провозглашать справедливость. Поэту,

¹ Греч.         — поучительный.

видимо, очень хочется объяснить, как появились несправедливость и раздор, и он рассуждает, что есть две Эриды. Одна покровительствует желанию людей подражать лучшим, догнать и превзойти других, возбуждает здоровое, способствующее прогрессу соревнование. Так поступает старшая, сидящая у корней Земли, рожденная Ночью Эрида. По-видимому, здесь звучат отголоски древней доиндоевропейской хтонической лунарной мифологии. Гесиод не развивает мотива чрезвычайно важного пребывания Эриды у корней земли, который, возможно, означает желание всех растений и живых существ тянуться вверх, распространяться вширь, превосходить других, он подчеркивает только характерное для человеческого рода желание работать больше и лучше, увидев, как хлопочет другой. Вторая, появившаяся позже, Эрида поощряет войны, распри, споры, несправедливость. Поэт призывает Перса не общаться с ней.

Начав с Эрид, Гесиод продолжает далее мифологические темы, затем подходит к морали и конкретным советам по земледелию. Поэт призывает быть трудолюбивыми и добросовестными. Побуждая соблюдать свою выгоду, Гесиод порицает бесчестное присвоение чужого богатства, обман. «И никогда правосудных людей ни несчастье, ни голод / Не посещают» (230—231)², — утверждает он. Зевс заботится о справедливости, дав людям этот закон жизни и прислав на землю свою дочь Дику (Справедливость), а также тридцать тысяч стражей справедливости. Не подчиняющихся этому закону, бесчестно живущих людей настигает кара богов: «Беды великие сводит им с неба владыка Кронион» (242). Честность и справедливость должны восторжествовать: «Под конец посрамит гордеца непременно / Праведный» (217—218). Боги наказывают не только самого бессовестного человека, но и его потомков (240—241). Поэт прославляет труд, потому что только «труд человеку стада добывает и всякий достаток» (308), только трудолюбивого человека любят боги (309). В понятие честной жизни, проповедуемой Гесиодом, входит набожность. Поэт неустанно призывает почитать богов (241—336; 456; 706 и др.). Уже давно замечено, что идею поэмы Гесиода «Труды и дни» можно было бы выразить призывом: *ora et labora*.

Кроме общих поучений, поэт приводит множество конкретных советов. Хотя он сам не любит морских путешествий, но может рассказать, как содержать вытасенный на берег после окончания навигации корабль, когда отплывать и т. п. Больше всего поучений и советов в поэме обращено к земледельцу, поднявшемуся на заре: «Утром пораньше вставай и старайся домой поскорее / Весь урожай увезти, чтобы пищей себя обеспечить» (576—577). Поэт учит, когда что сеять, а когда жать, когда подрезать виноградные лозы и когда молотить хлеб. Он знает, из скольких деталей состоит телега, как изготавливается соха или пестик, как сушить виноград и т. п. Поэтому Гесиод не может не заслужить нашего уважения как первый европейский поэт, прославивший долю простого земледельца, скажем даже, маленького человека. А поскольку таких людей во все времена во всех краях — большинство, поскольку на плечах простых людей держится мир, так вместе с тем он

² Гесиод. Труды и дни. Земледельческая поэма. Пер. В. В. Вересаева. / О происхождении богов. М., 1990, с. 175.

прославил и основу существования всего человечества. В сверкающем и лучащемся мире гомеровского эпоса больше всего внимания уделялось героям, царям, богам. Боги «Илиады» и «Одиссеи» любят и опекают героев, а боги поэмы Гесиода любят работающих людей. Поэт сам понимает свою роль и значение и представляет свое сочинение не как будничную бытовую поэму, а говорит торжественно, как вдохновленный богами учитель и поэт, выражающий мысли Зевса:

Все же и при этом тебе сообщу я, что в мыслях у Зевса,
Ибо обучен я Музами петь несравненные гимны.
(661—662)

Это произведение Гесиода, полное мудрых рассуждений и поучений, как и произведения Гомера, рано стало греческой классикой. Его читали в школах, множество строчек Гесиода стали сентенциями: «Зло на себя замышляет, кто зло на другого замыслил» (265); «Злее всего от дурного совета советчик страдает» (266); «Нет никакого позора в работе: позорно безделье» (311); «Брать хорошо из того, что имеешь. Но гибель для духа / Рваться к тому, чего нет» (366—367); «И не откладывай дела до завтра, до послезавтра» (410).

Не раз высказывалось мнение, что дидактические мысли Гесиода не оригинальны, что они взяты из библейской «Книги Притчей» [2, 78; 7, 408]. Может быть, не стоит безоглядно доверять таким утверждениям. Во-первых, нет никаких доказательств, что Гесиод был знаком с Библией. Во-вторых, вечные ценности являются общечеловеческими, их постоянно повторяют и напоминают люди всех народов. Например, в поэме Гесиода звучит призыв: «Помни всегда о завете моем и усердно работай, / Перс, о потомок богов, — чтобы голод тебя ненавидел, / Чтобы Деметра в прекрасном венке неизменно любила / И наполняла амбары тебе всевозможным припасом. / Голод, тебе говорю я, всегдашний товарищ ленивца» (298—302). Усердные искатели влияний связывают его с притчей Соломона: «Кто возделывает землю свою, тот будет насыщаться хлебом; а кто идет по следам празднолюбцев, тот скудоумен» (12, 11)³. Мысли, конечно, схожие, но их можно найти и в пословицах разных народов, например, в русских: «Без труда не вытащишь и рыбку из пруда», «Терпенье и труд все перетрут», «Труд человека кормит, а лень портит», «Что потрудимся, то и поедим», «Гуляй, да дела не забывай» и др. [см., например, 10, 500—514]. Наверное, никому не придет в голову мысль утверждать, что на Гесиода оказало влияние русское народное творчество, но можно думать, что Гесиод черпал мысли не только из личного опыта, но и из выраженного в пословицах коллективного опыта греков, который он облек эпическим одеянием.

Поэт говорит серьезно, почти торжественно. В приведенных выше строчках звучит эпический эпитет «прекрасновенчанная» («Деметра в прекрасном венке»). Гесиод употребляет и другие эпитеты этого стиля:

³ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., Изд. Московской Патриархии. 1986.

1. Diller H. Die Dichterische Form von Hesiods Erga. — Hesiod, Darmstadt, 1966, 239—274.
2. Dornseiff F. Antike und Alter Orient. Leipzig, 1959.
3. Nestle W. Griechische Geistesgeschichte von Homer bis Lukian. Stuttgart, 1944.
4. Nicolai W. Hesiods Erga, Heidelberg, 1964.
5. Mazon P. Les travaux et les jours. — Hesiode. Theogonie. Les travaux et les jours. Les bouchier. Paris, 1928, 71—85.
6. Schmidt E. G. Einleitung. — Hesiod. Samtliche Werke. Leipzig, 1965, 9—51.
7. Spinner S. Herkunft, Entstehung und antike Umwelt des hebraischen Volkes. Wien, 1933.
8. Thomson G. Die ersten Philosophen, Berlin, 1961.
9. Willamowitz-Moellendorff U. Hesiods Erga. Berlin, 1928.
10. Даль В. Пословицы и поговорки. М., 1957.
11. Тренчени-Вальдапфель И. Гомер и Гесиод. М., 1956.
12. Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. М., 1981.

КИКЛИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ

Гомер и Гесиод не были единственными создателями эпических поэм. Были еще и поэмы, которые, собранные в единое целое, охватывали мифологическое событие от начала до конца. Еще в античности они были названы киклическими¹ поэмами. По поводу их датировки ученые спорят, но большинство считает, что они были созданы в VIII—V в. до н. э. В античности автором некоторых эпических поэм считали Гомера, в настоящее время указывают других сочинителей. Авторство некоторых поэм совершенно неясно.

Троянский цикл составили «Киприи», изображающие события до Троянской войны (созданы Стасином или Гегесием), об оказавших помощь троянцам Пенфесилее и Мемноне рассказывала «Эфиопида» (автор — Арктин), события после гибели Гектора изложили «Малая Илиада» (автор — Лесх) и «Разрушение Илиона» (автор — Арктин), возвращение ахейцев воспела поэма «Возвращения» (автор неизвестен), последние путешествия Одиссея описывала «Теспротида» (автор неизвестен), а его смерть — «Телегония» (автор — Эвгаммон). К Фиванскому циклу относились «Эдиподия» (автор — Кинетон), «Фиваида» (автор неизвестен) и «Эпигоны» (автор — Антимак). Были киклические поэмы о битвах богов и на другие темы. Ни один эпический цикл не сохранился, за исключением коротеньких фрагментов. В античности из циклических поэм черпали материал трагики и другие авторы.

¹ Греч. — круг.

ГОМЕРОВСКИЕ ГИМНЫ

Благодаря большому авторитету Гомера в античности, ему приписывали 33 сохранившихся стихотворения, написанных гекзаметром, так называемые «Гомеровские гимны». Теперь считают, что Гомер не был их автором, но кто их создал, — неясно. Гимны датируются VIII—VII вв. до н. э. Они посвящены Зевсу, Гере, Посейдону, Аполлону, Аресу, Гермесу и другим обитателям Олимпа, а также не принадлежавшим Олимпу божествам Дионису, Матери Богов, Гее, Селене, Гелиосу и другим. Одни гимны длинные, занимающие более, чем полтысячи строк, другие — короткие, имеющие 10—20 строчек. В них не только прославляется бог, которому посвящена песнь, но рассказываются связанные с ним мифологические истории. Например, в гимне к Деметре изображается похищение Персефоны, странствия Деметры в поисках ее, основание Элевсинских мистерий. В гимне к Гермесу излагается история похищения коров Аполлона. Некоторые «Гомеровские гимны», видимо, были созданы для хора и имели влияние на развитие греческой хоровой лирики.

ЛИРИКА

VII—VI вв. до н. э. — это время начавшегося в VIII в. до н. э. дальнейшего распространения и выражения мировосприятия греков, сформировавшегося в течение «темных веков», время больших перемен. Греки энергично преобразовывали окружающий и свой собственный мир: за несколько столетий, прошедших после наплыва дорийцев, число жителей изрядно выросло. В VIII в. до н. э. они начали активно колонизировать побережье Черного моря, южные области Италии и Сицилию, а также некоторые местности Северной Африки. В VII в. до н. э. началось, а в VI в. особенно усилилось движение в самой Греции: здесь создавались демократические города-государства. Это был сложный, иногда даже весьма драматический процесс. В большинстве полисов он происходил так: все люди стремились иметь такие же права, как и аристократы. У последних права не отнимались, но все граждане становились равноправными. Обычно это происходило не сразу. Лидером возмущившихся граждан чаще всего был аристократ, который становился правителем, называемым тираном¹. Тирания была недолговечной², после свержения тиранов

¹ Слово «тиран» происходит отсюда, но значение несколько отличается: греческие тираны обычно не могли быть абсолютными деспотами. Аристотель (Polit. V 19—20, 1315a—1315b) дает такое объяснение: «Так как государство состоит из двух частей — неимущих и состоятельных, то следует внушать тем и другим, что их благополучие опирается на власть тиранна, и стараться, чтобы одни ни в чем не терпели обиды от других [...]. Цель ясна: он в глазах своих подданных должен быть не тиранном, а домоправителем и царем, не грабителем, а опекуном; он должен вести скромный образ жизни, не позволять себе излишеств, знатных привлекать на свою сторону своим обхождением, а народом руководить при помощи демагогических приемов». Аристотель. Политика. Пер. С. А. Жебелева. / Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 4, М., 1984, с. 564—565.

утверждалась демократия. Во время этих перемен, в VII—VI вв. до н. э., появился новый жанр — лирика.

Лирика — это поэзия, которая пелась или декламировалась в сопровождении лиры, а иногда — флейты. В античности термин «лирика»³ фиксировал только внешние признаки жанра (аккомпанемент), но нужно подчеркнуть, что VII—VI вв. до н. э. — это время появления в Европе и лирической поэзии в современном смысле слова. Здесь важны две вещи: во-первых формируется стихотворение как литературное произведение, имеющее определенный объем и форму; во-вторых, появляется поэзия индивида, в которой преобладает раскрытие душевных переживаний поэта.

Хотя от греческой лирики сохранились только случайные отрывки, только фрагменты, она не может не зачаровывать глубиной и разнообразием чувств и тем.

В античной лирике не подчеркивались и не определялись какими-либо правилами звуковые созвучия в конце строк или в других местах (рифмы), наибольшее внимание в ней уделялось ритму. Используя чередование кратких и долгих слогов, греческая поэзия создала множество ритмических вариантов — метров. Не преувеличивая, можем сказать, что метр был идолом античных поэтов. Он организовывал стихотворение, упорядочивал его, а понятия «порядок» и «соразмерность», как уже упоминалось, были синонимами понятия «красота». Метр определял настроение стихотворения: стихотворения ясного, прозрачного, а иногда торжественного симметричного ритма звучат по-своему, иначе — стихотворения восходящего ритма, совсем по-другому — стихотворения нисходящего ритма.

Можно выделить две разновидности греческой лирики: песенную и декламационную, иначе говоря, песни и стихотворения. Последние также часто декламировались в сопровождении музыки.

СТИХОТВОРЕНИЯ. ЭЛЕГИИ. Слово «элегия» негреческое, скорее всего, пришедшее из доиндоевропейской культуры. Споры, что оно означает и откуда появилась элегия, как говорит Гораций, продолжались в течение всей античности до его времени (Ars, 77—78). Теперь наиболее приемлемым ученые считают мнение, что некогда это слово означало «тростник» или из стебля тростника сделанную дудочку [5, 37; 11, 8]⁴. Греки этим термином определяли не содержание поэзии, а форму: **все, что написано элегическим дистихом, называлось элегиями. Элегический дистих — это как бы строфа из двух строчек, которую составляет композиция строчек гекзаметра и пентаметра**⁵.

² Аристотель указывает, что дольше всего тирания продержалась в Сикионе: там она существовала сто лет (Polit. V 21, 1315b).

³ Явление появилось раньше, чем термин. Название «лирика» (от слова «лира») предложили филологи эллинистического времени.

⁴ См. также: Chantraine P. Dictionnaire etymologique de la langue grecque. Paris, 1968, 334.

⁵ Греч. $\nearrow \blacklozenge \bullet \blacktriangle \Gamma$ — пять, $\cup \Gamma \blacklozenge \blacktriangle \times \nearrow \bullet$ — стопа; пентаметр — пятистопный. Его схема такова:

- . . . \rightarrow - . . . \rightarrow - $\rightarrow \rightarrow$ - . . . \rightarrow - . . . \rightarrow - . В середине строчки, после первого слога третьей стопы, находится знак раздела, называемый цезурой — приостановка как бы отсекает конец стопы, и начинается

Темы греческой элегии — различны. Первым элегиком считают **Каллина** (VII в. до н. э.), писавшего элегии патриотического содержания, в которых он призывал храбро сражаться за родину:

Требует слава и честь, чтоб каждый за родину бился,
Бился с врагом за детей, за молодую жену.
Смерть ведь придет тогда, когда мойры прийти ей назначат.
Пусть же, поднявши копье, каждый на битву спешит,
Крепким щитом прикрывая свое многомогущее сердце
В час, когда волей судьбы дело до боя дойдет⁶.
(Frg. 1, 6—11).

Мы видим, что, не заканчивая фразы в конце строчки или двустопия, а перенося ее, поэт достигает напряжения мысли. Его призывы и заверения стремятся из строчки в строчку так же, как он призывает воинов устремиться в битву.

Тематика творчества второго элегика **Тиртея** (VII в. до н. э.) подобна тематике элегий Каллина. О Тиртее уже в античности была распространена такая легенда⁷: однажды спартанцы обратились к афинянам с просьбой прислать вождя. Афиняне послали хромого учителя Тиртея. Разочарованным спартанцам не пришлось долго сердиться и упрекать афинян: своими стихами Тиртей так поднял дух воинов, что те тотчас победили. Благодарные спартанцы предложили Тиртею поселиться у них. В своих элегиях Тиртей призывал молодежь сражаться в первых рядах. Поэту близка эстетическая установка Гомера: погибнуть молодым — красиво, а старику — нет. Отвратительно и стыдно, когда молодые остаются живыми, а гибнут седовласые (Frg. 6, 3—10).

Тиртей проповедует то же самое понимание кодекса чести, что и Гомер или Каллин. Слава храброго воина долго живет среди потомков:

Добрая слава и имя его никогда не погибнут:
В царстве Аида живя, будет бессмертен тот муж,
Коего сгубит ужасный Арей среди подвигов ратных,
В жарком бою за детей и за родную страну.
(Frg. 9, 31—34; АЛ, с. 131, пер. В. Латышева).

По такому воину скорбят и молодые, и старики, и весь город. Его могила будет вечно в почете, его слава перейдет и к детям, и к детям детей, и к далеким потомкам (Frg. 9, 29—30). А тот, кто бежит, не защитив родного города, скитается повсюду без славы, навлекая позор на весь свой род (Frg. 6, 3—10).

Творчество другого элегика VII в. до н. э. **Мимнерма** привлекает совсем иным: беззаботной радостью жизни, цветением юности. Поэта чаруют только

новая стопа.

⁶ Античная лирика. М., 1968, с. 127. Пер. Г. Церетели. Далее русские переводы лириков в большинстве случаев цитируются также по этому изданию (сокращенно — АЛ). Номера фрагментов и строчек приводятся по изданию: Anthologia Lyrica Graeca. Ed. E. Diehl. Lipsiae, 1936.

⁷ Plato. Leg. I 629a; Paus. IV 15, 6.

зелень молодых весенних листьев, только пьянящий аромат цветов. Он категорически отказывается от зрелости лета и осени. Когда пронеслась мимолетная юность, поэт готов скорее умереть, чем жить, страдая от забот и болезней (Frg. 2, 1—10). В стихотворениях Мимнерма появляется не встречавшийся до него в лирике любовный мотив. Поэт жаждет без раздумий радоваться молодости и любви:

Что за жизнь, что за радость, коль нет золотой Афродиты!
Смерти я жаждать начну, если мне скажут «прости»
Прелести тайной любви, и нежные ласки, и ложе.
Только ведь юности цвет людям желанен и мил;
Старость же горе несет, красавца с уродом равняя.
Стоит приблизиться ей, сразу томиться начнет
Черными думами сердце, и солнца лучи золотые
Старца не радуют взор, старцу не нужны они.
(Frg. 1, 1—8, АЛ, с. 136, пер. Вяч. Иванова).

С Мимнермом полемизирует один из семи мудрецов древности **Солон** (640—560 гг. до н. э.), в своих элегиях доказывая, что юность пленяет силой, а зрелый возраст — мудростью, потому что сила разума проявляется только на шестом семилетии человеческой жизни, а расцветает в седьмом и восьмом семилетиях (Frg. 19, 13—16; Frg. 22). Славившийся мудростью Солон был знаменитым государственным деятелем Афин, который провел радикальные социальные реформы полиса и подготовил конституцию. Поэтому сохранились даже две античные биографии Солона: одна — в сборнике Плутарха, оставившего жизнеописания политических деятелей, другая — в сочинении Диогена Лаэртция по истории греческой философии.

Оба автора подчеркивают, что Солон славился мудростью и честностью. Богатые его почитали как состоятельного, а бедняки — как справедливого человека. Поэтому афиняне и обратились к нему с просьбой помочь полису, сотрясаемому социальными бурями. Однако ни мольбы соотечественников, ни советы друзей, ни благоприятное пророчество дельфийского оракула не убедили Солона принять на себя власть тирана. Он отказывался, потому что тирания — прекрасное местечко, но выхода оттуда — нет. Мудрец согласился только написать законы. Подготовленные Солоном законы уничтожили рабство за долги, реформировали календарь, суды, должности, охраняли афинскую экономику, ограничивая возможности импорта и экспорта некоторых товаров, систематизировали обычное право и определили множество других вещей. Солон по сути преобразовал афинскую конституцию, оставив только некоторые суровые законы предыдущего законодателя Драконта (VII в. до н. э.). Среди них — осуждение на смерть за кражу любой вещи. «Не ты положил — не бери», — учил Солон. По законам Солона могли быть привлечены к суду тунеядцы и лентяи, было запрещено дурно говорить об умерших, ругаться в храмах и государственных учреждениях и т. д. Законы были записаны на обрамленных досках, прикрепленных на вращающемся столбе. После их обнародования появилось много критиков: одни предлагали изменить одно, другие — другое. Мудрец и сам писал, что большим трудом трудно угодить всем (Plut. Sol. 25). Приведя афинян к присяге, что они будут сто лет соблюдать его законы, Солон попросил разрешить ему уехать и посетил много стран. Кроме того, он немало путешествовал и в юности. Дело в том, что его отец потратил часть имущества на благотворительность, и Солон хотел его восстановить. По Плутарху, это занятие было почетным, но некоторые античные

писатели утверждали, что он и прежде путешествовал с целью узнать мир, а не желая разбогатеть (Plut. Sol. 2). Отправившись в путь во второй раз, Солон общался с учеными и мудрецами других стран, давал советы правителям и, по-видимому, занимался творчеством.

К сожалению, от наследия Солона сохранилось только около трехсот строчек, цитируемых другими авторами. Будучи типичным греческим мудрецом, поэт верит в гармонию мира и стремится к ней. Он уверяет, что не имеющее законов государство хаотично, а принявшее конституцию — упорядочено и гармонично:

Благозаконье же всюду являет порядок и стройность,
В силах оно наложить цепь на неправых людей...
(Frg. 3, 32—33, АЛ, с. 133, пер. Г. Церетели).

Солон говорит, что своими реформами он дал афинянам столько свободы, сколько было необходимо, ограничив права аристократов, но не поправ их. И народные массы, и аристократов он, по его словам, прикрыл щитом законов, чтобы ни одни, ни другие не могли диктовать свою волю (Frg. 5). Таким образом, как и полагается мудрецу, Солон в практической деятельности стремился к умеренности. Его любимое выражение, ставшее его девизом, гласило: «Ничего слишком!» Подобные мысли он излагает, рассуждая о богатстве: имеющие много серебра, золота, земли, лошадей и мулов не богаче имеющих только поесть, одеться, обуться, потому что они не унесут избытка с собой в Аид, не откупятся от старости, от тяжелых болезней (Frg. 14). Солон уверен, что космический порядок основан на справедливости, что Зевс наказывает каждого безнравственного человека. Иногда наказание настигает его потомков:

(Frg. 1, 29—32)

Совершенно иначе считает обращающийся только к прошлому **Феогнид** (VI—V вв. до н. э.) из Мегар. Мир ему кажется несправедливым, потому что в нем господствуют дурные люди. Феогнид, как богатый мегарский аристократ был втянут в политическую борьбу, защищая интересы своего сословия. Когда победу одержали демократы, он удалился из родного полиса, а возвратившись, не получил имущества обратно. Поэтому поэт не доволен демократическим строем, когда власть, по его мнению, принадлежит полудиким людям (53—56). Иногда его элегии дышат самой черной ненавистью: Феогнид жаждет испить крови низких людей (349—350), призывает (может быть, и сознавая нереальность призыва) разделаться с ними:

Смело ногами топчи, стрекалом коли, не жалея
Тяжким ярмом придави эту пустую толпу!
(847—848, АЛ, с. 162, пер. С. Апта).

Поэта охватывает грусть и желчная ненависть одинокого человека, когда он видит, что его сословие исчезает, потому что аристократы вступают в брак с простыми людьми (183—192), у него сжимается сердце, когда он слышит по весне голос птицы:

Птицы пронзительный крик услышал я, сын Полипая:
Нам возвещает она время весенних работ —
Пахоты время и сева. И черная боль охватила
Сердце мое — не про нас пышного поля простор!
(1197—1200, АЛ, с. 173, пер. С. Апта).

Поэту кажется, что ничего хорошего не выйдет из такого государства, оно кажется ему похожим на тонущий корабль, потерявший хорошего рулевого. Нет никакого порядка, кораблем управляют грузчики, поэтому его поглотят волны (671—680). Драматические предсказания Феогида не исполнились, демократические полисы просуществовали долго, но нужно отметить, что Феогид не был абсолютно не прав. Большим недостатком демократических полисов, где каждый сапожник, горшечник или земледелец могли занять важнейшие и высочайшие должности, был недостаток компетенции. Над этим позднее будет насмехаться Аристофан в «Лягушках», это будет критиковать Платон в «Государстве».

Кроме пессимистических политических раздумий, в сборнике Феогида мы находим нравственные поучения, мотивы любви, пиров. Во время пирушек поэт советует придерживаться меры, считая ее привилегией аристократов:

Две для несчастных смертных с питьем беды сочетались:
Жажда — с одной стороны, хмель нехороший — с другой.
Я предпочту середину. Меня убедить не сумеешь
Или не пить ничего, или чрез меру пьянеть.
(837—840, АЛ, с. 162, пер. С. Апта).

Вообще во всех элегиях Феогида звучит дидактическая установка, а некоторые двустипхия имеют явно гномический⁸ характер:

Милых товарищей много найдешь за питьем и едою,
Важное дело начнешь — где они? Нет никого!
(115—116, АЛ, с. 143, пер. В. Вересаева).

ЯМБЫ. Вместе с элегиями в Греции появилась и расцвела ямбическая⁹ поэзия. Ямб считался метром простой, обыденной поэзии. Миф о его

⁸ Греч. ■ ● ◀ ◆ ∪ • — мысль, мнение.

⁹ Ямб составляют один краткий и один долгий слог: ◡ ◡. Строчка состояла из шести ямбов. Соединяясь по два, они составляли так называемый ямбический триметр: ◡ ◡ ◡ → ◡ ◡ ◡ → ◡ ◡ ◡. Вместе с ямбом использовалась и обратная стопа — трохей (или хорей), состоящая из одного долгого и одного краткого слога: ◡ ◡. Трохеи соединялись по восемь стоп в трохеические тетраметры: ◡ ◡ ◡ → ◡ ◡ ◡ → ◡ ◡ ◡ → ◡ ◡ ◡.

происхождении говорит, что ямб был метром шуток, поношений, сквернословий и т. п. на древних праздниках плодородия. Рассказывается, что Деметра в поисках пропавшей дочери пришла в Элевсин. Там встретившие ее дочери царя Келея привели ее во дворец. Деметра, хотя и принятая радушно, от горя не ела, не пила, не улыбалась. Тогда служанка по имени Ямба, желая ее развеселить, начала болтать двусмысленности, и Деметра рассмеялась (Horn. hymn. 5, 195—205). По имени служанки и была названа новая стопа, похожая на разговорный язык.

Самым знаменитым поэтом, писавшим ямбами, был **Архилох** (VII в. до н. э.), который сочинял и элегии. Много видевший, множество приключений претерпевший, поэт жил, скорее всего, недолго, но бурно: участвовал во многих битвах, служил наемным воином. В античности был известен гимн Деметре Архилоха, а гимн Гераклу в течение долгих лет после смерти поэта пели участники Олимпиад. В его ямбах мелькают нежные строчки, посвященные любимой, в которых поэт любит девушкой, радующейся ветке мирта и прекрасному цветку розы, любит ее пышными, ниспадающими на спину волосами (Frg. 25).

Знаменитыми были и строчки, провозглашающие такую мудрость:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой.

Ободришь и встретишь их грудью, и ударим на врагов!

Пусть везде кругом засады — твердо стой, не трепещи.

Победишь — своей победы напоказ не выставляй,

Победят — не огорчайся, запершись в дому, не плачь.

В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй.

(Frg. 67a, АЛ, с. 118, пер. В. Вересаева).

Хотя в античности были известны стихотворения Архилоха разнообразной тематики, уже в то время сформировалось представление о нем как о сатирическом поэте. Рассказывали, что Архилох посватался к дочери знатного человека Ликамба, но отец девушки отказался отдать дочь за поэта. Тогда отвергнутый юноша понаписал такие злые строчки, что от стыда вся семья повесилась¹⁰. Конфликт с Ликамбом, по-видимому, был на самом деле, а рассказ о трагическом конце семьи, скорее всего, придуман, однако это хорошее свидетельство тому, как воспринимали Архилоха в древности¹¹.

Ямбами писал также **Гиппонакт** (VI в. до н. э.). Тон его стихотворений грубоват, а язык часто вульгарен. В творчестве Гиппонакта впервые в европейской поэзии мы встречаем нищего бродягу как лирического героя. Поэт изобрел хорошо соответствующий содержанию его поэзии размер — «хромой ямб», в котором шестой ямб триметра он заменил на хорей. Тогда довольно подвижная строка со сменой кратких и долгих слогов надломилась и стала как

¹⁰ Hor. Epist. I 19, 30; Ovid. Ibis, 54; Mart. VII 12, 6.

¹¹ Архилоха считали злым сатириком поэт Пиндар (Pyth. 2, 55), комедиограф Кратин («Archilochai»), римский поэт Гораций (Epist. I 19, 23—28; II 3, 79).

беглеца-изгнанника: поэт завидует тем, кто слышит голос зовущего на народное собрание глашатая, голос, который звучал для его отца и деда с молодых дней до старости, но теперь предназначен не для него. Прибежище от человеческих страстей и природных бурь поэт ищет в чаше вина. Когда свирепствуют зимние вихри и ливни, он предлагает зажечь очаг и наслаждаться вином:

Как быть зимой нам? Слушай: огонь зажги,
Да не жалея, в кубки глубокие
Лей хмель отрадный, да теплее
По уши в мягкую шерсть укройся.
(Frg. 90, АЛ, с. 51, пер. Вяч. Иванова).

В застольные песни, называемые сколиями, вплетены мифологические мотивы. Поэт осуждает Елену как виновницу гибели Трои (Frg. 74), прославляет несущихся верхом на конях Кастора и Полидевка (Frg. 78), прося их хранить людей от смерти. На одном рисунке на античной вазе рядом с Алкеем стоит его соотечественница **Сапфо** (VII—VI вв. до н. э.), не единственная, но самая знаменитая греческая поэтесса. С ней может сравниться разве только Коринна, от наследия которой осталось, к сожалению, еще меньше, чем от Сапфо. Из девяти книг Сапфо сохранились только фрагменты.

Поэтесса аристократического происхождения, родом с острова Лесбос, Сапфо жила и творила в окружении музыки, поэзии, цветов, произведений искусства и людей, одетых в нарядные одежды. Политические перемены затронули и, по-видимому, нарушили созданный Сапфо эстетизированный мир: поэтесса была вынуждена уехать с Лесбоса, впоследствии она туда вернулась. Она говорит, что помнит советы матери, учившей ее одеваться со вкусом, подбирать цвета, но теперь она слишком бедна и не в состоянии позволить себе купить для своей дочери «пестро шитую шапочку». Однако социальные перемены не изменили установку поэтессы искать в мире красоту и почитать ее [7, 229; 8, 391]. Сапфо восхищается своей любимой дочерью, сравнивая ее с золотистым цветком (Frg. 152). В ее поэзии мы не находим политических мотивов, а в сердце нет ни желчной ненависти Феогида, ни гнева Алкея. Поэтесса умеет всех понять и всех простить. Возможно, полемизируя с Алкеем¹⁶, Сапфо пишет, что ей самым красивым представляется то, что кто-нибудь любит. Сила любви огромна. Так, Елена полюбила Париса. Хотя он и опозорил Трою, она оставила ради него мужа, дочь, родителей.

¹⁶ Такая полемика представляется убедительной, поскольку мы имеем другой их диалог. Алкей обращается к Сапфо: Сапфо отвечает:

Сапфо фиалкокудрая, чистая,
С улыбкой нежной! Очень мне хочется
Сказать тебе кой-что тихонько,
Только не смею: мне стыд мешает.

(Frg. 63, АЛ, с. 36, пер. В. Вересаева).

Когда б твой тайный помысл невинен был,
Язык не прятал слова постыдного, —
Тогда бы прямо с уст свободных
Речь полилась о святом и правом.

(Frg. 149, АЛ, с. 70, пер. В. Вересаева).

Любовь для поэтессы — это не приятное удовольствие, как для Мимнерма, а истощающая человека сила, которой чаще всего невозможно противиться. «Эрос вновь меня мучит истомчивый — / Горько-сладостный, необоримый змей» (Frg. 137, АЛ, с. 63, пер. В. Вересаева). «Словно ветер, с горы на дубы налетающий, / Эрос души потряс нам...» (Frg. 50, АЛ, с. 62, пер. В. Вересаева), — жалуется поэтесса. Тогда остается один выход: просить богиню Афродиту о помощи в строфах, ритм которых создала сама поэтесса. В сапфической строфе преобладает нисходящий ритм¹⁶, поэтесса начинает говорить и замолкает, опять начинает и опять молчит:

О явись опять — по молитве тайной
Вызволить из новой напасти сердце!
Стань, вооружась, в ратоборстве нежном
Мне на подмогу!
(Frg. 1, АЛ, с. 56, пер. Вяч. Иванова).

Любовный мотив считается главным в творчестве Сапфо, хотя он и повредил ее имени. Дело в том, что поэтесса руководила содружеством, а может быть, школой или студией девушек знатного происхождения, где, по-видимому, обучали вещам, находившимся под покровительством муз: танцам, музыке, поэзии, пониманию красоты, где был хор, исполнявший песни и гимны, сочиненные Сапфо. Большая часть стихотворений поэтессы была посвящена этим девушкам. Одна из них вышла замуж в далекую страну и сияет среди лидийских жен (Frg. 98), другие находятся ближе, но поэтесса тоскует по ним всем (Frg. 96) и надеется, что и они в мыслях возвращаются к ней (Frg. 98).

Через столетие после ее смерти комедиографы начали насмехаться над чувствами Сапфо, над ее содружеством, утверждая, что там были эротические отношения. Такие утверждения мы встречаем до наших дней [1, 101—107]. Однако судить и говорить об этом надо очень осторожно. Без сомнения, мы должны считать правыми тех авторов, которые говорят, что неоспоримая истина только в том, что мы очень мало об этом знаем [3, 83; 6, 142]. Вот, например, строчки стихотворения к Агалиде:

Богу равным кажется мне по счастью
Человек, который так близко-близко
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно
Слушает голос

И прелестный смех. У меня при этом
Перестало сразу бы сердце биться:
Лишь тебя увижу, уж я не в силах
Вымолвить слова.

¹⁶ В трех строчках первое полустишие — нисходящего ритма, второе — восходящего, а последняя строчка — нисходящего ритма.

Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же —
Звон непрерывный.

Потом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становлюсь травы, и вот-вот как будто
С жизнью прощусь я.
(Frg. 2, АЛ, с. 56, пер. В. Вересаева).

Трудно утверждать категорически, что это эротическое стихотворение. Ясно только одно: в нем звучит огромная мука. Девушка сидит рядом с каким-то мужчиной (возможно, женихом), и это доставляет поэтессе много боли. Это может быть огромная боль разлуки, утраты. Возможно, это на самом деле хоровая песня ее девушек [2, 40], которой поэтесса прощается со своей воспитанницей. То, что стихотворение написано от первого лица, здесь ни о чем не говорит: хор может пониматься как одно лицо, хоры трагедий часто говорят в первом лице единственного числа.

Не очень ясно, почему нормальным считается восторг поэтессы перед сиянием луны, цветущими яблонями, душистыми розами, а восхищение девушкой, которой идет белый наряд, считается ненормальным. Вообще трудно поверить, что она была женщиной сомнительной репутации, потому что такой женщине аристократы вряд ли бы доверили воспитание своих дочерей. Ведь известно, что Сапфо была очень уважаема и почитаема: на монетах города Митилены чеканилось ее изображение, приписываемая Платону эпитафия называет ее десятой музой (Frg. 16). Аристотель пишет ее имя рядом с именами знаменитейших философов и поэтов (Arist. Rhet. 1398b).

Живое воображение комедиографов создало и другие измышления: в одной комедии Сапфо изображена как любовница поэта Архилоха (Athen. XIV 519 b), хотя в год рождения поэтессы Архилоха уже не было в живых. Другой рассказ, о котором известно, что он не имел никакого обоснования, — это распространенная в античные времена легенда о том, что, безнадежно влюбившись в юности в красавца Фаона, Сапфо прыгнула со скалы в море¹⁸. На самом деле поэтесса умерла в почтенном возрасте (Frg. 79).

Имеются сведения, что Сапфо писала гимны, эпиграммы¹⁹, погребальные песни, элегии и эпиграммы, но от них, как и от поэзии Алкея, остались только фрагменты.

Третий представитель сольной лирики **Анакреонт** (VI в. до н. э.) не интересовался ни политикой, ни философскими вопросами. Поэт был родом из малоазийского города Теос. После того как персы заняли его родной полис, Анакреонт жил при дворах тиранов разных городов. Возможно, положение

¹⁸ Менандр написал об этом комедию (Strab. X 452), Овидий сочинил трогательное прощальное письмо от имени Сапфо (Ov. Her. XV).

¹⁹ Греч. Γ ϸ ϸ • - ✓ ϸ ✓ ◆ ϸ • ϸ — свадебная песня.

придворного поэта заставило Анакреонта смотреть на жизнь как на бесконечный веселый пир, а может быть, такова была его природа. Поэзия Анакреонта легка и празднична, жизнь не кажется поэту ни трудной, ни сложной. Здесь мы не найдем мучительного чувства любви, а только легкий флирт, здесь льется вино и звучат песни:

Что же сухо в чаше дно?
Наливай мне, мальчик резвый,
Только пьяное вино
Раствори водою трезвой.
Мы не скифы, не люблю,
Други, пьянствовать бесчинно:
Нет, за чашей я пою
Иль беседую невинно.

(Frg. 43, АЛ, с. 74, пер. А. Пушкина).

У Анакреонта было много последователей. Ему подражали в течение всей античности и позже, его стихотворения переписывались вместе с произведениями других поэтов, и отличать подлинного Анакреонта от подражателей ученые начали только в новое время. Стихотворения, прославляющие Диониса, Эрота, вино, любовь, веселье, стали называть анакреонтической поэзией. Во времена Ренессанса и Просвещения анакреонтические стихотворения создавались на национальных языках: во Франции их писал П. Ронсар, А. Шенье, в Германии — Г. Лессинг, в России — М. Ломоносов, Г. Державин, К. Батюшков, А. Пушкин.

ХОРОВАЯ ЛИРИКА. Осмысляя образ жизни греков, Аристотель пришел к выводу, что человек есть «существо общественное»²⁰. Граждане одного полиса хотя бы в лицо знали одни других, собравшись на народное собрание, они обсуждали государственные дела, плечом к плечу стояли в боевом строю и вместе проводили празднества, которые обычно были всенародными. Празднества не обходились без песен. Греки очень любили музицировать и петь и имели множество детских, девичьих, мужских и женских хоров. **Богов они прославляли гимнами, пеанами, дифирамбами²¹, а в честь людей пели энкомии, эпиникии, френы²² и т. п.**

Жители Спарты не слишком увлекались искусствами, но песни и танцы любили. Нужно подчеркнуть, что именно отсюда до нас дошли самые ранние тексты хоровой лирики. Это песнопения в честь богов.

Одним из зачинателей хоровой лирики считается живший в Спарте в VII в. до н. э. певец **Алкман**. В это время с Крита в Спарту переселился Фалет, принесший с собой в Грецию критские танцевальные песни, там жил и создатель пеанов и дифирамбов в героическом стиле Ксенокрит. Из их

²⁰ Греч. ▣▷◁⋈⋈↔ ▲⋈◁↓◀↓↗⋈◁↔ (Arist. Polit. I 1253a).

²¹ Названия всех этих песнопений негреческие, а пришедшие, видимо, из доиндоевропейского субстрата.

²² Энкомий — песнь, прославляющая какое-либо лицо, эпиникий — прославление победителя в спортивных соревнованиях, френ — погребальная песнь.

сочинений ничего не сохранилось. Алкман сочинял песни и руководил мужским, женским и девическим хорами. Он написал пять книг песен. От них остались фрагменты, среди которых выделяется отрывок примерно из ста строк из песни для хора девушек, посвященной, по-видимому, Артемиде. По этому фрагменту видно, что Алкман использовал два содержательных элемента, ставших в позднейшей хоровой лирике самыми важными: мифологические детали и обобщение размышлений над жизненным опытом, выраженное в сентенциях.

Счастлив, кто в весельи,
Без слез проводит день²³
(Frg. 37—38).

Считается, что Алкман заложил основу и для формы хоровой лирики: сочинил строфу, состоящую из трех частей (**строфы, антистрофы и эпода**). Такими симметричными строфами впоследствии писали все представители хоровой лирики.

Для них была работа не только в Спарте, но и по всей Греции, потому что богов нужно было почитать везде. В Сицилии в VII—VI вв. до н. э. жил **Стесихор**, написавший двадцать шесть книг песнопений. От них сохранились только фрагменты, показывающие, что поэт любил торжественный стиль, а материал заимствовал из эпических поэм. Считается, что его лирические рассказы были как бы нечто среднее между эпосом и трагедией. Их названия: «Гибель Трои», «Возвращения», «Орестея», «Европея», «Эрифилла», «Кербер» и т. д.

Уже в античности была окутана легендами жизнь поэта **Ивика**, происходившего из Регия в Южной Италии. Теперь очень известен ставший знаменитым благодаря Ф. Шиллеру рассказ о том, что Ивик был убит разбойниками, но этого никто не видел, кроме пролетавших журавлей. Умиравший поэт попросил журавлей отомстить злодеям. Через некоторое время они сидели в театре, и над зрителями пролетела стая журавлей. Один из убийц толкнул другого: «Смотри, мстители за Ивика!» Оба весело рассмеялись, но у людей, знавших, что поэт был убит, такое поведение вызвало подозрение, и убийцы были наказаны. Достоверно известно, что Ивик написал семь книг. Сохранились только фрагменты. Они показывают, что поэт писал и на любовную тему, которая была не характерна для его предшественников.

Симонид (557—468 гг. до н. э.), создатель жанра эпиникия, был человеком беспокойного ума и образа жизни. Он жил в Афинах, Фессалии, Сицилии, общался со множеством знаменитостей, участвовал в многочисленных поэтических состязаниях. Он также был способным коммерсантом, как доверенное лицо тиранов Сицилии исполнял дипломатические обязанности. Сам он обладал удивительной памятью и других учил искусству запоминания, предложил новшества для орфографии греческого языка, усовершенствовал некоторые музыкальные инструменты.

Опираясь на принципы религиозных песнопений, он создал новый жанр — песни в честь победителей спортивных состязаний (эпиникии). Из гимнов, пеанов, дифирамбов Симонид перенял строфу в форме триады и опыт использования мифов. Элементы мифов связывали атлета с легендарными героями далекого прошлого, придавали песням возвышенный характер. Позднейшие филологи разделили эпиникии Симонида на книги, прославляющие бегунов, кулачных бойцов и атлетов других видов спорта. Эти книги не сохранились, не известно, сколько их было.

Симонид также усовершенствовал форму энкомиев, но особенно он прославился как автор грустных траурных песнопений — френов.

В конце античности Квинтилиан в обзоре всей литературы скажет, что Симониду лучше, чем всем другим поэтам, удалось выразить чувство скорби (X, I 64). Простыми словами поэт говорил о несчастье, свалившемся на человека, стараясь утешить мыслями, что даже дети богов страдают, что даже сами боги не борются с необходимостью. Сохранился плач Данаиды, заключенной с младенцем Персеем в ящик, в котором страх матери, оказавшейся в смертельной опасности, противопоставлен беззаботности младенца:

В темном ковчеге лила, трепеща, Даная слезы.
Сына руками обвив, говорила: «Сын мой, бедный сын!
Сладко ты спишь, младенец невинный,
И не знаешь, что я терплю в медных заклепах
Тесного гроба, в могильной
Мгле беспросветной! Спишь и не слышишь, дитя, во сне,
Как воет ветер, как над нами хлещет влага,
Перекатывая грузными громадами валы, вторя громам;
Ты же над пурпурной тканью
Милое личико поднял и спишь, не зная страха...»
(Frg. 13, АЛ, с. 184, пер. Вяч. Иванова).

Дидактические элементы, незамысловато выраженные рассуждения о мощи богов (Frg. 10; 57), о том, как трудно человеку достичь совершенства (Frg. 4), о том, что и счастливый человек не может знать своего завтрашнего дня (Frg. 6), создали Симониду авторитет популярного поэта и философа [4, 50—75].

Симонид славился и эпиграммами. Двустилишие, сочиненное им, было начертано на могиле трехсот спартанцев, погибших в Фермопильском ущелье в 480 г. до н. э.:

Путник, пойди возвести нашим гражданам в Лакедемон,
Что, их заветы блюдя, здесь мы костями полегли.
(Frg. 92, АЛ, с. 178, пер. Л. Блуменау).

Самым знаменитым автором хоровых песен в античности был **Пиндар** (518—442 гг. до н. э.). Он писал гимны, пеаны, эпиникии, дифирамбы, энкомии, френы и т. д. Всего им было создано около четырех тысяч песен, из которых до наших дней дошло только сорок пять эпиникиев. Во времена Пиндара было четыре общегреческих спортивных состязания: Олимпийские, Пифийские, Немейские и Истмийские²⁴. По мнению греков, их победители выигрывали не только потому, что у них были самые быстрые ноги, самые крепкие руки или самые резвые кони, но и потому, что им помогали боги. Победителя торжественно встречали в родном городе, одаряли и всю жизнь почитали как избранника бога. Во время встречи в его честь хоры пели песни (оды²⁵), которые по заказу сочиняли поэты.

Сохранившиеся песни Пиндара посвящены победителям всех четырех состязаний, поэтому они сгруппированы в четыре книги по названиям соревнований: первая — Олимпийские оды, вторая — Пифийские, третья — Немейские и четвертая — Истмийские.

Автор античной песни был и поэт, и композитор: он сочинял не только слова, но и музыку. Мелодии сольных песен (Сапфо, Алкея, Анакреонта), по-видимому, были проще, так как повторялась строфа одного и того же метра, а метр хоровых песен установить невозможно, поскольку едва ли не каждая строчка имела свой собственный ритм и сложную мелодию. Поэтому мы, люди нового времени, должны признаться, что мы не в состоянии воспринять хоровую лирику должным образом, потому что нам не доступен ее ритм. Мы не знаем, в каком метре ее нужно читать. При переводе или прочтении в другом метре появляются дополнительные семантические акценты.

Из текстов песен Пиндара можно понять, что это был большой поэт, которого не стесняли рамки заказа. Из мифологии, как из неиссякаемого источника, он черпал сравнения и аллюзии, прославляя победителя и его родину, постоянно задумываясь о мощи и милости богов, о едином комплексе хороших качеств человека (✓ ◡ ✕ ▮ ▲ • ◆)²⁶, о характере и способах его возникновения.

Воспевая победителя, одаренного милостью богов, поэт изображает его как единое целое физических и духовных качеств. Красивое, атлетичное тело героев его од слито с благородной душой [10, 148—164]. Поэт верит в гармоничные отношения между индивидами (Ol. 10, 11—12; Pyth. 4, 120—130), между отдельной личностью и обществом (Ol. 5, 13—19; Pyth. 1, 70; Nem. 5, 47), между человеком и божеством (Ol. 9, 110; Pyth. 1, 48—50; 3, 99—97). Смертные должны мудро осознавать свое место в мире:

Есть племя людей,

²⁴ Олимпиады проходили в честь Зевса в городе Олимпе в Элиде, Пифийские игры — в честь Аполлона в Дельфах, Немейские — в честь Зевса в городе Немее и Истмийские — в честь Посейдона на Коринфском перешейке, называемом Истмом.

²⁵ Греч. ◡ / ▮ ▮ • ▮ — песня.

²⁶ Перевод греч. ✓ ◡ ✕ ▮ ▲ • ◆ словами «добродетель», «доблесть», «храбрость» передает только отдельные аспекты этого понятия, а не весь сплав человеческих свойств высокого качества. Выразить это понятие одним словом сейчас невозможно.

Есть племя богов,
 Дыхание в нас — от единой матери,
 Но сила нам отпущена разная:
 Человек — ничто,
 А медное небо — незыблемая обитель
 Во веки веков.
 Но нечто есть
 Возносящее и нас до небожителей, —
 Будь то мощный дух,
 Будь то сила естества, —
 Хоть и неведомо нам, до какой межи
 Начертан путь наш дневной и ночной
 Роком²⁷.

(Nem. 6, 1—13).

Человек имеет нечто общее с богами, но его гордость, высокомерие должны иметь границы, потому что смертному подходит только то, что смертно, потому что человеку не подобает равняться с Зевсом (Isthm. 2, 14). Совершенный человек всегда придерживается меры, не преступая никакой границы:

Всему своя мера:
 Должный срок — превыше всего!²⁸
 (Ol. 13, 47—48).

Если удастся выиграть важное сражение или обрести богатство, не следует из-за этого чваниться, забывая, что людям все дает Зевс (Isthm. 3, 1—6).

Провозглашая мировую гармонию, Пиндар прославляет идеал калокагатии²⁹, ставший в V в. до н. э. основой греческой культуры [12, 100—110]. Человек с красивым, атлетическим телом, веселый, понимающий свое место в мире и не преступающий отведенных ему границ, — это красивый и добрый человек. Слово «калокагатия» появилось в VI в. до н. э. в языке мудрецов Бианта и Солона (Dem. Phal. 10, 3). Пиндар этого слова, может быть, кажущегося ему прозаическим, не употребляет, но он певец именно такого сплава красоты и доброты, такой гармонии.

У Пиндара можно найти и больше связей с идеями философов. Во II олимпийской оде поэт впервые в греческой литературе подчеркивает мысль, что непорядочных людей после смерти ждет наказание, а души добрых и честных людей живут на залитых солнцем полях блаженных. Идея

²⁷ Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980, с. 134—135. Здесь и далее пер. М. Л. Гаспарова.

²⁸ Там же, с. 53.

²⁹ Греч. $\cup \checkmark \zeta \parallel \cup \zeta \checkmark \blacksquare \checkmark - \bullet \blacklozenge \checkmark$ — термин, передающий греческий эстетический и этический идеал ($\cup \checkmark \zeta \parallel \blacklozenge$ — красивый, $\cup \checkmark \bullet \blacklozenge$ — и, $\checkmark \zeta \blacksquare \checkmark - \parallel \blacklozenge$ — хороший, добрый). Ни один современный европейский язык не может выразить это понятие одним словом. Обычно его переводят как «красота и добро».

метемпсихоза³⁰ в лирике Пиндара появилась, видимо, под влиянием философии пифагореизма.

Большинство сохранившихся од Пиндара написано симметрическими триадами, складывающимися из строфы, антистрофы и эпода, а общая схема всей оды также имеет три части: сначала прославляется победитель состязаний, его город, затем следуют рассуждения более общего характера, переплетенные с мифами, и в конце поэт опять возвращается к воспеваемой личности [9, 339]. Пиндар не анализирует и не описывает, он рисует крупными мазками, и образам его лирики, основанным на ассоциациях, становится тесно: поскольку поэт часто пропускает союзы, звучные фразы как бы обрушиваются друг на друга. Его язык красноречив, а метафоры и сравнения — смелы³¹. Гораций (Carm. IV 2, 5—8) метко сравнивает оды Пиндара с величественной горной рекой, кипящей вихрями и водоворотами. Такому Пиндару старались подражать Г. Державин, Дж. Мильтон, А. Теннисон, К. М. Виланд, И. В. Гете, А. Шенье.

Вакхилида (505—450 гг. до н. э.) часто считали тенью Пиндара. До нас дошли только крупицы его наследия. Структура эпиникиев этого поэта похожа на пиндаровскую, но он не был безликим эпигоном. Он отличался от Пиндара стремлением к украшениям, талантом рассказчика. Иногда Вакхилид старался избавиться от строгого следования образцам, заменяя мифологический рассказ историческим: например, в эпиникии, посвященный правителю Сиракуз Гиерону, он вплетает рассказ о Крезе (Frg. 3). Кроме эпиникиев, поэт сочинял пеаны, гимны, парфении, энкомии, танцевальные песни, дифирамбы. Один из них написан как разговор Тесея с народом (Frg. 13). Такое сочинение уже не чистый дифирамб, это драматическое произведение. На его примере можно предполагать, как развивалась греческая драма. Этот жанр стремительно вошел в греческую культуру, и оттесненная им хоровая лирика постепенно исчезла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bethe E. Die Griechische Dichtung. Potsdam, 1924.
2. Bowra C. M. Greek Lyric Poetry. Oxford, 1936.
3. Jenkins R. Three Classical Poets. Cambridge, 1982.
4. Komornicka A. M. Simonides z Keos. Poeta i medrzec. Wroclaw, 1986.
5. Nestle W. Geschichte der griechischen Literatur. Berlin, 1942.
6. Page D. Sapho and Alcaeus. Oxford, 1955.
7. Smyth H. W. Greek Melic Poets. New York, 1963.
8. Willamowitz-Moellendorf U. Kleine Schriften. Klassische griechische Poesie. Berlin, 1971, I.
9. Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара. — Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980, 361—383.

³⁰ Греч. ΨΓ ▲ Γ Ψ ▽ ◆ Γ ◄ ? • — переселение душ.

³¹ Дожди — дети облаков (Ol. 2,3), Этна — лоб плодородной земли (Pyth. I 30), Асклепий — плотник ? (Pyth. 3, 6) и т. д.

10. Гринбаум Н. С. Художественный мир античной поэзии. Творческий поиск Пиндара. М., 1990.
11. Доватур А. И. Феогнид и его время. Л., 1989.
12. Лосев. А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.

ДРАМА

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДРАМЫ. Существуют две теории¹ по поводу происхождения греческой драмы: положения английской этнологической школы и традиционная позиция специалистов по классической филологии. Сторонники первой теории утверждают, что драма возникла из различных обрядовых и ритуальных действий: из погребальных плачей [22, 572; 27], из ритуала инициации [34, 99—206]². Вторые, соглашаясь, что различные обрядовые представления (например, спектакли Элевсинских мистерий) имели много общего, полагают, что все же надо бы очень осторожно связывать эти архаические, доисторические ритуалы с цивилизованным и интеллектуальным греческим V веком до н. э., что нет основания не доверять Аристотелю, выводящему греческую драму из гимнов и песен на празднествах в честь Диониса [19, 17—64]. Он утверждает, что трагедия первоначально возникла «от запева дифирамбов» (Poet. 1449 a)³. Это положение Аристотеля подтверждает то, что спектакли ставились не когда угодно, а только во время празднеств в честь Диониса, которых было три: Великие Дионисии, Малые Дионисии и Ленеи.

Как мы уже упоминали, слово «дифирамб» негреческое (видимо, этот род песнопений эллины переняли из субстратной культуры), но в VII—VI вв. до н. э. дифирамб был известен и распространен в Греции. Дифирамбами называли песни празднеств в честь Диониса⁴. Их исполнял предводитель хора и мужской хор из пятидесяти человек. Песни, исполняемые попеременно предводителем и хором, видимо, и должны считаться началом диалога драматического произведения. Мужчины, исполнявшие дифирамб, изображали спутников Диониса сатиров и силенов: они прикрепляли рога, надевали козлиные шкуры, иногда прицепляли лошадиные хвосты⁵. Слово «трагедия» означает «песнь

¹ Были и есть другие идеи, однако они не популярны. У. Вилламовитц-Меллендорф утверждал, что дифирамбы, из которых появилась трагедия, были хоровыми песнями граждан, не связанными с культом Диониса [38, 43—90], В. Шмид полагал, что трагедии не имеют с дифирамбами ничего общего, потому что они являются сочинениями талантливых писателей [30, 36—49], Г. Ф. Элс утверждает, что трагедия возникла из декламаций гомеровского эпоса [7].

² Г. Томсон из ритуала инициации выводит не только драму, но и эпос, лирику и вообще всю греческую культуру [34, 204].

³ Аристотель. Поэтика. / Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. IV. М., 1984, с. 650. (Здесь и далее пер. М. Л. Гаспарова).

⁴ Кроме того, Дифирамбом иногда называли и самого Диониса (Eur. Bacchae, 526).

⁵ Почему сатиры представлены с лошадиными хвостами, не совсем ясно. [19, 17—64].

козла»⁶. Аристотель говорит, что поначалу трагедия была веселым действием, а позднее приняла возвышенный характер (Poet. 1449 a).

Комедия⁷, по утверждению Аристотеля, происходит «от запевал фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах» (Poet. 1449 a). Веселая процессия на праздниках в честь Диониса носила фаллос, пела песни, полные элементов ритуального поругания. Греки верили, что такие непристойные, смешные песни в форме диалога между отдельными группами процессии, способствуют урожайности и плодородию.

Таким образом, исполнители гимнов и песен на праздниках в честь Диониса постепенно стали действующими лицами. Дело в том, что греч. $\text{ᾠδὴ} \times \psi \text{ ᾠδὴ} \psi$ — это действие. И Аристотель подчеркивает, что **драма подражает активно действующим людям** (Poet. 1448 a).

Устройство театра и организация представлений. Греческий театр составляют три части: театр, оркестр и сцена. Места для зрителей, называемые **театром**⁸, обычно устраивали на склоне холма. Сначала зрители сидели на земле, потом были установлены каменные скамьи, рядами поднимающиеся вверх и дугой опоясывающие площадку в форме круга — **оркестру**⁹, на которой происходили представления. За оркестром натягивали палатку, называемую по-гречески $\text{σκηνη} \text{ } \psi \bullet \bullet \bullet \blacklozenge$. В ней участники представления складывали маски и другие вещи. Чтобы каждый раз не нужно было бы натягивать палатку, впоследствии было установлено постоянное сооружение, которое люди и в дальнейшем продолжали называть **скеной**. Поскольку действие греческих драм чаще всего происходило не в закрытом помещении, а под открытым небом, здание скены после установки некоторых элементов декораций могло изображать храм, царский дворец и т. п. Если в таком здании не было необходимости, скену прикрывали натянутым на раму огромным полотном с нарисованным морем, горами или другим необходимым изображением. Позднее около скены было сооружено небольшое возвышение, которое постепенно все увеличивалось и превратилось в такую сцену¹⁰, которую мы видим в современных театрах.

И трагедийные, и комедийные актеры носили маски, которые они надевали на голову. Маски изготавливались следующим образом: мастер обтягивал проволочный каркас полотном и на него накладывал гипс. Потом маску раскрашивали, прикрепляли волосы, бороду. Маска характеризовала пол, возраст, общественное положение, моральные качества и душевное состояние действующего лица с помощью цвета, формы лба, положения бровей. Если психологическое состояние действующего лица менялось, актер менял маску. Поскольку маска увеличивала голову, фигура актера казалась меньшей. Это подходило для комедии, а трагедийные актеры, желая избежать комического впечатления, носили специальную обувь на толстой подошве — котурны.

Все роли в греческом театре исполняли мужчины. Сначала в драме играл один актер: надевая все время новые маски, он исполнял все роли. Исполнитель разговаривал с хором или один¹¹. Эсхил придумал выпустить на оркестру двух актеров, и между ними уже мог происходить диалог. Софокл увеличил количество действующих лиц, находящихся на оркестре одновременно, до трех. Исполнитель главной роли назывался протагонистом.

⁶ Греч. $\text{ᾠδὴ} \times \psi \text{ ᾠδὴ} \psi$ — козел, $\text{ᾠδὴ} \text{ } \psi \bullet \bullet \bullet \blacklozenge$ — песня.

⁷ Греч. $\text{ᾠδὴ} \text{ } \psi \bullet \bullet \bullet \blacklozenge$ — ватага веселых гуляк, $\text{ᾠδὴ} \text{ } \psi \bullet \bullet \bullet \blacklozenge$ — песня. Песни и процессии комоса, скорее всего, были похожи на описанные Гоогом гуляния колядующих по деревне.

⁸ Греч. $\text{ᾠδὴ} \text{ } \psi \bullet \bullet \bullet \blacklozenge$ — смотреть, следовательно, «театр» означает «место для зрелищ».

⁹ Греч. $\text{ᾠδὴ} \text{ } \psi \bullet \bullet \bullet \blacklozenge$ — танцевать. Название оркестры указывает на большую роль в драме двигающегося хора.

¹⁰ Лат. scaena. В европейскую культуру слово пришло из латинского языка.

¹¹ Актер по-гречески $\text{ᾠδὴ} \text{ } \psi \bullet \bullet \bullet \blacklozenge$ — дающий ответ.

Конечно, в драмах обычно было больше, чем три персонажа, и те же самые актеры получали по несколько ролей. Еще несколько актеров изображали слуг, спутников, воинов и других бессловесных персонажей. Важным действующим лицом в драмах был хор, который пел и танцевал на оркестре. С середины V в. до н. э. в трагедийном хоре было пятнадцать человек, а в комедийном — двадцать четыре. Самый главный хорист, руководитель хора назывался корифеем.

В театре были разнообразные механизмы, которые поднимали актера, сидящего на каком-нибудь бутафорном животном (Пегасе, птице, жуке), или спускали богов на землю. Поэтому внезапное появление бога, разрешавшего конфликт, называлось «богом из машины». В театроведении утвердился латинский перевод этого термина: *deus ex machina*.

В греческом театре драматург был не только писателем, но и композитором, и балетмейстером, и режиссером. Иногда он и сам играл какую-либо роль. Расходы на постановку спектакля покрывал гражданин, назначенный народным собранием.

В Афинах театральные представления окружал сакральный ореол: они происходили только на праздниках в честь Диониса и воспринимались как элемент почитания бога. Перед спектаклями жрец Диониса приносил в жертву поросенка на алтаре, стоявшем в центре оркестры. Зрители шли в театр в красивой одежде и венках, как и при участии в других обрядах¹². Сначала театральные спектакли были бесплатными, позднее надо было приобретать глиняные или свинцовые номерки многократного пользования, указывающие место, которые стоили очень дешево. Небогатые люди получали для этого деньги от государства, и представления обычно смотрели все афиняне¹³.

Обычно исполнялись три драматических произведения. Пьесы всегда оценивало жюри, состоящее из десяти членов. Таким образом, это были театральные состязания. Драматург, занявший первое место, получал венок из плюща. Третье место означало поражение.

СТРУКТУРА ДРАМЫ. Драмы обычно начинаются **прологом**. Так называется часть произведения от начала до появления хора. Хор вступал на оркестру, исполняя песню, называемую **пародом**. Другие песни хора — это **стасимы**. Они состоят из строф, антистроф и эподов. Разговоры действующих лиц между собой и их диалоги с хором называются **эписодиями**. Жалобный плач, исполняемый по очереди действующим лицом и хором трагедии, был назван **комосом**. Комедии имели еще две, только для них характерные части: **парабазу** и **агон**. **Парабаза** — это не связанная с содержанием комедии **песня хора, публицистическое отступление**. В нем автор говорит об интересующих его разнообразных событиях и явлениях общественной жизни, рассуждает на литературные темы. **Агон** — это **спор главных действующих лиц или основных идей комедии**. Драмы заканчиваются **эксодом** — уходом хора. Хор немного беседует с одним или двумя действующими лицами драмы и уходит, исполняя заключительную песнь.

МАТЕРИАЛ ДРАМ. Трагедии обычно писались на мифологические мотивы. Возможно, такое положение определила традиция: сначала трагедии создавались на темы мифов о Дионисе, позднее начали вставлять и другие сюжеты. Однако самым главным, видимо, было то, что миф — это универсальный материал, предоставляющий много возможностей для выражения самых различных ситуаций, чувств, состояний. Обилие мифов были

¹² Венок из цветов и зелени — обязательный атрибут эллинских праздников и обрядов.

¹³ Идут споры, ходили ли на комедии женщины [8, 22; 40, 75].

как бы закромами, из которых драматурги черпали необходимые примеры полными пригорошнями. Кроме того, в других областях греческого искусства, в скульптуре и особенно в живописи (стенной и вазовой), мы также очень часто видим мифологических героев и мифологические сюжеты. По-видимому, не только их разнообразие, но и сила обобщения привлекали художников. Мифологические герои представляли собой не конкретные личности, а личности всеобщего характера, они были как бы универсалии. Драматург не мог изменить каркаса мифа, но имел право кое-что добавить или изъять. Те же самые мифологические герои могли быть и привлекательными, и отталкивающими. Например, в «Филоктете» Софокла Одиссей является как бесчестный обманщик, а в «Аяксе» — как благородный защитник слабых, хранитель принципов морали. Однако то, что Одиссей — это вечный мифологический персонаж, придает обеим трагедиям силу обобщения. Были и трагедии не на мифологические сюжеты. До нас дошла только одна: драма Эсхила «Персы», изображающая войну персов с греками.

Сюжеты комедий авторы придумывали сами, их ситуации часто абсурдны, а персонажи — фантастические существа и простые люди. Однако имена основных действующих лиц и здесь показывают стремление комедиографа к обобщению: Лисистрата — распускающая войско, Дикайополис — справедливый город, Тригей — сборщик винограда и т. п.

Мифы были подходящим материалом и для веселых произведений другого сорта — сатировских драм. Эти комические пьесы, в которых обычно действует хор сатиров, игрались после трагедий и представляли собой последнюю часть тетралогии, идущую после трагедии. Например, после трилогии Эсхила о Данаидах шла сатировская драма «Амимона», написанная также по мотивам этого мифа. Впоследствии, после отказа от трилогий, создавались самостоятельные, не зависящие от трагедий сатировские драмы. Таковы единственная сохранившаяся полностью сатировская драма Еврипида «Киклоп» и дошедшая до нас нецеликом драма Софокла «Следопыты».

КОНФЛИКТ В ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ. Греческие трагедии изучались и изучаются с разных точек зрения¹⁴: обсуждаются характеры действующих лиц драм [13], визуальные образы [26; 33], функции хора [14], исследуется творчество отдельных драматургов [3; 4; 15; 18; 21; 28; 29; 36; 39; 46], а также философская проблематика трагедий [9; 24; 44].

В этом разделе основное внимание хотелось бы уделить характеру разрешения конфликтов греческих трагедий, поскольку авторы работ, помещенных в списке литературы в конце раздела, изредка обсуждают конфликты только отдельных драм, а обобщенной картины творчества всех авторов трагедий не представлено.

В античности не знали термина литературной теории «конфликт» и не обращали внимания на само явление. Обобщая исследования трагедии в «Поэтике», Аристотель совсем не упоминает о столкновении каких-либо противоположностей. Скорее всего потому, что далеко не во всех античных

¹⁴ Исчерпывающий обзор исследований по греческой трагедии представлен в труде А. Лески [20].

трагедиях на глазах зрителей сталкиваются и борются противоположные силы¹⁵, Аристотель более важным моментом считает перипетию, постоянно подчеркивая ее значение. Главное, чтобы происходил, как он говорит, переход от счастья к несчастью и наоборот, а как и почему он происходит, великому Стагириту, видимо, было не важно. Ничего не говорит о коллизиях трагедий и Гораций в «Искусстве поэзии».

Явление конфликта как столкновение противоположных идей, установок, настроений, имея в виду прежде всего греческую трагедию, первым обнаружил Г. Гегель [10, 1039—1051]. Несмотря на скептическое мнение авторитетного У. Вилламовица-Меллендорфа [38, 107—117], наличие коллизий в античной трагедии стало общепризнанным. Поэтому попробуем обсудить общие принципы разрешения конфликтов греческой драмы, не оставляя в стороне и других важнейших аспектов интерпретации.

ЭСХИЛ (525—456 гг. до н. э.), первый из трех выдающихся драматургов¹⁶, создал около 70 трагедий, из которых сохранилось только 7: «Просительницы», «Персы», «Семеро против Фив», «Прометей прикованный» и трилогия «Орестея». Писатель жил во времена греко-персидских войн и как рядовой воин защищал родину от пришельцев в трех самых известных битвах: при Марафоне, при Саламине и при Платеях. Эту свою деятельность он, по-видимому, ценил больше, чем тринадцать побед в состязаниях драматургов, поскольку не упоминает их в автоэпитафии, подчеркивая в ней только участие в Марафонской битве.

Представляется, что Эсхила больше всего интересовала проблема гармонии.

Трилогию «Орестея» составляют драмы «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды». В первой драме вернувшегося из Трои предводителя ахейского войска Агамемнона убивает его жена Клитемнестра. Во второй части сын Агамемнона и Клитемнестры Орест, мстя за отца, убивает мать. В третьей трагедии изображается суд над Орестом и его оправдание. Таким образом, первая трагедия — это драма убийства, вторая — драма мести, третья — драма прощения.

Клитемнестра ненавидит Агамемнона, потому что десять лет назад он принес в жертву дочь Ифигению, чтобы боги дали попутный ветер для отплытия в Трою. Ее ненависть поддерживают и личные цели в настоящее время: пока муж воевал, царица сошлась с его двоюродным братом Эгисфом. Таковы отношения людей в этой драме. Однако Эсхил подчеркивает, что Агамемнон не жертва замыслов жены, что Клитемнестра опасна для Агамемнона потому, что там, в мире богов, постепенно созрела угроза для жизни этого царя. Агамемнон принадлежит проклятому роду убийц и грешников. Он правнук Тантала, некогда убившего своего сына Пелопса. Он —

¹⁵ В трагедиях Эсхила «Семеро против Фив», «Прометей прикованный», «Персы», в «Алкестиде» и других трагедиях Еврипида мы не видим столкновения каких-либо персонажей. В «Трахинянках», «Царе Эдипе», «Аяксе» Софокла силы, с которыми борются герои, абстрактны: незнание, бесславие и т. д.

¹⁶ Эсхил не был первым автором греческих трагедий: мы знаем имена шестерых живших до него драматургов и названия двадцати, поставленных до него, несохранившихся трагедий. Первым трагиком традиционно считается Феспид (VI в. до н. э.).

внук Пелопса, коварно убившего Миртила. Он — сын Атрея, убившего детей брата. На плечи Агамемнона давит тяжелая ноша наследственности злого рода. Однако здесь тотчас же нужно отметить, что эта драма Эсхила не только драма триумфа силы рока, а греческая трагедия вообще не есть только трагедия рока, хотя часто стремятся поверхностно определить ее именно так.

Эсхил показывает, что Агамемнон сам своими поступками заслужил наказания. Судьба не погубила бы его, если бы он не грешил [24, 4]. Не давая попутного ветра, боги позволили Агамемнону выбирать между славой полководца и отцовской любовью (205—217). Избрав воинскую славу, он совершил первое преступление: пролил кровь Ифигении (218—246). Впоследствии на войне было пролито море ахейской крови. Эсхил не считает Елену несчастной похищенной женщиной, говорит, что многие воины пали или терпели несчастья из-за легкомысленной распутницы (62; 404—419; 681; 749). Последний раз поэт дает Агамемнону возможность выбора на глазах зрителей. Очень важна сцена с пурпурным ковром. Когда колесница Агамемнона въезжает во двор, Клитемнестра, задумавшая увеличить число грехов мужа, приказывает расстелить ковер красного цвета от колесницы до дверей дворца. Она лицемерит, притворяясь верной и истосковавшейся женой, и побуждает мужа войти во дворец. Агамемнон несколько мгновений колеблется, так как знает, что людям не подобает ходить по таким тканям, что они предназначены только для богов и расстилаются, когда по ним несут статуи богов или в похожих случаях. Но потом победителя в большой всемирной войне охватывает высокомерие, и он ступает по этой тропе богов к гибели. Мы уже упоминали, что греков очень интересовали вопросы: сколько человеку позволено, что случается с ним, когда он преступает меру, когда им овладевает надменность¹⁷. Эту тему мы уже встречали в лирике, много раз она звучит и в драме. Эсхил говорит, что грех — и слишком большая гордость военными подвигами, и слишком большое накопление богатства:

С потомком взыщет мзду
За святотатство бог,
За буйство жадных вождений,
За пресыщенное надменье¹⁸.
(373—377).

На глазах зрителей греческого театра не убивали, не мучили и не совершали ничего подобного. Слез, сердечной боли и страданий было очень много, но сцен мучений на оркестре зрители никогда не видели. Причин, видимо, было несколько: уважение к телу человека как к совершенному объекту природы, гармонично соответствующему душе божественного происхождения, сакральная атмосфера театра, понимание воспитательной роли театра. О смерти и убийствах в драмах обычно сообщает какой-нибудь второстепенный персонаж: глашатай, слуга и др. В «Агамемноне» немного

¹⁷ Греч. ▼ {☐ ☒ ☐}."

¹⁸ Эсхил. Трагедии. М., 1989. Здесь и далее пер. Вяч. Иванова.

иначе: Эсхил изображает убийство царя Микен в видениях оставшейся сидеть в повозке троянской пленницы царевны Кассандры, которые создают жуткое предчувствие будущего несчастья. Вдохновенная пророчица Кассандра мечется, стонет, страшится. Хор не все понимает, но ему становится очень беспокойно. Потом Кассандра говорит яснее и произносит прямо: «Очами узришь гибель Агамемнона» (1246). Кассандра видит и свою собственную смерть, но решительно входит во дворец, осмелившись храбро встретить удары Клитемнестры.

Убив Агамемнона и Кассандру, на дворцовую лестницу выходит Клитемнестра. Она уже сбросила лицемерную маску, прикрывавшую ее черную душу, и с гордостью говорит хору аргосских старцев, что зарубила мужа топором: «Стою, где было дело, — где разила я» (1379). Царица надеется, что не навлечет на себя кару богов, поскольку она убила грешника, но ошибается. Боги могут выбрать руку любого, однако руки убийцы все равно будут запачканы. Хор напоминает ей об этом, испытывая отвращение к ее поступку и страх перед ее решением похоронить Агамемнона безо всяких обрядов, угрожает триумфом справедливости и как вызов дважды повторяет имя Ореста.

Орест — изгнанный сын Агамемнона и Клитемнестры. Царице, сошедшей с Эгисфом, было неудобно держать в доме сына, и она отдала его царю Фокиды Строфию. «Позорно продан, сын отца свободного», — горько вздыхает Орест во второй драме «Хоэфоры» («Плакальщицы») (915). Трагедия начинается радостной встречей брата и сестры. Тайно вернувшийся в Аргос, Орест у могилы отца встречается с Электрой. Орест прибыл по велению Аполлона отомстить за убийство отца. У него нет выбора, ему предписано совершить это, но Эсхил показывает, как нелегко Оресту исполнить волю Аполлона. Напряжение в драме все увеличивается с ростом решимости Ореста сделать этот шаг. Сначала он довольно абстрактно говорит о своей задаче, подчеркивая волю Аполлона и называя убийц отца во множественном или двойственном числе. Хор поет о возмездии, мести, победе. Потом о мести заговаривает Орест (380—385). Хор проговаривается, что не хочет скрывать того, что лежит на сердце: он был бы рад увидеть, «как издыхает враг, / как и врагиня гибнет». Потом из уст Электры звучит страшное для Ореста слово «мать» (430), выражая самое главное: мало решиться убить убийц отца, ведь жертвой будет мать. Электра и хор рассказывают, как, без обычных погребальных плачей, был похоронен Агамемнон. Побуждая запомнить эти злодеяния, Орест говорит:

Но отчее не сойдет бесчестье
Ей даром с рук. Все свершит
Моей рукой суд богов.
Убив ее, пусть и сам погибну.
(435—438).

Он еще не смеет произнести слово «мать». Как бы желая укрепить решимость Ореста, брат и сестра обращаются к душе усопшего отца. Наконец

Орест решается убить мать (550). Не медля, он энергично начинает исполнять свою миссию и убивает Эгисфа. Однако вонзить кинжал в сердце матери у него не поднимается рука. Только после уговоров и напоминаний Пилада о велении Аполлона Орест заставляет себя нанести удар (900—902).

Хор надеется, что Орест завершит цепь убийств (932), и сам Орест обращается к Гелиосу «Солнце, будь свидетелем, / Что право поступил я, смертью мать казнив!..» (988—989). Но может ли быть правым человек, убивший свою мать?! Против Ореста восстают богини мести и угрызений совести эринии. Хор и зрители их не видят, а Ореста они пугают и преследуют. «И замрет ли проклятие рода?» — спрашивает хор последней (1056) строчкой драмы.

На этот вопрос отвечает третья часть трилогии «Эвмениды». Страшно страдающий и по всей Греции мечущийся Орест в конце концов освобождается: его очищает Аполлон и оправдывает учрежденный Афиной суд людей. Так заканчивается череда преступлений и грехов рода. В третьей части выясняется, что трилогия имеет более широкий план, что судьба рода Атридов — не главное.

В прологе Пифия, рассказывая историю святилища в Дельфах, говорит, что в древности здесь давали прорицания хтонические божества, которые даровали Аполлону права и силу оракула. Таким образом, и последняя трагедия, как и вторая, начинается спокойно: из речи Пифии можно догадаться, что никакого конфликта между старыми и новыми богами нет. Однако, когда вошедшая в святилище прорицательница встречает страшных эриний, спокойствие прекращается. Эринии, упрекающие Аполлона за то, что тот покровительствует Оресту, выявляют конфликт трагедии: «Смял всадник юный старицу копытами!» (150). Аполлон, изгоняя эриний из своего святилища, называет их «постаревшими бабами» (69), его речь дышит отвращением. Происходит столкновение старых и новых богов, а Орест в трагедии оказывается орудием этого конфликта. Эринии — древние хтонические богини, Аполлон с Афиной — молодые боги четвертого поколения. Эринии сводят убийцу с ума, высасывают из него жизненные силы и успокаиваются только отведя его в подземное царство, чтобы он там муками искупил убийство (268—269), чтобы суровый судья Аид назначил ему наказание (273). Они уверены, что на земле грехи не отпускаются (381). Эринии мстят только за пролитую кровь рода («Мужеубийство — не убийство кровного» — 212). По мнению Аполлона, любое убийство есть грех (213—224), однако он считает возможным отпущение греха, очищение от вины (205; 578; 728—719).

Аполлон и Афина проповедуют идеологию патриархата: Аполлон доказывает, что мать не родительница, а только воспитательница семени. «Нет, она кормилица / Воспринятого семени. Посеявший / Прямой родитель», — разъяряет он (659—661).

Кульминация трагедии — это оправдание Ореста. Напряжение здесь достигает высшей точки. Новые боги решительно сопротивляются эриниям, они совершенно не обращают внимания на принципы старых богов. Оскорбленные эринии готовы опустошить Аттику:

Где на поля и веси
 Брызну тем ядом я,
 Лишай там вскочит, сад заглохнет, сгинет злак,
 Выкинет мать плод,
 Чумные пятна выступят, — о месть моя!..
 (784—787).

Новые боги тоже имеют оружие: уже в начале трагедии Аполлон угрожает эриниям своими стрелами (180—181). Афина говорит, будто она одна только знает, где спрятан ключ от комнаты с молниями Зевса (827—828). Таким образом сталкиваются две грозные силы, которые могут все смести и уничтожить. Однако Эсхилу кажется, что можно найти выход и при конфронтации таких, с первого взгляда непримиримых, сторон. Поэт утверждает, что можно разрешить конфликт и достичь гармонии только пойдя на компромисс. Афина призывает на помощь богиню убеждения Пейто и в конце концов доказывает эриниям, что обе стороны, отказавшись от применения силы, могли бы жить в согласии. Молодые боги не будут нападать на старых, а старые богини перестанут гневаться, будут жить в Аттике всеми почитаемые: они будут охранять сады, посевы, стада, рудники, единодушие граждан. Концовка «Орестеи» проповедует такой мировой порядок, в котором нет победителей и побежденных.

Подобная мысль звучала и в трилогии Эсхила о Прометее. Было три драмы «Прометей-огненосец», «Прометей прикованный» и «Прометей освобожденный», из которых сохранилась только вторая¹⁹. В этой трилогии вновь столкнулись боги старого и нового поколения: титан Прометей и Зевс со своими сторонниками (40; 160—164; 339; 475). «Царить вам внове, выскочкам...», — говорит Прометей (955). В первой части трилогии, видимо, изображалось, как Прометей похищает с Олимпа огонь. Во второй, сохранившейся трагедии «Прометей прикованный», мы видим наказание мятежного титана. Эсхил не следует за Гесиодом, изображавшим Прометея как обманщика, старающегося обмануть Зевса. Гесиод писал, что он сложил мясо и кости принесенных в жертву людьми животных в отдельные кучи, кучу с мясом прикрыл шкурой, а кучу костей — жиром. Зевс открыл вторую кучу, рассердился, найдя там только кости, и спрятал огонь. Прометею удалось обмануть владыку мира, украсть огонь и отнести его людям (Hes. Theog. 535—566). Эсхил совершенно не упоминает об этом дележе мяса. Его Прометей — не мастер обмана, но бог, решивший служить людям, принесший огонь как благо. Для характеристики этого благодетеля человечества Эсхил, любивший неологизмы, придумал слово «филантроп»²⁰.

¹⁹ Таково самое распространенное мнение. Некоторые считают, что «Прометей прикованный» был не второй, а первой частью трилогии. Некоторые утверждают, что было только две части. По мнению В. Шмида, трагедия не принадлежит Эсхилу [32, 281—308]. Исчерпывающий обзор мнений об этой драме см. [13] и Wege zu Aischylos, Darmstadt, 1974, 333—366.

²⁰ Греч. φ — люблю, τ — человек.

животных, понимать звездные пути, подарившего людям письменность, начала математики (448—506). Это огромный дар, хотя он есть только частица абсолютного знания, хотя людям не дозволено знать будущее и судьбу (248).

Сюжет «Прометей прикованный» обрамляют два наказания. В начале трагедии титана приковывают к скале на Кавказе за похищение огня, а в конце его со всей скалой низвергают в подземный мир, потому что он не раскрывает своей тайны. В будущем он опять поднимется, каждый день орел будет клевать его печень, отрастающую вновь за ночь, и только через тридцать поколений его освободит герой Геракл. Муки титана поистине космического масштаба, но они не сгибают его. Прометей говорит Гермесу:

Мои страдания, слышишь, не сменяю я
На пресмыкательство твое. Не будет так!
(966—967).

И последний монолог отважного титана точно так же полон твердости духа, как и первые.

В трагедии мы видим и сторонников Зевса. Гефест приковывает Прометей к скале, страдая сам и проклиная свою покорность, бессилие и ремесло. Власть и Гермес — преданные Зевсу подданные. Они совсем не понимают сопротивления Прометей. Океан, бывший друг и соратник Прометей, появляется готовый уговорить его уступить Зевсу. Он все понимает и не имеет иллюзий по поводу владыки: «Открой глаза: царит / Не подчиненный никому свирепый царь» (323—324). Однако он уговаривает Прометей уступить. Возможно, образ Океана — это намек на третью часть трилогии «Прометей освобожденный». В этой драме Зевс примиряется с Прометеем. Они оба уступают один другому: Прометей называет имя женщины, с которой владыке богов и людей опасно дожидаться потомка, а Зевс разрешает Гераклу освободить Прометей.

Однако читатели нового времени этого не знают, поэтому «Прометей прикованный» стал самостоятельным сочинением и является примером произведения, проживающего не совсем такую жизнь, которую предусматривал автор. Не признающая никаких компромиссов, бунтарская трагедия «Прометей прикованный» уже многие годы зовет бороться с тиранией, деспотизмом, своеволием. Между тем Эсхила интересовала проблема гармонии. И в «Орестее», и в трилогии о Прометее он старается примирить конфликтующие силы. Писатель творил в начале V в. до н.э., когда греки, собрав все усилия для отражения нападения пришельцев персов, были исполнены надежды, что демократические полисы выросли и раскрылись их лучшие качества. Эсхил выразил веру греков в мировую гармонию и размышлял, какими способами она достигается. Драматургу казалось, что даже очень мощные силы при столкновении могут найти компромисс, сделав уступки одна другой.

СОФОКЛ (496—405 гг. до н. э.) был любимым драматургом V в. до н. э.; его трагедии даже двадцать раз занимали первое место. Писатель имел и общественные обязанности: он был избран стратегом, председателем коллегии

казначеев, жрецом бога Асклепия. В молодости Софокл сам играл в своих драмах, но у него быстро ослабел голос, и после этого он на оркестру уже больше не выходил. Он написал около 120 трагедий, из которых сохранилось семь: «Аякс», «Антигона», «Трахинянки», «Филоклет», «Электра», «Царь Эдип», «Эдип в Колоне». *Consensu omnium*²² трагедии Софокла называются нормативными, потому что они изображают идеал, норму, человека, по Аристотелю, таким, каким он должен быть (Poet. 1060b). Его герои — это выражение идеи калокагатии, особенно популярной в V в. до н. э.

В трагедии «Антигона» сталкиваются Антигона, защищающая вечные обычаи человеческого рода, и владыка Креонт, издающий приказы по своему усмотрению. После того как во время поединка погибли оба сына Эдипа, Креонт приказывает похоронить Этеокла так, как подобает, а тело Полиника выбросить, потому что царевич напал на Фивы:

«...край свой и богов отчизны
Вернувшись из изгнания, сжечь хотел
Дотла и братскою упиться кровью»²³.
(199—202).

Креонт уверен, что он рассуждает ясно и разумно: гражданин должен думать об интересах своего полиса: кто предан городу, тот будет почтен и живой, и мертвый (209—210), а враг и после смерти остается врагом (522). Для Креонта самое главное — порядок и дисциплина, анархия губит государства, граждане должны исполнять законы (661—680). «И все ж его ты преступить дерзнула?» — спрашивает он у Антигоны, осмелившейся нарушить его приказ и выполнить похоронные обряды у тела брата (449). Ответ Антигоны ломает логику утверждений Креонта: руководствуясь своим разумом, человек может придумать всяческие законоположения, не соответствующие вечным обычаям человеческого рода, данным богами. Антигона подчеркивает, что такие указания являются лишь временными приказами:

Не Зевс его мне объявил, не Правда,
Живущая с подземными богами
И людям предписавшая законы.
Не знала я, что твой приказ всесилен
И что посмеет человек нарушить
Закон богов, не писанный, но прочный.
Ведь не вчера был создан тот закон, —
Когда явился он, никто не знает.
(450—457).

²² По всеобщему признанию (лат.).

²³ Софокл. Антигона. / Античная драма. М., 1970. Здесь и далее пер. С. Шервинского и Н. Познякова.

Вечные законы Антигона осознает своим любящим сердцем. Она не умеет ненавидеть вместе с другими, она рождена вместе с другими любить (523). Она любила обоих братьев и уверена, что законы Аида одинаковы для них обоих. Креонт не может простить даже мертвого, он продолжает применять к нему те же самые критерии, что и к живому (516—525), считая, что поступает разумно.

Вообще в этой драме много раз встает вопрос, что есть разумно, а что — не разумно, много раз звучат слова «мудрость», «разум», «глупость». Безумную дерзость Антигоны Креонт, Исмена, хор считают глупой (47; 99; 220; 380; 561—562), а сама мужественная девушка уверена: «Коль я глупа, по-твоему, — пожалуй / Я в глупости глупцом обвинена» (471; 557). По мнению Гемона, отец ведет себя безумно, попирая божественные заветы и губя Антигону (755), а Креонт утверждает, что разума нет у Гемона (754). И Антигона, и Креонт — максималисты: оба не признают компромиссов и энергично добиваются своей цели [47, 139].

Так кто же прав и на чьей стороне истина? Во времена Софокла были распространены мысли его современника Протагора об относительности истины. Сочинений самого Протагора не сохранилось. Платон так рассказывает об этом софисте: «Так вот, он говорит..., что-де какой мне кажется каждая вещь, такова она для меня и есть» (Plat. Theaet. 152a)²⁴. Трагедия Софокла «Антигона» противоречит такому положению, утверждая, что истина — это вечные, данные богами обычаи. Прежде всего эту мысль высказывает хор. В первом стасиме хор размышляет над возможностями человека и его местом в мире, говоря, что много в мире удивительных вещей, но самое удивительное — человек, так как он умен и находчив: пускается в плавание по морям, приручил животных, придумал возделывать землю, создал государство, с помощью лекарств лечится от болезней, изготовил для себя самые разные вещи, только перед Аидом человек остается бессильным (322—366). Однако хор отмечает, что разум может вести человека и к добру, и к злу (367). Что хорошо и что плохо, хор ясно: достоин прославления граждан человек, почитающий законы богов и правду, скрепленную клятвами (369), но у очага полиса нет места безнравственному человеку, нарушителю священного долга (370—375). Осознавая общие принципы морали, хор, к сожалению, энергично их не защищает, а иногда даже немного теряется. Когда прибежавший стражник сообщает, что кто-то похоронил Полиника, хору приходит в голову мысль, что это поступок, вдохновленный богами (278—279), но когда приводят и осуждают Антигону, хор, боясь Креонта, ее не защищает. В то время, когда Креонт не слышит, хор плачет вместе с Антигоной, которую ведут на смерть, и утешает ее, что она умирает в почете и славе (817—818), однако одновременно обнаруживает и двусмысленность своей позиции:

Чтить мертвых — дело благочестья,

Но власть стоящего у власти

Переступить нельзя.

(872—874).

²⁴ Платон. Сочинения в трех томах. Т. 2., М., 1970. Пер. Т. В. Васильевой.

Здесь хор выражает сложность конфликта трагедии: для греков классического периода было несомненно ясно, что поругание тела — это грех²⁵, а с другой стороны, несоблюдение указаний власти ведет к анархии и разрухе. Слова вдохновленного богом предсказателя Тиресия помогают хору осознать, что земные властители могут ошибаться. Он начинает уговаривать Креонта отпустить Антигону и похоронить Полиника (1091—1114). Трагедия заканчивается песнью хора, предупреждающей:

И гневить божество недозволено.
(1349).

Истина не относительна, она — ясна, вечна, прочна и неизменна, она — истина данных богами жизненных законов, — как бы полемизируя с софистами, утверждает эта драма Софокла. Защищая это положение, погибает Антигона. Трагедия подчеркивает мужество юной девушки, особенно заметное рядом с трусливой и слабой Исменой, уверяющей сестру, что они, женщины, не одержат верха:

Мы женщинами рождены, и нам
С мужчинами не спорить, — помни это.
(61—62).

Креонт несколько раз повторяет, что Антигона — женщина (следовательно, не права) и нельзя, чтобы победила ее правда (525; 680; 740; 746). Софокл, как видим, защиту священной вечной истины взваливает на плечи девушки и показывает, что та девушка может быть и смела, и сильна. Писатель подчеркивает отвагу Антигоны, выявляя ее трагическое одиночество. В начале драмы ее не поддерживает Исмена, она ничего не знает о попытке Гемона переубедить отца, хор, похвалив ее, все же ее и упрекает. Ей было бы намного легче умереть, услышав из чьих-либо уст, что она абсолютно права, что ее поступок — безупречен. Теперь же одна-одинешенька, одетая в черные одежды, стоит Антигона перед царем, обвиняющим и обрекающим ее на смерть.

Он блесит золотом, в его руках сила и власть, поэтому труднее заметить, что и он тоже трагически одинок. Его одиночество еще страшнее: одиночество Антигоны мнимое, ведь на ее стороне Гемон, Тиресий, хор, только она этого не знает, а Креонт знает, что никто не одобряет его решений и поступков. Креонт не только нападает на других, но и сам постоянно подвергается нападению, пока в конце, потерпев поражение, он не вынужден признать, что не был

²⁵ Человек, даже случайно нашедший труп, был обязан его похоронить (Ael. V 14; Scholia in Soph. trag., Lipsiae, 1888, 230—231). После битвы при Марафоне греки собрали и похоронили трупы своих врагов персов. Выигравший битву при Фермопилах персидский царь Ксеркс приказал разрубить и выбросить тело геройски погибшего спартанского царя Леонида. Когда через год греки разбили персов при Платеях, один воин предложил вождю спартанцев Павсанию отомстить персам, не похоронив их верховного полководца. Павсаний ответил, что такой совет его унижает, потому что так поступают только варвары (Hdt. IX 78—79).

разумен (1339), что был и есть ничто (1325). Таким образом, эту драму можно считать трагедией не только Антигоны, но и Креонта. Однако роль Креонта, видимо, не представлялась Софоклу значительной или трудной, поскольку властителя играл не протагонист и не второй, а третий актер (Demosth. XIX 247). Хотя Креонт много говорит (он произносит более, чем треть всего текста [45, 74]), его слова произносить не трудно, потому что он весьма односторонний и недалекий защитник, а также последовательный исполнитель своих приказов, которые, как ему кажется, проповедуют и охраняют порядок. Однако Гемон предупреждает отца, что пренебрежение мнением граждан, негибкость, неспособность признать свои ошибки — признаки тирании, не имеющей перспективы (734—739).

В старости²⁶ вернувшись к тому же самому мифу, Софокл в трагедии «Тиран Эдип», или, как принято переводить, «Царь Эдип», показывает, что могут быть и другие тираны. Эдип в этой трагедии — прекрасный правитель и идеальный гражданин: он все время думает об интересах полиса, живет во благо государства. Когда начался мор, он больше, чем другие фиванцы, мучается и страдает²⁷, потому что он беспокоится не только за свою жизнь, но и за всех (60—64). Пришедший к Эдипу просить о помощи жрец Зевса узнает, что Эдип уже позаботился послать Креонта в Дельфы спросить Аполлона, как избавиться от напасти. Когда же прорицатель Тиресий сказал, что разгадка Эдипом загадки сфинкса была началом гибели его самого, Эдип не колеблясь ответил: «Я город спас, о прочем не забочусь» (443). Жители Фив благодарны Эдипу за победу над сфинксом, почитают его за заботу о делах города, спешат к нему, когда приходит новое несчастье. «С бессмертными тебя я не равняю, — / Как и они, прибегшие к тебе, — / Но первым человеком в бедах жизни / Считаю и в общении с богами», — говорит жрец Зевса, пришедший вместе с народом к Эдипу (34). Таким образом, Эдип считает себя и считается другими счастливым человеком. К сожалению, в трагедии все тотчас переворачивается вверх ногами, счастье Эдипа заканчивается, и в конце драмы хор предупреждает:

Значит, смертным надо помнить о последнем нашем дне,
И назвать счастливым можно, очевидно, лишь того,
Кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав.
(1528—1530).

Софокл здесь повторяет популярную в V в. до н. э. мысль, которая легла в основу легенды о мудреце Солоне (Hdt. I 30—86). Он сказал царю Лидии Крезу, что о счастье человека нельзя судить до тех пор, пока жизнь этого человека не закончится, потому что в одно мгновение его счастье может разбиться. Софокл

²⁶ «Антигону» Софокл написал в возрасте около пятидесяти лет, а «Царя Эдипа» — около семидесяти лет. Будучи девяностолетним, он еще раз вернулся к этому мотиву и написал трагедию «Эдип в Колоне».

²⁷ Экзистенциалисты утверждают, что главная тема этой трагедии — тема страдания (Hamburger K. Von Sophokles zu Sartre, Stuttgart, 1962). Однако в трагедии Софокла страдание Эдипа не есть ни цель, ни результат драмы. Страдание заставляет Эдипа стремиться к знанию [43, 23—25].

не подчеркивает того, что причина такого изменения — судьба [43, 18—29; 45, 204—205], хотя этот миф очень удобен для пропаганды мысли, что от судьбы не убежишь: исполняются предсказания, данные Аполлоном и Лаю, и Эдипу²⁸. На вопрос, почему Эдип стал несчастным, трагедия Софокла отвечает: потому, что он человек. Простой смертный, пусть даже такой умный и могущественный, как Эдип, не может предвидеть последствий своих поступков, не знает результата своих действий. Хотя в прологе жрец говорит, что удача и счастье сопровождают решения опытного мужа (44), драма показывает ошибочность такого убеждения. Эдип все время стремится к знанию. Услышав, что Полиб и Мeroпа не его родители, спрашивает об этом у них прямо. Когда же они успокаивают его, что такие слова — это клевета злых людей, он не унимается, а тайно отправляется в Дельфы спросить Аполлона (778—793). Оракул предсказывает страшное будущее, но эта весть ничего не значит для Эдипа, не направляет его на правильный путь, потому что знание бесконечно, потому что знание человека всегда ограничено, частично, оно ошибочно, поскольку опирается на земной опыт. Истинное знание — это знание бога и прорицателя Тиресия, находящегося под покровительством бога. Только бог всезнающ, а люди, хотя и узнают все больше (как Эдип), хотя исследуют, осматривают²⁹, слепы [16, 77].

Истинному знанию глаза не нужны. Прорицатель Тиресий слеп, но он видит истину, Тиресий, «который дружен с правдой, как никто» (299), а зрячий Эдип ее не видит, следовательно, он слеп. «Хоть зорек ты, а бед своих не видишь», — говорит ему Тиресий (413). В трагедии много раз звучат слова «слепой», «зрячий», «видеть» (84; 299; 302; 324; 348; 371; 374; 375; 389; 411—412; 419; 454; 528; 532; 690; 747). В конце драмы Эдип выкалывает себе глаза, наказывая себя за доверие к информации, которую дает главный орган опыта и исследования. Это указывает на определенное его прозрение. Он хотел бы быть еще и глухим (1386—1389). До этого Эдип насмехался над слепотой Тиресия, думая, что незрячий не может знать истины и несет вздор. «В тебе угас и слух, и взор, и разум», — говорит он прорицателю (371).

Иокасте тоже кажется, что все знахари и прорицатели говорят неправду. Она думает, что прорицание, данное Лаю, не исполнилось, а когда становится известным, что Полиб умер не своей смертью, царица уверена, что не исполнятся и предсказанные Эдипу вещи. Однако, упорно отрицая справедливость предсказаний, Иокаста первой понимает, что она была не права (1060—1061). Истина божественного знания иногда может озарить и сознание простого, маленького человека. Так случилось с Эдипом, когда он разгадал загадку сфинкса. Однако человек не должен терять голову из-за проблеска милости бога. У отгадавшего загадку Эдипа закружилась голова, он забыл о

²⁸ В XIX в. была популярна мысль, что «Царь Эдип» — это трагедия судьбы. Так считал и Ф. Зелинский [39, 117—175]. В настоящее время такие положения и интерпретации распространены только среди неспециалистов. Например, написавший по мотивам этого мифа пьесу «Адская машина» французский писатель Ж. Кокто считает судьбу адской машиной, перемалывающей счастье Эдипа. Автор фрейдистски трактует линию Эдипа и Иокасты. Здесь необходимо подчеркнуть, что Эдип Софокла не имел эдипова комплекса, придуманного Фрейдом.

²⁹ Греч. - Γινωσκω, γινωσκω, γινωσκω — учение, исследование, познание, восходит к глаголу - Γινωσκω, γινωσκω — видеть. Таким образом, по мнению греков, знание есть видение.

предсказании и не подумал, что человек, убитый им на перекрестке, мог быть его отцом, а царица годится ему в матери, он начал слишком доверять своему разуму и гордиться им (390—398; 441; 549), начал думать, что он сын Судьбы (1080). Видя это, хор поет: «Гордыней порожден тиран» (873).

Софокл показывает, что идеальный правитель Эдип имеет и черты единовластного тирана. Когда Аполлон дал совет избавиться от убийцы Лая, Эдипу приходит в голову логичный, но характерный для тирана вопрос: кому выгодно убить Лая? Он сам себе отвечает: собирающемуся занять трон заговорщику. Совершить это тогда ему помешал сфинкс, однако заговор может быть опасен и для него, нынешнего властителя. Он начинает подозревать Креонта и даже Тиресия. Такая подозрительность роднит Эдипа с Креонтом «Антигоны», которому везде мерещится заговор. Аристотель (Polit. V 1313b) впоследствии укажет, что подозрительность — одна из черт тирана. Эта черта характера Эдипа показывает, что он не мудрец, каким себя представляет, а только простой человечешко, некогда богом одаренный проблеском света мудрости.

Неизвестно, было ли уже известно к тому времени знаменитое положение Сократа «Я знаю, что я ничего не знаю», но мысль трагедии Софокла «Царь Эдип» похожа: знание человека ограничено, частично, несовершенно. С другой стороны, Софокл подчеркивает что для человека истинное знание не есть удовольствие и счастье. Первые слова вышедшего на оркестру Тересия таковы: «Увы! Как страшно знать, когда от знанья / Нет пользы нам!» (316)³⁰. В конце трагедии мы видим, что знание приносит Эдипу физические и моральные страдания. Не даром Тиресий в начале драмы старается оградить Эдипа от эго знания (316—375). То же самое позднее делает и осознавшая правду Иокаста (1056—1072).

Из обзора этих двух трагедий Софокла видно, что драматург решает конфликт иначе, нежели Эсхил. Здесь нет никаких компромиссов: столкнувшийся с противоположной силой нормативный герой побеждает. Если он гибнет, все равно побеждают его принципы, его правда. В «Антигоне» побеждает правда Антигоны. В трагедии «Царь Эдип» Эдип борется со своим незнанием и одолевает его, переходя, по словам М. Хайдеггера [11, 81], от иллюзорного знания к истине своего бытия. В начале трагедии он не знает, почему в Фивах начался мор. Когда Креонт приносит ответ Дельфийского оракула, что причина напасти — пребывание в городе убийцы Лая, Эдип старается узнать, кто убил Лая, и начинает упорно углубляться в тайну своего рождения. В конце трагедии он узнает, чей он сын, отец, муж, осознает свои возможности, а также настойчивость в достижении цели³¹.

Хоры трагедий Софокла прозвучали в середине V в. до н. э., во времена наивысшего расцвета Афин, когда общественным идеалом стал гармоничный человек. Понятие калокагатии в то время утратило сословный оттенок, уже не

³⁰ Буквально — «знающему».

³¹ Похожее положение и в других трагедиях Софокла: в драме «Электра» побеждают принципы Электры, считающей, что она не имеет права жить некрасиво (988—989). В трагедии «Аякс» герой побеждает не убивая другого, а убивая себя сам. «Или красиво жить или красиво умереть», — таков его девиз (479). Когда не удастся красиво жить, Аякс умирая побеждает свое бесслаvie.

было идеалом только аристократов, стало целью воспитания, образования и развития всех афинян. Такого человека, доблестного и красивого, совершенного физически и духовно, живущего честно и честно умирающего, никогда не отказывающегося от своих принципов и всегда побеждающего, и выводит Софокл в своих произведениях, выражая тем самым твердую веру в справедливый мировой порядок и победу истины.

ЕВРИПИД (480—406 гг. до н. э.), третий знаменитый греческий трагик, видимо, не участвовал в общественной деятельности и не очень был ценим современниками. При жизни он только четыре раза в состязаниях трагиков получил первый приз (пятый раз первое место было ему присуждено сразу после его смерти), но через сто лет он стал любимейшим греческим поэтом и, как Эсхил и Софокл, классиком мировой литературы. Из 90 созданных им трагедий сохранилось 17: «Алкестида», «Медея», «Гераклиды», «Ипполит», «Гекуба», «Геракл», «Просительницы», «Троянки», «Электра», «Ион», «Ифигения в Тавриде», «Елена», «Андромаха», «Финикиянки», «Орест», «Вакханки», «Ифигения в Авлиде». Кроме того, до нас дошла одна сатировская драма «Киклоп».

Драмы Еврипида отличаются от предшественников тем, что они полны разглагольствований, обсуждений, споров. Длинные монологи и диалоги вытесняют и заглушают песни хора. Однако главное свойство Еврипида — раскрытие чувств и страстей героев. Еврипид создает новый тип трагедии — трагедии страстей, скрывающихся в сердце человека. Он показывает, что начинающие бушевать страсти несут гибель, после их вихря остаются только руины человеческих судеб. К типу трагедии страстей относится и драма «Медея», написанная по мотивам мифа об аргонавтах. В ней поэт говорит о поправной верности, о неисполнении данного слова, о безумной страсти.

В прологе драмы кормилица, поговорив с воспитателем детей, указывает, что трагедия зреет в сердце Медеи:

Это облако стона сейчас
Раскаленная злоба ее
Подожжет³².

Зрители слушат доносящиеся из дворца стоны и вздохи Медеи, ее проклятия Ясону и детям. Кормилицу мучает страшное предчувствие по поводу детей. Пришедшая Медея объявляет свои планы отомстить Ясону, Креонту и его дочери (262—264), потому что бросивший ее Ясон женился на царевне. Большинство исследователей Еврипида считает Ясона эгоистом и негодяем [9, 138; 17, 197; 27, 254—255 и т. д.]. Едва ли не один Ф. Зелинский оправдывает его, утверждая, что для него главное — не власть или богатство, а дети, что он — жертва [39, 347]. Медея этой трагедии — тоже сложный персонаж. Она может считаться как существом, ослепленным страстью, так и трезво размышляющей и хладнокровно действующей женщиной [19, 308—312]. Видимо, оба утверждения справедливы, так как Медея на самом деле весьма

³² Еврипид. Медея. / Античная драма. М., 1970, с. 237. Здесь и далее пер. И. Анненского.

хладнокровно притворяется: она страдает настолько, насколько нужно страдать, желая смягчить сердце Креонта, чтобы тот разрешил ей еще на один день остаться в Коринфе, и плачет столько, сколько нужно плакать, желая пустить пыль в глаза Ясону, чтобы тот с детьми пошел просить Креонта и царевну не изгонять их.

Однако она ведет себя так, потому что ослеплена мстостью, заглушающей в ней все, даже материнскую любовь. Огонь мести постоянно пылает в сердце Медеи, она наслаждается им: «Чтобы отца, и дочь, и мужа с нею / Мы в трупы обратили... ненавистных...» (374—375). Она только обдумывает способы: или поджечь дворец, или взяться за кинжал, или прибегнуть к яду (378—411). Важны второй и третий эпизоды драмы [37, 282]. Споря и ругаясь с Ясоном, Медея не может не обратить внимания на то, что, оправдываясь по поводу свадьбы³³, муж много говорит о благе и будущем детей. В третьем эпизоде она не только добивается от Эгея обещания принять ее в Афинах, но и еще раз убеждается, что наследники, дети для мужчины очень важны: Эгей направлялся с вопросом к оракулу, суждено ли ему иметь наследников. Когда Эгей ушел, Медея говорит хору: «Я знаю наконец, / Куда мне плыть» (766). До этого она еще не решила, как мстить. Теперь она указывает свой путь: «Я / должна убить детей»³⁴. Хор ошарашен: «И ты убьешь детей, решишься ты?» (816). Медея отвечает: «Чем уязвить могу больней Ясона?» (817).

Медея была бы весьма односторонним и схематичным чудовищем, если бы Еврипид не показал драмы, происходящей в ее сердце: борьбы между демоном мести и материнской любовью. Уже решившись на страшный поступок, она признается:

Упало
И сердце у меня, когда их лиц
Я светлую улыбку вижу, жены.
(1042—1043).

Демон мести побуждает осмелиться, а любовь матери умоляет:

Ты, сердце, это сделаешь?.. О нет.
Оставь детей, несчастная...
(1056—1057).

Однако демон мести опять нападает и побеждает. Убивая детей, Медея надеется отомстить Ясону и достигает своей цели: она подавляет мужа, как бы сбивает его с ног (1323—1350). Увы, это не есть победа ее правды, ее моральной позиции. Хор заранее предупреждает ее: «Несчастьем еще ль ты не сыта?» (818). Медея и сама понимает, что, убив в себе любовь матери, она

³³ По греческим законам брак с чужестранкой или чужестранцем считался нелегальным и недействительным. Дети, родившиеся в таком браке, не имели гражданских прав.

³⁴ Не ясно, придумал ли Еврипид этот поступок Медеи, или позаимствовал его у других авторов (См. обзор мнений [19, 301]).

будет страдать больше, чем Ясон: «Безумно покупать / Ясоновы страдания своими / И по двойной цене...» (1046—1047). Когда в конце трагедии она наслаждается тем, что попала в сердце Ясону, он замечает, что Медея тоже страдает и мучается, и она признается, что это правда (1060—1062). Таким образом, нанося удар Ясону, Медея наносит удар и себе. В этой трагедии нет победителей.

«Вакханки» — это трагедия другого типа: не трагедия страстей, а философская драма. Должны ли смертные познать бога умом, или ощутить мистическим чутьем? Подобаает ли богу гневаться и мстить согрешившим людям, или он должен быть бесконечно добр и снисходителен? Такие и подобные вопросы, видимо, занимали головы многих людей в V в. до н. э. Одни старались найти объяснение, основанное на традиционных мифологических образах, другие это называли безбожием и всеми силами боролись с мыслителями. Учитель и друг Еврипида, Софокла, Перикла философ Анаксагор, объяснял, что Солнце — это раскаленная масса металла, гром — столкновение облаков, а мир сформирован Умом, который расшевелил и пронизал бывшую хаотическую массу. Он был привлечен афинянами к суду и только с большим трудом спасен Периклом от смерти (Diog. Laert. II 6—15). Сократ выпил знаменитую чашу цикуты, обвиненный в непочитании традиционных богов. Уже упомянутый нами знаменитый софист Протагор утверждал: «» (Eus. XIV 3, 7)³⁵.

Еврипид избрал миф о появлении культа Диониса в Фивах. Дионис приходит как проповедник своей религии. Некоторые фиванцы уже почитают Диониса. «Нет, презирать богов не мне — я смертен», — говорит старый основатель города Кадм (199)³⁶. Царь Пенфей не мог сразу подавить распространение этого культа, потому что был в отъезде. Вернувшись домой, он энергично начинает бороться с религией, проповедуемой Дионисом. Пенфей хочет постичь религию разумом, и эта экстатическая вера ему кажется непонятной, абсурдной и глупой (345; 483).

Схватив Диониса, он задает ему логичные и рациональные вопросы: откуда он прибыл? Кто его вдохновил быть апостолом этой религии? Как, каким образом он получил это повеление? Каковы обряды у нового бога? Дионис отвечает неясно (460—518). Пенфею кажется, что допрашиваемый выкручивается, он нервничает и злится из-за того, что юноша хитрит, и приказывает привязать его в конюшне. Туманными ответами Диониса, противопоставленными рациональной позиции Пенфея, Еврипид иллюстрирует мысль, что веру невозможно объяснить и обосновать рационально.

Об этом в начале трагедии уже упоминал Тиресий, сказав, что человек не должен рассуждать о богах, поскольку так поступали деды и отцы, а их установлений, древних как Время, не уничтожит и мудрствование, изобретенное даже самыми высокими умами (200—203). «Мудрствование не мудрость», — своей знаменитой фразой вторит ему хор (396)³⁷. Мудрствование

³⁵

³⁶ Еврипид. Вакханки. / Еврипид. Трагедии. Т.2, М., 1969, с. 436. Пер. И. Анненского.

³⁷ Euripides. Fabulae. Ed. A. Kirchhoff. Berolini, 1867. I. Дословный перевод выполнен переводчиком.

— это рассуждения людей, выдуманные ими теории, вечная их жажда познания и вечные заблуждения. Мудрость — это понимание, что не разум ведет к богу, а сердце, душа, вера. Разуму религия может казаться нелогичной, примитивной, странной, непонятной, человек должен верить не рассуждая и не думая. То же самое через пятьсот лет повторит Тертуллиан (*De corp. Chr.* 5), рассуждения которого превратятся в краткую сентенцию: *credo quia absurdum*³⁹.

Вакханки, увенчанные плющом, почитают Диониса плясками и песнями. Они бегут встретить его в горы, леса, ущелья. Пенфей уверен, что вакханки — распутницы, но вестник, отправленный по приказу царя их преследовать и схватить, рассказывает, что они ведут себя скромно и порядочно. Вакхантки как бы отождествляются с природой, становятся ее элементами: подпоясываются змеями (698), кормят грудью детенышей волков и ланей (699—702). Ритм их танца сливается с ритмом прыжков косули, журчання воды, шелеста листьев, с вечными живительными силами, с богом. Только такой преданной и наивной вере бог дает благословение и чудесные дары: только для нее открываются источники вина, воды и молока, стекает мед (704—713).

Хор вакханок — важное действующее лицо этой трагедии. Участвуя во всей драме, он наилучшим образом выражает идею благодати наивной веры. Такая роль хора не характерна для трагедий Еврипида. *Communis opinio doctorum*³⁸ утверждает, что значение хора в греческой трагедии со временем уменьшается: хоры драм Эсхила — обычно самостоятельные и важные действующие лица (такой хор мы видели в его «Эвменидах»). Партии хора в трагедиях Софокла короче, хор не вмешивается активно в действие, а Еврипид оставляет хору только обязанности эпизодического комментатора⁴⁰. Однако «Вакханки» — исключение: эта трагедия из-за значительной роли хора кажется несколько архаичной.

Ученые давно спорят, на чьей стороне здесь находится Еврипид [5, 60—78; 13, 178; 18, 11—119; 23, 279—285; 27, 271; 32, 340—344; 44, 93]. Показав блаженство почитателей бога, он показывает и наказания заблудшим. Дионис разрушает дворец Пенфея, затуманив его разум, насмехается над ним и в конце концов губит. Жестоко мучается Агава, не ясно, почему страдает признавший Диониса Кадм. «Ты прав, о бог, но чересчур суров...», — звучит человеческий стон в конце драмы (1346). Однако споры, на чьей стороне Еврипид, наверное, не могут быть разрешены. Драматург прекрасно показал и рационализм Пенфея, и иррационализм, проповедуемый хором вакханок, и исполненное экстаза блаженство верующего, и трезвую твердость неверующего, но ничего не разрешил, оставляя обе эти силы быть такими, какими они были. Наказывая Пенфея, Дионис не побеждает, потому что вызывает сомнения из-за своей жестокости, но не побеждает и правда погибшего Пенфея. То же самое мы видели и в «Медее», там также нет ни побежденных, ни победителей. Таким образом, конфликты трагедий Еврипида остаются неразрешенными.

³⁸ Верю, ибо это нелепо (лат) (примечание переводчика).

³⁹ Общее мнение ученых (лат.) (примечание переводчика).

⁴⁰ Хоры античных трагедий подробно изучены в монографии М. Камио [14].

В конце драм Еврипида часто внезапно появляются боги. *Deus ex machina* обычно появляется для того, чтобы прекратить неразрешимый конфликт. Так, в трагедии «Орест» суд Аргоса осуждает Ореста на смерть. Осужденный заставляет Менелая его спасти, а Менелай уклоняется. Появившийся *ex machina* Аполлон прекращает драму. Похожим образом прекращают неистовство человеческих страстей Диоскуры в «Елене», Афина — в «Ифигении в Тавриде», Артемида — в «Ифигении в Авлиде», Фемида — в «Андромахе». Ситуация в трагедии «Электра» такая же, как и в «Эвменидах» Эсхила: убивший мать и Эгисфа Орест мучается из-за своего злодеяния, но Еврипид прекращает его мучения, присылая Диоскуров, приказывающих Оресту бежать в Афины и предсказывающих счастливое будущее. Появления богов в этих трагедиях могло бы и не быть, потому что *deus ex machina* только заканчивает трагедию, но не решает конфликта.

Возможно, так происходило из-за того, что большинство персонажей Еврипида увидели свет во время страшной, братоубийственной Пелопонесской войны. Афины и Спарта, вовлекая и другие полисы, сражались за могущество и влияние. Война весьма истощила обе стороны и положила начало кризису греческого классического мира. Полного поражения Афин Еврипиду видеть не пришлось, однако несчастий хватило и так: пожары, смерти, нужда, мор, уничтоженный флот, семь тысяч афинян, проданных в Сицилии в рабство — такова была реальность. Ни идеи гармоничного мира, ни идеи гармоничного человека не могли в ней ни удержаться, ни процветать. Они существовали только по инерции. Видимо, поэтому художественный мир множества трагедий Еврипида дышит безнадежностью и не видит никакого выхода.

Иногда автор может предложить верить в чудо. Некоторые трагедии Еврипида, после вмешательства бога, героя или благодаря успешно сложившимся обстоятельствам, заканчиваются счастливо. В трагедии «Алкестида» драматург изображает траур в доме царя Адмета после смерти царицы Алкестиды. Аполлон некогда дал Адмету возможность отложить день смерти, если кто-нибудь другой в тот печальный момент решится вместо него отправиться в Аид. Однако никто не хотел умирать вместо Адмета. Пожертвовала собой только молодая его жена Алкестида. Во время подготовки к похоронам к Адмету забрел Геракл. Царь не хотел нарушить обычай гостеприимства и не сказал тому, что случилось. Геракл весело пировал в другом конце дворца. Узнав от слуги о домашнем трауре, он вступил в борьбу с божеством смерти Танатосом, одолел его и вернул жизнь Алкестиде. Геракл в этой трагедии изображен как милый весельчак, любящий хорошо поесть и выпить.

В «Ифигении в Тавриде» Ифигения, переправленная Артемидой в Тавриду, встречает прибывшего туда брата Ореста и вместе с ним готовится бежать. Беглецов спасает неожиданно появившаяся Афина. В трагедии «Ион» разделенные судьбой и не знакомые между собой мать и сын едва не убивают друг друга, но в конце концов с помощью Афины выясняют правду. На мотив, предложенный создателем хоровых песен Стесихором Еврипид написал драму «Елена». В ней изображается Елена, переправленная богами в Египет, потому

что Парис похитил только ее тень. Буря прибывает туда и корабль Менелая, и Елена, которую он вез из Трои, исчезает. Ища ее, Менелай встречает жену и убегает вместе с ней. Местный царь пытается гнаться за ними, но на помощь приходят Диоскуры.

Неожиданно оказывающие помощь боги этих драм еще называются традиционными именами, но они уже похожи на то благосклонную, то гневающуюся богиню случая Тиху, которую будут почитать в последующие времена. Потомки потому и ценили Еврипида больше, чем современники, что он был поэтом будущего. Люди более поздней эпохи эллинизма интересовались чувствами и переживаниями, и им нравились разрывающие сердца трагедии страстей Еврипида. Они были уверены, что целенаправленную деятельность всегда может нарушить и постоянно нарушает случайность, и почитали то губящую, то спасающую, непостоянную богиню Тиху. Драмы Еврипида имели большое влияние на комедии того времени, которые показывали людей, вытасканных Тихой из безнадежного положения.

После обзора способов разрешения конфликта в греческих трагедиях мы видим, что Эсхил разрешает конфликт, призвав на помощь компромисс, Действующие лица трагедий Софокла побеждают неправых, врагов или свое бесчестье, пороки, недостатки, а Еврипид не в состоянии найти решение конфликта.

СМЕХ ДРЕВНЕЙ КОМЕДИИ. Древняя греческая комедия — плод расцвета демократии и культуры V в. до н. э. Она еще не утратила сакрального духа: смеясь в театре, так же как и содрогаясь от борьбы и поступков трагических героев, афинские зрители воображали, что они почитают божества, дающие жизнь и урожай [2, 8—72]. Однако эта комедия есть одновременно и политическая, и социальная комедия, стремящаяся воспитывать критикуемого гражданина или общество, исправлять нездоровые явления. Комедиограф мог напасть на кого угодно, даже и на очень высокопоставленное конкретное лицо, или порицать не нравящееся ему явление, из-за чего он обычно не имел неприятностей. Это происходило по двум причинам: благодаря демократическому строю и из-за того, что цель архаического ритуального поношения — не высмеять или унижить поносимого, а улучшить его, помочь ему. Ту же самую цель переняла и суровая сатира комедии.

Первая комедия была сыграна в 486 г. до н. э. Около сорока комедиографов создали несколько сотен произведений, большая часть которых, к сожалению, не сохранилась.

АРИСТОФАН (446—385 гг. до н. э.) — единственный автор комедий, одаренный милостью судьбы: до нас дошло 11 полных его сочинений⁴¹. Это комедии «Ахарняне», «Всадники», «Осы», «Птицы», «Женщины на празднике Фесмофорий», «Мир», «Лисистрата», «Облака», «Лягушки», «Женщины в народном собрании», «Плутос» («Богатство»).

⁴¹ В конце античности еще было известно 30 комедий Аристофана.

Неизвестно кем написанная античная биография Аристофана рассказывает, что философ Платон, на просьбу тирана Сиракуз Дионисия прислать тому сочинения об афинском государстве, отправил властителю комедии Аристофана (*Vita A.* 9)⁴². Это был обдуманный поступок, поскольку творчество великого комедиографа действительно отражает важнейшие социальные явления конца V в. до н. э. [1, 435—458]. Добрые времена расцвета середины века уже закончились. Теперь в Элладе пылала братоубийственная Пелопонесская война, в которой ожесточенно сражались ставшие врагами самые влиятельные греческие государства Афины и Спарта, втягивавшие в гибельную пучину и другие полисы. Озабоченный сохранением полиса, видящий разрушение традиционной морали, наблюдающий горящие дома земледельцев Аттики, вырубаемые врагами оливковые рощи и виноградники, понимающий, что враждой греков между собой пользуются персы и другие чужеземцы, Аристофан сурово и безжалостно нападает на тех вождей, государственных деятелей, философов, которые, по его мнению, являются сторонниками или виновниками какого-либо отрицательного явления. Опасность демагогии («Всадники»), непригодная организация судов («Осы»), дела войны и мира («Ахарняне», «Мир», «Лисистрата»), мораль и вопросы воспитания («Облака»), проблемы литературы и искусства («Лягушки») — это серьезные темы смешных комедий Аристофана.

В комедии «Облака»⁴³ Аристофан критикует появившееся в V в. до н. э. учение софистов⁴⁴. Это было новое дело. До этого времени традиционная система воспитания афинян заключалась в следующем. Мальчики⁴⁵ шести или семи лет начинали посещать так называемую школу муз. Поскольку музы покровительствуют различным искусствам и наукам, названная их именем школа была учреждением общего образования определенного типа, в котором дети учились считать, читать, писать, знакомились с литературой, историей, географией. Особенно много внимания здесь уделялось музыке: дети учились петь в хоре, играть на кифаре или флейте, а в некоторых школах играли на обоих инструментах. Греки вообще очень любили песни и музыку и были уверены, что она делает душу человека гармоничной, воспитывает чувство соразмерности.

Школа муз учила душевной красоте и доброте, а телесную красоту и доблесть воспитывал спорт. Эллина думали, что прекрасная, имеющая божественную природу душа человека должна жить в подобающем ей красивом теле. Они умели любоваться стройным, подтянутым, тренированным, совершенным сосудом души. Несколько лет поучившись в школе муз, афинские мальчики параллельно начинали посещать спортивную школу. Они бегали по твердой дорожке и по песку, прыгали в длину, учились метать диск и

⁴² Leeuwen J. F. *Prolegomena ad Aristophanem*. Lugduni Batavorum, 1918, 172.

⁴³ В первый раз «Облака» Аристофана на состязаниях драматургов потерпели неудачу: комедия заняла третье место. Причины поражения неясны: может быть, афинянам пьеса показалась чересчур ученой, скучной и несмешной. Аристофан ее переработал, и до нас дошел второй вариант «Облаков», который, по видимому сыгран не был.

⁴⁴ Греч. ? /—• ? ▲ • ◆ — эрудит, человек, обладающий знаниями, мудрец.

⁴⁵ Девочки обучались дома. Их образование зависело от доходов родителей и их желания нанимать учителей или обучать дочерей самим.

копье, бороться. В обеих школах обучение продолжалось до шестнадцати лет. Потом юноши два года посещали гимнасий, как бы высшую спортивную школу. Это учебное заведение не было закрытым: в нем тренировались и воины, несшие военную службу первый год (эфебы), да и большинство афинских мужчин также старались ежедневно поупражняться в гимнасии.

Обе упомянутые спортивные школы не отказывались от покровительства муз. Тренировки в прыжках, метании (диска и копья), борьбе проходили под музыку флейты. В гимнасиях были библиотеки, здесь проходили беседы и споры на философские темы. Во времена Аристофана в портиках гимнасиев появились софисты. Они были не афиняне, а прибывшие из других полисов странствующие популяризаторы науки, учившие астрономии, метеорологии, философии, языку и другим вещам. Хотя за обучение нужно было дорого платить, юношей особенно привлекали их уроки риторики.

Дело в том, что красноречие было очень нужным в Древней Греции. В судах не было ни адвокатов, ни прокуроров, граждане должны были сами и обвинять, и защищаться. Поэтому нужно было уметь убедительно изложить свои обвинения перед судьями или отразить нападки истца. Другим местом, где процветало красноречие, было народное собрание, на котором во времена демократии господствовала полная свобода слова. Каждый гражданин мог критиковать любого чиновника, выставить свои предложения по поводу строительства, средств на вооружение войска, отношений с другими государствами и по иным государственным вопросам. Однако, желая, чтобы предложение было принято, нужно было лигично изложить свои мысли, убедительно их обосновать. Поэтому обучение красноречию вообще не было плохим делом. Аристофан нападает на софистов потому, что они учили доказывать любое положение, даже нечестное и несправедливое, разрушая тем самым традиционную мораль. Софисты учили говорить без подготовки, не лезть за словом в карман, спорить, выбивать противника из колеи, учили слабое доказательство делать сильным, то есть учили изворачиваться и нечестным способом добиваться цели. Они опирались на софистическую философию, утверждавшую, как мы уже упоминали, относительности и скептицизм.

В классической греческой литературе мы не находим ни одного положительного отзыва о софистах, а среди простых людей был распространен такой рассказ. Научившись красноречию у Коракса, Тисий решил не платить за обучение. Коракс привлек бывшего ученика к суду. «Скажи мне, Коракс, — защищаясь спросил Тисий, — знатоком чего я считаюсь?» — «Знатоком искусства доказать что угодно», — ответил Коракс. «Но если ты научил меня этому искусству, я убеждаю тебя ничего с меня не брать, а если ты не научил, то мне не за что платить». Коракс возражал следующим образом: «Если, научившись от меня искусству убеждения, ты убеждаешь меня ничего с тебя не брать, то ты должен заплатить за обучение, поскольку умеешь убеждать, а если ты не убеждаешь, то ты должен все равно принести деньги, потому что я не убежден не брать с тебя платы». Судьи слушали, качали головами и наконец решили: «Негодное яйцо негодной вороны» (Herm. AS, 33)⁴⁶.

Лидером софистов своей комедии Аристофан сделал Сократа. На самом деле знаменитый мудрец Сократ не был софистом. Он не интересовался астрономией, метеорологией и другими науками о природе, не занимался

⁴⁶ Греч. ∪ ⚡ ✕ ✓ ≡ — ворон.

грамматикой, не брал с учеников денег и, по-видимому, никогда ничего систематически не преподавал. Внешность персонажа комедии «Облака» Аристофан сделал несколько похожей на настоящего Сократа: босой, оборванный, иногда задумавшийся, а иногда назойливо пристающий к людям с различными вопросами. Философ Сократ не проповедовал неверие в богов, не учил бить отца и мать. Однако он учил искать истину, побивая убеждения противника, учил спорить. И Сократ, и софисты использовали один и тот же метод диалектики⁴⁷ (спора, полемики), который иллюстрирует приведенный рассказ о Кораксе и его ученике. Мудрец Сократ пользовался этим методом, стремясь к истине, а софисты манипулировали диалектикой ради сомнительной чести быть краснобаями или желая научить изворачиваться.

Трудно сказать, почему Аристофан сделал Сократа софистом. Может быть потому, что ему, страстному защитнику демократии, не понравилось, что Сократ критикует некоторые ее принципы (например, Ксенофонт пишет, что Сократ порицал выборы должностных лиц путем жребия — Мем. III 9), а может быть, потому, что драматург в этой комедии, как и во всем творчестве, стремился показать позицию простых людей, не углублявшихся и не понимавших, чем Сократ отличается от софистов [37, 57]. Аристофана испытывал беспокойство по поводу того, что метод диалектики воспитывал демагогов, способных пустить пыль в глаза на суде, краснобайствующих в народном собрании и поворачивающих общественное мнение в выгодную для себя сторону. Поэт проповедовал опасность, потому что софисты воспитывали жуликов, мямль, распутников, занимающихся бессмысленными вещами (ротозействующих под облаками) болтунов и хвастунов. В комедии подчеркивается, что идеал Аристофана — это поколение воинов Марафонской битвы, некогда защитившее Грецию от персов, почитавшее правду и старших, закаленное и неизбалованное (961—1130).

Искру, оставшуюся от той героической эпохи, носит в своем сердце главный герой комедии «Мир» Тригей. По прошествии десяти лет Пелопонесской войны ни одна из воюющих сторон не достигла успеха. И Афины, и Спарта потерпели большие убытки, война истощила людей, а демагоги побуждали продолжать ее. Наконец, осенью 422 г. до н. э., когда погибли самые воинственные лидеры обоих государств, начались переговоры о мире. Они длились всю зиму, поскольку некоторые союзники не хотели мира. Комедия Аристофана «Мир» была сыграна весной 421 г. до н. э. во время Великих Дионисий, накануне подписания мира. Драматург подчеркивает, что больше всех от войны страдают земледельцы, ремесленники, моряки и другие простые маленькие люди. «В доме же нет ни полушки, ни крошки, ни грошика денег», — говорит виноградарь Тригей и решает отправиться на Олимп искать богиню Мира, давно уже не приходящую к людям (121)⁴⁸. Ему помогают его друзья крестьяне. Аристофан подчеркивает, что к миру должны стремиться все греческие государства, потому что их ссоры и раздоры выгодны лишь персам

⁴⁷ Греч. □ • √ ∩ Γ ∪ ▲ • ∪ • ◆ — искусство спора, искусство правильного распределения явлений бытия.

⁴⁸ Аристофан. Мир. / Античная драма. М., 1970, с. 434. Здесь и далее пер. А. Пиотровского.

(406—414). Только дружно натягивая веревку, беотийцы, аргосцы, мегарцы, афиняне и другие откатывают камень, которым чудовище Полемос⁴⁹ загородило вход к спрятанной в пещере Эйрене — богине Мира. Действующие лица комедии соскучились по мирному труду и спокойной жизни. Они мечтают об уютных вечерах у очага, от которого идет запах жареных каштанов, о неспешной беседе с соседом в дождливый весенний день после окончания сева, о веселых деревенских праздниках.


К сожалению, крестьяне недолго могли радоваться миру. Через несколько лет страшный бог войны снова запер богиню мира в пещере и начал свирепствовать на греческой земле. Афины проиграли несколько крупных операций, оказались под властью олигархов, потеряли флот, снова его отстроили. Поэтому в парабазе комедии «Лягушки», написанной в 405 г. до н. э., Аристофан призывает афинян объединиться в такое трудное время, больше уже не ссориться между собой, вернуть гражданские права представителям олигархов, поскольку они искупили вину, честно сражаясь в морской битве. Благодаря таким мудрым советам комедия всем очень понравилась и вскоре была сыграна второй раз. Это очень редкий случай в афинском театре, где и трагедии, и комедии ставились только один раз. Парабаза, которая тогда была очень актуальной, в настоящее время для нас уже неинтересна, и не ради нее мы сегодня читаем «Лягушек». Комедия нас интересует потому, что решает вечный вопрос: должно ли искусство просто отражать жизнь, или оно должно указывать какую-то цель, вдохновлять, подбодрять людей.

Комедию «Лягушки» составляют две части: первая, в которой изображается путешествие Диониса в подземное царство, очень смешная и веселая, и вторая — более ученая, где преобладают литературные проблемы. Показывая состязание Эсхила и Еврипида, Аристофан решает вопрос, должна ли литература изображать жизнь такой, какая она есть, или ее обязанность показывать идеал, к которому должно стремиться общество. Еврипид гордится, что его сочинения отражают все стороны жизни:

Выводил я

На сцене жизнь домашнюю, которою живем мы,
В чем все могли меня критиковать: ведь эти люди
Жизнь эту зная, и могли ценить мое искусство.
(959—961)⁵⁰.

Еврипид имеет в виду зрителей. Аристофан здесь точно подметил, и Аристотель впоследствии с ним согласится, говоря, что Еврипид показывал людей такими, какие они есть (Arist. Poet. 1060b). Противоположного мнения придерживается другой герой комедии — Эсхил: он уверен, что литература должна воспитывать граждан, показывая образец, по которому они могли учиться:

⁴⁹ Греч.  — война (примечание переводчика).

⁵⁰ Аристофан. Лягушки. Здесь и далее пер. Н. Цветкова.

...нужно поэту скрывать все постыдное и к представленью
Того не допускать. У детей есть учитель, который дает наставленья,
А для взрослых поэты — наставники. Значит, прекрасное
нужно вещать нам.
(1053—1055).

Эсхил обвиняет Еврипида, что тот своими трагедиями учит юношей впустую рассуждать, болтать, бездельничать, что показывает неверных жен. Он говорит, что сам изображал великодушных, твердых, не избегающих полисных обязанностей людей, а Еврипид своим творчеством воспитывает базарных зевак, дармоедов, ловкачей, распутников. Так, комедия, начавшаяся балаганными трюками, заканчивается серьезной дискуссией о назначении и цели драматургии. Аристофан на стороне Эсхила: в конце комедии Дионис ввозвращает на землю именно его, а не Еврипида. Благодаря значительности содержания драм, Аристофан склонен простить Эсхилу недостатки формы: неологизмы, повторения в прологах и т. п. Еврипида он критикует и в других своих комедиях.

По мнению Аристофана, цели комедии всегда тоже должны быть серьезными и великими. В парабазе «Мира» (729—731) он заявляет, что плохи те писатели, которые смешат зрителей зашивленными, покрытыми блохами, избиваемыми, объедающимися героями. В его собственных комедиях всегда есть серьезный подтекст: как отважный Геракл, он борется не с ничтожными людишками, не с женщинами, но дает жару великим и могущественным. Теперь он поднялся бороться с чудищем войны на благо всех афинян и их союзников. Подобную мысль Аристофан высказывает и в парабазе «Облаков» (518—594). Поэт должен помочь государству, демаскируя недостатки, показывая ошибки. Ни гроша не стоят те комедии, которые не ставят высоких целей, а только заставляют зрителей смеяться над потасовками и над действующими лицами с лысинами или огромными фаллосами. Повторяя то же самое в прологе «Лягушек», комедиограф требует от сочинения прежде всего сурового сатирического смеха. Однако надо подчеркнуть, что Аристофан критикует не перечисленные выше средства комизма, а негодное их применение. Он и сам всегда выносит на оркестру плотно набитый мешок шуток.

Для пропаганды своей идеи он обычно придумывает фантастическую ситуацию [6, 45—48]. Действие его комедий происходит не только на земле, но и на Олимпе, и в подземном мире, и даже где-то между небом и землей. Персонажи комедий тоже фантастичны: лягушки, облака, птицы, осы и т. п. Они действуют вместе с реальными, хорошо известными всем афинянам людьми: Сократом, Еврипидом и другими или с персонажами обобщенного характера. Аристофан любит абсурдные, парадоксальные ситуации. Не боги заботятся о людях, но люди спасают богов: Тригей освобождает богиню Мира. Не Харон гребет в лодке, он заставляет сесть за весла Диониса. Живой Ксанфий хочет нанять мертвеца нести ношу. Эти и множество других придуманных

Аристофаном парадоксов веселили зрителей афинского театра и побуждали их к размышлению.

Комическая ситуация часто создается из-за разрушения театральной иллюзии. В «Мире» летящий на навозном жуке Тригей кричит машинному мастеру, чтобы тот приостановил «полет» жука, потому что у него от такого стремительного полета схватило живот. Такой же результат получается и при усилении театральной иллюзии. В «Лягушках» Дионис, испугавшись чудища подземного царства, обращается к сидящему на каждом спектакле в первом ряду настоящему жрецу святилища Диониса: «О жрец, защити меня..!» (297). Вызывали смех и многочисленные ситуации непонимания, представленные Аристофаном, когда один герой говорит про Фому, а другой — про Ерему. Так, в «Облаках» Стрепсиад видит «мудрецов», размышляющих, что могло бы быть под землей. Он спрашивает: «Но в землю почему они утаивались?» (187)⁵¹. Ему отвечают «Разыскивают то, что под землей» (188). Земледелец Стрепсиад думает, что «мудрецы» ищут дикий лук, которого много ели афиняне, и искренне готов помочь, потому что знает места, где он растет. Комическая ситуация создается и из-за переодеваний (переодетый Гераклом, Дионис в «Лягушках» еще несколько раз переодевается, меняясь одеждой с Ксанфием), гипербол (хор в «Мире» никак не может перестать танцевать, так как ноги сами поднимаются) и т. п.

Комизм ситуаций дополняет комизм слов. Зрители Аристофана лопаются от смеха, слушая бесконечные гиперболы («Ах, мерзкий, ах, проныра, ах, бессовестный! / Подлец, из подлых подлый! Прощелыжина!» — «Мир», 183—184), непристойности («Всю ночь без передышки спит, без просыпа, / Свистит, трещит, в двенадцать шуб закутавшись» — «Облака», 9—10), поношения («Ах, дубина, чурбан, ах ты, старый чудака! / Обнаглевший болван! Развращенный дурак! / ... Площадной скоморох! / ...Оскорбитель отца! / ...Ах ты, дерзкая дрянь! Ах ты, старая дрянь!» — «Облака», 909—920), грубые выражения («... молчите! Ни жалоб, ни слез! / Не вопить — ликовать наступила пора» — «Мир», 96—97). Жаль, что большинство смешных выражений Аристофана уже не понятны в наше время, поскольку связаны с событиями, реалиями, личностями тех лет. Например, в «Облаках» Стрепсиад упоминает начальника-демарха: «Начальники едят меня... постельные» (37). Приходится смотреть комментарий, и только тогда становится понятным, что демарх — это назойливый, как блоха или клоп, народный старейшина, контролирующий долги.

Аристофан не боится и вульгарных шуток: Ксанфия с Дионисом избили, и Дионис от страха обложился. Рядом с такими сценами грубой насмешки есть и картины, полные интеллектуального юмора, в которых комическую ситуацию создает персонификация или материализация абстрактных понятий. В «Облаках» появляются имеющие образ живых существ Правда и Кривда, в «Лягушках» трагедии Эсхила и Еврипида кладутся на весы и взвешиваются, по словам Диониса, как сыр на рынке. Здесь Аристофан материализует понятие

⁵¹ Аристофан. Облака. / Античная драма. М., 1970, с. 357. Здесь и далее пер. А. Пиотровского.

«весомое творчество». Уже сама по себе смешна ситуация в «Мире»: Тригей летит на Олимп на навозном жуке. Еще смешнее она казалась зрителям афинского театра, поскольку они видели трагедию Еврипида «Беллерофонт», герой которой летел на Олимп на Пегасе, и понимали, что Аристофан пародирует Еврипида.

Аристофан часто пародирует стиль трагедии. Только что непристойно разговаривавшие персонажи внезапно меняют интонацию, начинают говорить патетически и величественно. Тригей просит навозного жука повести ушами, чтобы зазвенела узда: «Шевелись, золотую уздою звеня!» («Мир», 156). Торжественное обращение «Милый отец наш, отец!» («Мир», 114) соседствует с выражениями «несешься к воронам» (117), «чтобы богов достигла тварь вонючая» (132). Таких мест — множество. Очень часто также Аристофан пародирует не стиль трагедии вообще, а конкретные места трагедий. В «Лягушках» Дионис был готов привести из подземного мира Еврипида, но убедившись, что творчество Эсхила более весомое, передумал. На претензии Еврипида, что он клялся вернуть его на землю, Дионис отрезает словами трагедии самого Еврипида «Ипполит»: «Уста клялись» (1472 ?), оставив вспомнить вторую часть строчки («не сердце») самим зрителям. Это тонкий юмор, как и, например, упоминание в «Облаках» о том, что Электра узнала Ореста по локону его волос (534) в «Хозфорах» Эсхила. Обилие пародий⁵² показывает уровень интеллекта зрителей, потому что пародия действенна только тогда, когда она осознается, когда пародируемое произведение известно.

Таким образом, в комедиях Аристофана звучит и суровая сатира, и нежная ирония, и интеллектуальный юмор, и вульгарные шутки, и едкая насмешка, и бьющая ключом радость жизни. Слившись и сросшись одни с другими, все эти элементы создают необыкновенно гармоничное здание святыни Смеха, созданной Аристофаном, насмотревшись на которое, писатели более поздних эпох слагали свои. Сохранилась приписываемая Платону эпиграмма, прекрасно выражающая суть творчества Аристофана:

Сами Хариты, искавшие храма нетленного, душу
Аристофана найдя, в ней обрели себе храм⁵³.
(Anth. Pal. III 33, пер. Л. Блуменау).

На самом деле Аристофан был непреклонным защитником полисного порядка, хранителем и образцом патриархальной морали, побуждающей все отдать на благо родины. Темы его комедий не только осмысленны, но и актуальны во все времена, потому что люди постоянно сталкиваются с трудностями войны и с тоской по миру, потому что всегда краснобай-демагоги опасны для общества, потому что никогда, видимо, не будет разрешен вопрос,

⁵² Например, в «Лягушках» пародиями разных трагедий считаются следующие строчки: 52—54, 72, 470—478, 664—665, 840, 844, 922, 101—1021, 1182, 1331—1363, 1468.

⁵³ Anthologia Palatina. Ed. H. Stadtmueller, Lipsiae, 1894—1906. Перевод см.: Греческая эпиграмма, М., 1960, с. 59.

должно ли искусство отражать жизнь такой, какая она есть, или воспитывать и совершенствовать общество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aristophanes und die alte Komödie. Darmstadt, 1975.
2. Cornford F. M. The Origin of Attic Comedy. Cambridge, 1934.
3. Croiset M. Eschyle. Paris, 1928.
4. Delcourt M. Eschyle. Paris, 1934.
5. Dodds E. R. Euripides und das Irrationale. / Euripides. Darmstadt, 1968, 60—80.
6. Dover K. J. Aristophanic Comedy, 1972.
7. Else G. F. The Origin and Early Form of Greek Tragedy. Cambridge, 1965.
8. Fensterbusch C. Das Theater im Altertum. Leipzig und Berlin, 1930.
9. Goldhill S. Reading Greek Tragedy. Cambridge, 1986.
10. Hegel G. Ästhetik. Berlin, 1955.
11. Heidegger M. Einführung in die Metaphysik. Tübingen, 1967.
12. Herington C. J. The Author of the Prometheus Bound. Austin and London, 1970.
13. Howald E. Die griechische Tragödie. München und Berlin, 1930.
14. Kamio M. The Chorus of Greek Drama. Helsinki, 1970.
15. Kirkwood G. M. A Study of Sophoclean Drama. London, 1958.
16. Kitto H. D. F. Menschliches und göttliches Drama. / Sophocles. Darmstadt, 1967, 56—78.
17. Kitto H. D. F. Greek Tragedy. New York, 1950.
18. Kuch H. Euripides. Leipzig, 1984.
19. Lesky A. Die tragische Dichtung der Hellenen. Göttingen, 1972.
20. Lesky A. Die griechische Tragödie. Stuttgart, 1984.
21. Méautis G. Eschyle et la trilogie. Paris, 1936.
22. Nilsson M. P. Geschichte der griechischen Religion. München, 1955.
23. Norwood G. Greek Tragedy. New York, 1960.
24. Page D. Form and Meaning in Drama. London, 1956.
25. Patzer H. Die Anfänge der griechischen Tragödie. Wiesbaden, 1962.
26. Petersen E. Die attische Tragödie als Bild und Bühnenkunst. Bonn, 1915.
27. Pohlenz M. Die griechische Tragödie. Leipzig und Berlin, 1930.
28. Porzig V. Die attische Tragödie. Aischylos. Leipzig, 1926.
29. Robert C. Oidipus. Berlin, 1915.
30. Schmid W., Stählin O. Geschichte der griechischen Literatur. München, 1934.
31. Seale D. Vision and Stagecraft in Sophocles. London, 1982.
32. Segal Ch. Dionysiac Poetic and Euripides Bacchae. Princeton, 1982.
33. Süß V. Aristophanes und die Nachwelt. Leipzig, 1911.
34. Thomson G. Aischylos und Athen. Berlin, 1979.

35. Webster T. B. L. The Tragedies of Euripides. London, 1967.
36. Weinstock H. Sophokles. Leipzig und Berlin, 1931.
37. Whitman C. H. Aristophanes. Cambridge, 1964.
38. Willamowitz-Moellendorff U. Einleitung in die griechische Tragödie. Berlin, 1907.
39. Zielinski T. Sofokles. Krakyw, 1928.
40. Головня В. История античного театра. М., 1972.
41. Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. Пг., 1916.
42. Соболевский С. И. Аристофан и его время. М., 1957.
43. Стратилатова В. П. «Царь Эдип» и тема Эдипа в творчестве Софокла. М., 1975.
44. Топуридзе Е. И. Человек в античной трагедии. Тбилиси, 1984.
45. Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978.
46. Ярхо В. Н. Трагедия Софокла «Антигона». М., 1986.

ПРОЗА

Термин «проза» появился позднее, чем само явление. Это латинское слово, которое римляне использовали для определения неритмизированной речи¹. У греков не было одного термина. Произведения прозаиков они называли рассказами, историями, диалогами и т. п.

В V в. до н. э. греки еще не имели художественной прозы в нашем понимании. **Их проза теперь подразделяется на историческую, философскую и риторическую.** Создателями исторической прозы считаются Геродот, Фукидид и Ксенофонт; философской — Платон и Аристотель; риторической — Лисий, Исократ, Демосфен.

Такое деление, вне сомнения, логично, оно подчеркивает особенности каждой разновидности прозы, однако не нужно забывать, что это были не отдельные речки, а единый поток: Геродот пользовался советами Горгия по риторике, на Ксенофонта особенно большое влияние оказал Платон, а не только Геродот и Фукидид. Имея свои собственные устремления (предоставить информацию о людях и событиях, изложить определенные мировоззренческие принципы, убедить граждан или судей), все авторы, по-видимому, имели и общую цель — воспитание человека и общества [17, II 1—10].

Однако здесь хотелось бы подчеркнуть другую общую для них черту: они стремились не только к пользе, но и к красоте. Этим греческие прозаики напоминают греческих горшечников, которые никогда не делали из глины декоративных ваз, но только сосуды утилитарного назначения: для вина, воды, масла. Однако они старались, чтобы эти сосуды были и полезными, и

¹ Лат. прилагательное *prosa* — прямая, идущая прямо — субстантивировалось; *oratio* (или *facundia*) *prosa* — неритмизированная речь; позднее *prosa* — неритмизированная речь, проза.

изящными. Творцы греческой прозы также стремились, чтобы их произведения не были маловыразительными, хотели сделать их образными. Поэтому мы и говорим о них как о родоначальниках художественной прозы, более всего внимания уделяя не общественной деятельности или убеждениям этих людей, а тем особенностям, из-за которых их сочинения относятся к истории литературы.

Красноречие в Греции, особенно в Афинах, расцвело давно: прекрасно говорили знаменитые государственные мужи Солон, Фемистокл, Перикл и другие, но они, видимо, не издавали своих речей и, произнося их, руководствовались чутьем, талантом, а не какими-нибудь заученными правилами. Формировать теорию риторики и учить практическому красноречию, как уже отмечалось, первыми начали софисты. Упомянутый Коракс (может быть, вместе со своим учеником Тисием) в V в. до н. э. выпустил первый учебник риторики. Софист Горгий (485—380 гг. до н. э.) выделил типы риторических фигур (антитезу, оксюморон, эллипс, анафору, анаколүф, гипербатон и т. д.); он ввел в красноречие заимствованные из поэзии и сочиненные им самим метафоры и образные эпитеты, активно пропагандировал ритмическую (даже поддерживаемую заимствованными из поэзии метрами) и рифмованную манеру речи. Софисты не только преподавали теорию красноречия, не только учили говорить других, но и сами выступали с показательными, предназначенными для развлечения речами на какую-либо абстрактную или мифологическую тему (например, о всемогуществе любви, об Ахилле и Геракле, о Гомере, а также об исторических личностях: полководцах, правителях, излагали историю городов).

Не все люди могли посещать лекции софистов и учиться красноречию, однако без него обойтись было не легко. Можно было помолчать на народном собрании, однако, попав в суд, нужно было обвинять или защищаться самому. Кто чувствовал, что сам не способен сказать обвинительную или защитительную речь, обращался к так называемым логографам, которые за плату писали речь. Оставалось только ее выучить.

Самым знаменитым автором речей для других в V в. до н. э. был *Лисий* (459—380 гг. до н. э.). Сохранилось 23 полных его речи и фрагменты 11 речей. Лисий не только прекрасно разбирался в юридических вопросах, но и умел как бы перевоплотиться в клиента, показать его интеллект, черты характера, социальное положение. Лисий создает в речах впечатление от своего клиента как от неопытного, не слоняющегося по судам и в настоящий момент впервые говорящего и импровизирующего маленького человека. Его речь правильна, нет архаизмов, неологизмов, необычных конструкций, слова в переносном смысле употребляются редко. В текстах мы не обнаружим ничего ненужного, образы — живые, говорящий человек нередко пересказывал разговоры лиц, участвовавших в том или ином судебном деле. У Лисия учились многие греки, а позднее также римские писатели и ораторы.

Начал свою деятельность с написания речей для других и *Исократ* (436—338 гг. до н. э.), позднее прославившийся как основатель и руководитель школы риторики, теоретик красноречия. Главная заслуга Исократа — формирование

периода. Период — это сложная, обычно симметричная система предложений, отличающаяся полнотой раскрытия мысли и совершенством интонации. Период подразделяется на более краткие отрезки — колоны, которые в свою очередь имеют еще более дробные части. Параллельные или контрастные колоны часто заканчиваются рифмованными окончаниями, как бы отзываясь эхом друг на друга. Напряжение мысли и чувства в первой части периода обычно нарастает, а во второй спадает.

Исократ отказывается от применения в речи поэтической метрики, которую предлагал Горгий, но стремится к мелодичности: отдельные его колоны часто имеют одинаковое количество слогов, части речи в них идут в том же самом порядке. Он избегает «зияния» (столкновения гласных, когда одно слово оканчивается на гласный звук, а другое с него начинается). Его речи состоят только из периодов. По таким правилам сочинить речь не просто, поэтому Исократ свои речи обычно писал по несколько лет, а одной посвятил даже десять лет. Сохранилась 21 речь этого мастера риторики.

Теоретики и практики риторики обобщили опыт других писателей, с другой же стороны, они устанавливали и вводили определенные принципы и правила сочинения прозы. Создатель исторической прозы Геродот пользовался советами софистов, а его последователю Фукидиду, видимо, более импонировали новации Лисия.

ГЕРОДОТ (484 — 430 гг. до н. э.), считающийся родоначальником исторической прозы, был родом из города Галикарнасса в Малой Азии. Он много путешествовал по Ближней Азии, Вавилону, Египту, Фракии, городам Причерноморья, долго жил в Афинах и умер, по-видимому, в Италии, в городе Фуриях. Его «Историю» называют также «Музами». Неизвестно, каково было название сочинения, задуманное самим автором, поскольку заголовок «Музы» дали ему, очевидно, ученые более позднего эллинистического времени, разделившие сочинение на 9 книг и каждую из них назвавшие именем какой-либо музыки.

Хотя Цицерон называет Геродота отцом истории (De leg. I 1, 5), этот автор не был первым греческим историком. В VI в. до н. э. современник Геродота Гелланик также составлял много подобных сочинений. Такие авторы в настоящее время называются логографами². От этих произведений сохранились только фрагменты.

Геродот замахнулся написать историю не одной страны, а одного события — греко-персидских войн. Порассуждав о естественных границах, которые были нарушены в мифические времена, и о возникшем противостоянии между Азией и Европой из-за похищенных женщин (Елены, Европы, Ио), он начинает с лидийского царя Креза, первого варвара, подчинившего малоазийских греков

² Греки называли логографами (C /◆■ /— «повествование», ■×▼◆┐┐ — «пишу») всех прозаиков. Наиболее известные логографы — это Кадм Милетский («Об основании Милета и всей Ионии»), Гекатей («Генеалогии» — сочинение о мифических предках эллинов); «Описание земли» — описание и карта Европы, Азии и Африки), Гелланик («История Трои», «История Девкалиона», «История Эолии», «История Персии», «История Аттики», «Жрицы Геры» и т.д.).

и заставившего их платить дань, описывает историю Лидии, затем Персии, их отношения с соседними странами, параллельно рассказывая о главнейших греческих полисах Афинах и Спарте. Появляются длинные и обширные отступления (рассказ о Египте занимает всю II книгу, рассказ о скифах — большую часть IV книги и т. д.), только в V книге начинается переход к прелюдии греко-персидских войн — к восстанию малоазийских греческих городов. Однако обилие отступлений не создает впечатления, что сочинение Геродота состоит из множества отрывочных деталей. Монументальную цельность ему придают принципы творчества автора, единая стилистическая установка.

По мнению некоторых авторов [29, 117—122], Геродот умер не закончив сочинения, поскольку его история заканчивается победой греков при Платеях в 479 г. до н. э. и освобождением городов Малой Азии, а войны с персами продолжались еще до 449 г. до н. э. Такая позиция не стала популярной. Большинство исследователей считает, что битва при Платеях была очень важной, после нее греки пришли в себя, воспряли духом и достигли перевеса. Дальнейший ход войны не был столь значительным, и Геродот его не стал описывать [10, 155—167; 16, 679—687; 25, 130—140].

Геродот путешествовал по миру, наблюдая, расспрашивая и выслушивая различные рассказы. Он знал только греческий язык, поэтому свои сведения собирал по большей части у соотечественников, живших в разных странах, а с египтянами, вавилонянами и прочими чужестранцами общался через переводчиков. Иногда ему передавали странные и неправдоподобные факты. На возможные из-за этого упреки автор отвечает сам:

Что до меня, то мой долг передавать все, что рассказывают, но, конечно, верить всему я не обязан. И этому правилу я буду следовать во всем моем историческом труде³.

(VII 152).

Считается, что при создании своего сочинения Геродот использовал и письменные источники: архивы храмов и городов, летописи, краткие путевые дневники, которые вели капитаны кораблей, работы своих предшественников логографов. Современная историческая наука, оказавшая ему честь считаться первым историком, не считает его достоверным и объективным автором [33, 142—150], однако это для нас не очень важно.

Интереснее то, что, как уже давно замечено, в «Истории» Геродота сплавлены два стиля: стиль рассказов, передающихся из уст в уста, и стиль научного изложения. Для фольклорного повествования характерны отступления, медленное развитие действия, магические числа (три, семь и т. д.), прямая речь, пословицы и поговорки [1, 240 etc.]. У Геродота тщательно обработаны и фольклорные повествования, и более длинные части изложения: им придается симметричная, фронтонная композиция [3, 79—88]. Научный стиль похож на язык надписей, архивов, документов [29, 10—45; 33, 150—178]: это сухое, деловое изложение, в котором много стандартных оборотов, которому присущ спокойный, ровный тон.

³ Геродот. История в девяти книгах. Л., 1972, с. 353 (здесь и далее пер. Г. А. Стратановского).

Еще в античности отмечали тень авторитета Гомера, падающую на сочинение Геродота (Dion. Halicarn. Peri mim. III 771; Longin. 13). В новейшее время гомеризмы в его «Истории» были подробно изучены [22, 38—41; 23, 212). Кроме того, находят также связи с трагедией, особенно с творчеством Софокла [1, 96—146; 23, 213). Рифмованные части предложений, антитезы, ритмически звучащие слова одинаковой длины показывают, что Геродот имел в виду также наставления и уроки софистической риторики [22, 27—28).

Новшество Геродота — это созданные им речи действующих лиц, каковых, по всей видимости, не писали логографы и каковые позднее стали необходимым элементом и исторической, и художественной прозы. Речи стали одним из средств, с помощью которых автор стремится охарактеризовать героев произведения.

Геродот энергично включается в повествование, постоянно оценивая тот или иной описанный обычай, достоверность предоставленных ему сведений, высказывает мысли, подкрепленные своим или общечеловеческим опытом:

Одно только я знаю: если бы все люди однажды вынесли на рынок все свои грешки и пороки, то каждый, разглядев пороки соседа, с радостью, пожалуй, унес бы свои домой.

(VII 152, с. 353).

Все упомянутые элементы, непрестанно чередующиеся друг с другом, смешавшись и сросшись между собой, составляют своеобразный стиль Геродота. Так, характерный для фольклорной ленегды эпизод о чудесном спасении певца Ариона дельфином (I 24) сам по себе обладает живостью и образностью, но не включает в себя прямую речь, которая могла бы больше драматизировать повествование. Кроме того, в нем достигается определенная точность: указывается, где стояли моряки, где Арион, какую песню исполнял певец, а под конец указывается, что оба источника рассказа совпадают.

Излагая популярное, очевидно, в V в. до н. э. мнение о том, что человека нельзя считать счастливым, пока его жизнь не закончилась⁴, Геродот помещает рассказ о прибытии мудреца и поэта Солона к лидийскому царю Крезу (I 30—33). В живой, занимательный разговор мудреца и царя автор вплетает числа, точные указания.

С идеями V в. до н. э. Геродота связывает не только упомянутая мысль, но и весь дух его произведения. Описанный историком пестрый, как дятел, мир, в котором живет множество различных народов со своими обычаями и судьбами, кажется автору красивым и гармоничным, потому что боги везде установили определенные границы, указали меру, которой должны придерживаться люди. Правителя или простого человека, перешагнувших эту черту, постигает кара. Персы, нахлынувшие огромной лавиной на Грецию, проиграли не только потому, что свободолюбивые греки, воспитанные демократическим строем, мужественно сражались (V 78), но и потому, что, напав на Элладу, персы нарушили естественные границы между Европой и Азией, установленные богами (VIII 109). Персидским царем Крезом овладело непомерная гордыня, он

⁴ Этой мыслью заканчивается трагедия Софокла «Царь Эдип». Неясно, взял ли Софокл ее у Геродота, или из другого источника.

счел себя повелителем не только своей страны и завоеванных земель, но и моря: когда буря разрушила построенные через Геллеспонт мосты, он приказал бичевать море как какого-то раба и бросить в него оковы, чтобы оно не забыло, что является его подданным (VII 35). И бесконечно огромное войско, и чрезмерный размах навлекли гнев богов: «Ведь не терпит божество, чтобы кто-либо другой, кроме него самого, высоко мнил о себе» (VII 10). Поэтому последний раздел труда Геродота не кажется странным и ненужным (IX 122), автор в нем показывает, что персы поняли важность меры. Почему же отец истории, начавший с нарушения естественных границ между Европой и Азией, не мог так закончить свой труд? Читая его сочинение, мы чувствуем, как слово историка становится историей [25, 218].

Фукидид (460—400 гг. до н. э.) был младшим современником Геродота, написавшим историю Пелопонесской войны, видимо, уже после его смерти разделенную на 8 книг. Фукидид стремился к точности и объективности исторического повествования, которое высоко ценили современники и потомки (Cic. Brut. 83, 287). Его произведение имеет ясный план, почти не содержит экскурсов и отступлений, написано сжатым стилем, иногда из-за чрезмерной лаконичности даже трудно понять мысль автора. Однако и претендуя на научную точность, Фукидид сумел создать речи действующих лиц по правилам красноречия, впечатляюще изобразить события. Лучшими эпизодами его сочинения считают драматическое описание похода афинян в Сицилию (VI—VII), траурная речь Перикла (II 35—44) и картины чумы в Афинах (II 47—54). Этому описанию эпидемии у Фукидида следовал римский поэт Лукреций (De rer. nat. VI 1138—1286), из поэмы которого мотив чумы перешел в европейскую литературу («Декамерон» Дж. Боккаччо, «Город чумы» Уилсона, «Пир во время чумы» Пушкина).

ПЛАТОН (427—347 гг. до н. э.), самый знаменитый философ античности, родился в Афинах. Сначала он интересовался поэзией и музыкой, был прекрасным атлетом, а потом посвятил себя философии. По легенде, написав трагедию, Платон отправился к должностному лицу, подготавливавшему праздник Диониса, просить хора, то есть вручить рукопись и тем самым выразить желание участвовать в состязании трагиков, но остановился послушать окруженного учениками Сократа, больше уже никуда не пошел, бросил поэзию и стал учеником Сократа (Diog. Laert. III 5). Сократ был одним из истинных любителей мудрости⁵, философия для него была не объектом изучения, не способом добычи хлеба, а образом жизни: Сократ жил так, как говорил. Таких философов в истории человечества было не много. После смерти Сократа Платон уехал из Афин, посетил Египет, Сицилию, Южную Италию, учился, думал, а в Сиракузах пытался практически воплотить свою модель утопического государства. Вернувшись, основал школу в гимназии, названном по имени старинного афинского героя Академа. Платоновская академия просуществовала до самого конца античного мира, после смерти философа в ней преподавали его ученики и ученики учеников.

⁵ Греч. —•С //◆? //— //— любитель мудрости.

Сохранились все сочинения Платона (очень редкий случай в истории античной культуры), даже те, которые написал не он, но которые приписываются ему. Всего их около 40. Самые знаменитые сочинения — «Государство», «Федон», «Федр», «Пир», «Горгий».

В VI в. до н. э. мыслители Малой Азии греки Анаксимандр, Анаксимен, Гераклит и в V в. до н. э. философы Левкипп, Демокрит, Анаксагор уже убедили греков, что все движется, изменяется, все, что появляется, умирает и исчезает. Поэтому встал естественный и логичный вопрос: если природа человека не составляет исключения, каков смысл человеческой жизни?

Платон искал ответа на этот вопрос в созданной им самим теории идей⁶. По мнению философа, воспринимаемый чувствами, беспрестанно меняющийся, непостоянный, несовершенный мир есть результат проявления другого, вечного, совершенного мира идей. Идеи — это суть всего, что существует, истинное бытие. Они проистекают в чувственный мир, но всегда воплощаются в нем только частично. Например, идея красоты воплощается в одних вещах и явлениях слабее, в других лучше, но никогда не воплощается до конца. Красивая девушка, красивый котел, красивый конь могут быть красивее других объектов того же рода, но их красота не есть прочная и постоянная красота: старея и дряхлея, они становятся уже больше не красивыми, а идея красоты вечна и неизменна. Наивысшая идея — это идея блага.

На вопрос, может ли человек общаться с миром идей, Платон отвечает положительно, но не считает этот процесс легким. Дело в том, что обстоятельства жизни человека — удовлетворение телесных потребностей, желание славы, богатства — рассеивает силы его души. Желая общаться с миром идей, человек должен отграничить себя от всех земных дел, особо сосредоточить усилия души. Общение с идеями Платон понимает как возвращение: перед рождением душа была в мире идей, теперь она должна стремиться восстановить связь. Делать это философ советует понемногу: сначала не обращать внимания на нужды чувственного мира, потом изучать теоретические предметы, подниматься все выше. Хоть и коротки мгновения общения с миром идей, они имеют абсолютную ценность: душа человека прикасается к вечной бессмертной сфере и испытывает обожествление. Следовательно, на вопрос, зачем человек живет, каков смысл его жизни, Платон отвечает: стремление к абсолютному, совершенному, божественному миру идей.

Свои теории, окончательной целью которых, по мнению знатоков, было развитие и воспитание общества [15, 38—159; 17, 142—157; 26, 81—301], Платон излагал не так сухо и скучно, как было представлено здесь, а образно и художественно. Тогда философы не говорили холодными сочетаниями интернациональных слов, как теперь. Платон говорит образами. Чтобы был более ясным образ соотношения мира идей с земным миром, он создает знаменитый эпизод пещеры в «Государстве». Пещера, заключенные, тени, смена света и тьмы — и впечатляет, и убеждает, и ясно: мир идей — царство света и действительности, земной мир — слабое его отражение (VII 1—3).

⁶ Греч. • ◐ ◑ ◒ ◓ ◔ ◕ ◖ ◗ ◘ ◙ ◚ ◛ ◜ ◝ ◞ ◟ ◠ ◡ ◢ ◣ ◤ ◥ ◦ ◧ ◨ ◩ ◪ ◫ ◬ ◭ ◮ ◯ ◰ ◱ ◲ ◳ ◴ ◵ ◶ ◷ ◸ ◹ ◺ ◻ ◼ ◽ ◾ ◿ — образ, представление.

Еще в античности было замечено, что сочинения Платона — нечто среднее между поэзией и прозой (Diog. Laert. III 37), что они имеют черты дифирамба, оды, гимна и других поэтических жанров. С этим согласны и современные исследователи [13, 22—58]. Утверждается, что можно выделить даже с десятков разновидностей стиля Платона: очевидны черты стиля разговорного языка, имитации литературной беседы, риторического, напыщенного стиля, стиля интеллектуального, стиля мифического повествования, исторической хроники, церемоний и судебных документов [27, 159—169].

Цицерон говорит, что Платону принадлежит слава изобретателя диалога (De orat. I 14). Конечно, Платон не придумал литературного диалога: он уже существовал в драмах, а философские диалоги, возможно, сочиняли Зенон и Алексамен (Diog. Laert. III 48), но никто не возражает Диогену Лаэртскому, утверждающему, что Платон создал совершенную модель диалога и по праву может считаться первым в смысле красоты и изобретательности (Diog. Laert. Ibidem). Почти все произведения Платона — диалоги. Эти беседы обычно живые и насыщенные. Они раскрывают темперамент и характер говорящих. Они могут быть в форме спокойного разговора, напряженной дискуссии, жаркого спора [15, 180—198]. Диоген Лаэртский говорит, что ему известно деление диалогов Платона на драматические, повествовательные и смешанные, однако, как философ, он разделил бы их на наставительные и исследовательные (Diog. Laert. III 49).

В античности также была популярной мысль, что сочинения Платона своей художественностью соперничают с эпосом Гомера (Longin. 13). Множество эпитетов, метафор, метонимий, ритмических колонов, — читатели Платона могли этим любоваться и это они могли оценить. Кроме того, Платон, как и Гомер, рассказывает мифы. Эти мифы оригинальны, нетрадиционны, созданы самим философом [24, 12; 34, 84]. Самыми знаменитыми являются миф о полете души вслед за Зевсом (Phaedr. 246a—248), уже упоминавшийся миф о пещере (Rep. VII 1—3), миф о переселении душ (Rep. X 13—15), миф о рождении Эрота от Пороса и Пеннии (Symp. 203b—204a).

Боги из рассказанных Гомером мифов спускаются с Олимпа к людям, а мифы Платона побуждают людей подниматься, стремиться к Богу. Хотя Платон критиковал Гомера (Rep. II 17—21; III 1—6) за изображение земных пороков и требовал философского очищения мифов [31, 559], люди в античности их обоих считали мудрецами.

КСЕНОФОНТ (445—354 гг. до н. э.) прожил жизнь долгую и полную интересных встреч, опасных ситуаций и приключений. Он участвовал в Пелопонесской войне, в одной из битв которой будущего писателя спас от смерти Сократ (Diog. Laert. II 22), был прилежным слушателем Сократа, позднее сделавшим своего учителя действующим лицом нескольких своих произведений, как наемный воин участвовал в походе на Вавилон персидского царевича Кира Младшего, намеревавшегося отобрать власть у брата. Потом Ксенофонт познакомился и подружился со спартанским царем Агесилаем, сражался на стороне спартанцев со своими соотечественниками афинянами. За

это он был изгнан из Афин, но через двадцать лет вернул себе гражданские права. В последние примерно тридцать лет жизни Ксенофонт сменил меч на перо, работал очень интенсивно и оставил после себя около 14 сочинений исторического и политического характера. Чаще всего Ксенофонта представляют как не очень точного историка или неглубокого философа, но прекрасного стилиста и красноречивого рассказчика. Он описал поход греческих наемников с Киром и возвращение обратно («Анабасис»), разговоры с Сократом («Воспоминания о Сократе», «Пир», «Домострой»), продолжил начатую Фукидидом «Историю Греции», познакомил греков с царем Спарты («Агесилай») и принципами их государства («Государственное устройство Спарты»), оставил несколько менее крупных сочинений на подобные темы.

Самым значительным для античной литературы произведением Ксенофонта является «Киропедия» («Воспитание Кира»). В нем надо искать корни европейского романа. Почти не обращаясь к истории Персии, Ксенофонт описал жизнь ее властителя, черты характера, отношения с близкими и врагами. В греческих полисах, истощенных междоусобными войнами, росла тоска по сильной власти, создавали угрозу соседи, появилась необходимость перемен в войске [36, 255—257]. Все эти идеи Ксенофонт старался проповедовать в своем романе. Изображая события двухсотлетней давности в Персии, автор рисует идеальный образ Кира Старшего, создавшего огромное, сильное государство. Подчеркивая, что для формирования личности важны происхождение и врожденные качества, тем не менее больше всего он выделяет воспитание и самовоспитание (I 1,6). В идеальном характере властителя, изображенного в романе, соединились спартанская дисциплина, храбрость, аскетизм, проблески сократовской мудрости и черты восточных монархов. Ксенофонт изображает реально жившего царя, историческую личность, но его сочинение не является научным. Это биографический роман, художественное произведение, как бы соединившее опыт рассказов Геродота и Фукидида и диалогов Платона.

Диалоги так называемых сократических произведений Ксенофонта (их героем является Сократ) формально похожи на ту разновидность диалогов Платона, которую Диоген Лаэртский назвал исследовательскими диалогами. В них преобладают вопросы и ответы: вопрос провоцирует ответ, а ответ — вопрос, и они беспрерывно меняются местами. Так идет поиск какого-либо решения, вывода, истины. Такие диалоги живы и драматичны: представлены только действующие лица со своими истинами, и больше ничего. Мы не обнаружим взгляда со стороны, мыслей действующих лиц, действий, оценки ситуаций. Образцом подобного диалога мог бы быть разговор Кира с царем Армении:

«Тогда скажи, не вел ли ты некогда войны против Астиага, отца моей матери, и против всех остальных мидян?» — «Да, вел.» — «А будучи побежден им, не согласился ли ты выплачивать дань, выступать вместе с ним в поход со своими войсками по первому его требованию, а также не иметь в своей стране крепостей?» — «Да, так было.» — «Тогда почему ты ныне и дани не платишь, и войска не присылаешь, и сооружаешь укрепления?» — «Я хотел стать

свободным. Мне казалось прекрасным и самому добиться освобождения, и оставить свободу в наследство своим детям».

(III 1, 10)⁷.

Однако в «Киропедии» есть и другие диалоги: беседующие люди не только спрашивают и отвечают, но и высказывают свои замечания, делятся впечатлениями и обмениваются мнениями.

Диалоги естественно вытекают из рассказа автора и опять вливаются в него. Автор говорит, как произносится та или иная фраза (с улыбкой — I 3, 10; плача — VII 3, 8; глядя в небо — VI 4, 9 и т. д.), и отмечает, какое впечатление она или весь диалог в целом оказывает на собеседника («Услышав это, Кир почувствовал себя уязвленным и молча ушел» — I 4, 13; «Услышав эти слова, Киаксар еще более разгневался на Кира» — IV 5, 12 и т. д.). Вот образец свободно текущего диалога:

«Тогда, скажи мне, ради богов, — попросил Хрисант, — какая жена, по-твоему, лучше всего подойдет мне?» — «Прежде всего, — отвечал Кир, — маленькая; ведь ты и сам невелик, а если ты женишься на высокой и когда-нибудь захочешь ее поцеловать, когда она будет стоять, тебе придется подпрыгивать, как щенку.» — «Да, это ты правильно заметил, — согласился Хрисант, — тем более, что я никуда не годный прыгун.» — «Затем, — продолжал Кир, — тебе бы очень подошла курносая.» — «А это еще к чему?» — «Да ведь сам ты горбонос, а горбоносость, поверь мне, лучше всего сочетается с курносостью.» — «Ты, пожалуй, скажешь, — усмехнулся Хрисант, — что и хорошо поевшего — вот как я теперь — надо сочетать с голодной.» — «Разумеется, клянусь Зевсом, — подтвердил Кир. — Ведь у сытых людей живот по-своему горбонос, а у голодных — курнос.» — «А хладнокровному царю? — спросил Хрисант. — Ты мог бы сказать нам, ради всех богов, какая ему подошла бы жена?» Тут все расхохотались, и Кир, и остальные гости.

(VIII 4, 19—22, с. 201).

В романе много речей, составленных по правилам риторики, длинные ритмические периоды которых, заимствованные у Исократа, предназначены для читателей с тонким вкусом [5, 32].

В V, VI и VII книги вплетена история благородной, верной любви Пенфеи и Абрадата. В более поздних греческих романах этот мотив станет основным. В романе Ксенофонта, имеющем дидактические установки, он только помогает оттенить благородство и порядочность главного героя. В начале произведения Кир был веселым, остроумным, разговорчивым мальчиком, потом вырос в справедливого, храброго, мудрого властителя. Образ Кира не сложен, однако весь роман звучит живо и занимательно. Жанр романа, действительно, может гордиться таким предтечей.

⁷ Ксенофонт. Киропедия. М., 1977, с. 59—60. Здесь и далее пер. В. Г. Боруховича (кн. I—IV) и Э. Д. Фролова (кн. V—VIII).

ДЕМОСФЕНА (384—322 гг. до н. э.) оратором сделала нужда. Отец умер, оставив большое богатство и двух маленьких детей: семилетнего Демосфена и младшую сестру. По греческим законам мать не имела права распоряжаться имуществом, и семье были назначены два опекуна. Они оказались недобросовестными: достигнув совершеннолетия, Демосфен получил только жалкие остатки имущества. Юноша решил подать на воришек в суд и начал учиться ораторскому искусству, познакомился с законами. Опекуны прибегнули к хитрости, переписали имущество на других, Демосфену пришлось пять раз обращаться в суд и произнести пять речей (XXVII—XXXI). Его иск в конце концов был признан справедливым, но он добился только моральной победы, потому что имущества назад не получил. Чтобы иметь средства к жизни, юноша начал писать речи для людей, не опытных в красноречии или в судебных делах. Сохранилось несколько таких речей (XLI; LI; LV; LVII). Позднее Демосфена затянули вихри политической жизни. Лучшими и самыми известными являются его речи, направленные против агрессии македонского царя Филиппа. Демосфен произнес восемь таких речей, из них особенно прославились четыре так называемые «Филиппики». В Греции не все понимали опасность, которую создавала небольшая Македония, а некоторые присоединялись к Филиппу, считая, что лучше терпеть власть этого соседа, нежели власть вновь окрепших персов. Демосфену пришлось много раз подбадривать афинян, ездить в другие полисы, призывать к единению [8, 89—204].

К сожалению, грекам не удалось избежать македонского ярма. Филипп разбил их объединенное войско (338 г. до н. э.), попытки восстаний подавили Александр (335 г. до н. э.) и Антипатр (322 г. до н. э.). С победой последнего Демосфен как организатор восстания сбежал из Афин и скрылся в храме Посейдона на одном из островов. Жилище бога, по обычаю, должно было быть неприкосновенным, но посланники Антипатра были склонны пренебречь этим. Поняв это, Демосфен откусил кончик своей палочки для письма, в котором был яд, и вышел из храма. Переступив порог, он умер.

Сохранилась 61 речь Демосфена. Софисты еще в V в. до н. э. все произнесенные ораторами речи распределили на три группы: 1) политические; 2) судебные; 3) сказанные по случаю и увеселительные речи. Мы не имеем речей Демосфена, произнесенных по какому-либо случаю (например, надгробной речи в честь погибших при Херонее), сохранилась только часть политических и судебных речей.

Из речей Демосфена видно, что он постоянно собирал материал об обстоятельствах обсуждаемого дела, углублялся в них. Только в некоторых политических речах, когда детали не нужно было излагать подробно, поскольку ситуация слушателям была ясной, оратор мог больше внимания уделить доказательству. Для обоснования своих политических положений Демосфен черпает аргументы у поэтов, говорящих о чести, свободе, защите родины, упоминает деятельность Перикла, напоминает Марафонскую битву и другие сражения с персами, берет себе в помощь народную мудрость, высказанную в пословицах.

Поскольку речи были предназначены не для читателей, а для слушателей, собранный материал и избранные доказательства (во времена Демосфена уже были выпущены сборники необходимых доказательств для обоснования различных положений) должны были быть ясно спланированы. Традиционно в речи выделялись три части: вступление, изложение и заключение. Демосфен обычно придерживался таких принципов: во вступлении указывал главные вопросы, которые собирался обсудить. В изложении каждый вопрос или положение сначала он определяет в общих чертах, а затем говорит подробнее. В заключении речи он резюмирует доказательства, еще раз обращается к народному собранию, прося одобрить его предложения [12, 282].

Демосфен внимательно обдумывал словесное выражение речей. В его речах нет неологизмов, устаревших слов или варваризмов. Он говорил на чистом аттическом языке. В судебных речах местами проскальзывают элементы разговорного языка, там, где они стилистически необходимы и оправданы. Политические речи Демосфена серьезны, даже суровы, торжественны и патетичны, однако в них мы не найдем вычурности, приукрашенности или напыщенности. С другой стороны, язык этого оратора не казался современникам скудным. В конце античности, обозревая всю античную риторику, Квинтиллиан отметил, что бывали и авторы с более богатой лексикой. По его мнению, у Демосфена ничего уже нельзя отнять, а к Цицерону ничего более не нужно добавлять (X 1, 106). Демосфен говорит изящно составленными периодами, стараясь закончить период долгими слогами, поскольку краткие создают быстрый темп, а долгие — впечатление значительности и достоинства. Мы можем взглянуть на такой период самой знаменитой (III) «филиппики» Демосфена:

«Он утверждает, будто не воюет; но я не только не могу согласиться, что, действуя таким образом, он соблюдает условия мира, заключенного с вами, но даже и тогда, когда он пытался овладеть Мегарами, устраивал тирании на Эвбее, когда теперь предпринимает поход против Фракии, ведет происки в Пелопоннесе, словом, всегда, когда он для достижения своих целей действует при помощи вооруженной силы, я утверждаю, что все эти действия являются нарушением мира и означают войну против вас; или, может быть, и про людей, которые устанавливают осадные машины, вы до тех пор будете утверждать, что они соблюдают мир, пока они не подведут эти машины к самым стенам! Но вы этого не станете утверждать, потому что, кто устраивает и подготавливает такие средства, чтобы захватить меня, то воюет против меня, хотя бы он еще не метал ни камня, ни стрелы».

(IX 17)⁸.

Утверждение, что царь Македонии Филипп плетет интриги против Афин и не нужно доверять его утверждениям, что он не воюет, а только вводит войска в некоторые страны для поддержания мира и стабильности в регионе, — главная мысль этого периода и большей части этой речи. Она высказана в середине периода: «я утверждаю, что все эти действия являются нарушением

⁸ Демосфен. Третья речь против Филиппа. / Демосфен. Речи. Т. III. М., 1995, с.112—113. Пер. С. И. Радцига.

мира и означают войну против вас». Слово «утверждать» в периоде повторено несколько раз. В начале периода его произносит Филипп: «Он утверждает». Потом аргументы Демосфена сокрушают утверждения царя, и как эхо звучит постоянное и твердое «я утверждаю» оратора. Два других «вы до тех пор будете утверждать» и «не станете утверждать» относятся к афинянам. Так три слова, выражающие убеждения Демосфена и его сограждан, как бы побеждают утверждение царя.

Повторение этих слов показывает и трудную борьбу Демосфена за правду, потому что лживый Филипп демагогически для объявления своей политики употребляет те же самые слова. Поэтому оратор в центр периода и помещает свое главное утверждение. Вокруг центра с обеих сторон расположено по несколько колонов. В первой половине периода мы находим несколько колонов, заканчивающихся созвучиями одинаковых окончаний («не воюет — соблюдает, предпринимает, ведет, действует»). Во второй половине периода меньше рифмованных колонов, но весь период заканчивается словами с одинаковыми окончаниями («устраивает, подготавливает»). Речи Демосфена складываются не только из периодов, оратор чередовал периоды с отдельными фразами. Ритмические, периодические предложения в конце концов могли надоесть, поэтому отдельные фразы создавали впечатление разнообразия.

В античности никто не читал речей «по бумажке», их заучивали наизусть. Хотя Демосфен умел говорить и без подготовки, он редко импровизировал (Plut. Demosth. 9). Поэтому его враги насмехались над ним, что его речи пахнут лампой (Plut. Demosth. 8). Цицерон несколько раз указывает (De or. III 213; Brut. 142; Or. 56), что Демосфен главным в речи считал ее произнесение. Он говорил пламенно, патетически, артистически жестикулируя и модулируя голос и мимику (Plut. Demosth. 8; 9; 11). Так произносить речи ему стало удаваться только после многих месяцев упорного труда. Сценическому искусству он учился у артиста и самостоятельно (Plut. Demosth. 7), желая укрепить голос, декламировал на бегу, чтобы исправить невнятность произношения, произносил слова, набрав в рот камешки (Plut. Demosth. 11). Упорно работая, он преодолел физические недостатки, приобрел навыки и стал самым знаменитым греческим оратором. Рассказывали, что царь Филипп, прочитав одну речь Демосфена, сказал, что, если бы он слышал, как говорит этот оратор, то, убежденный им, наверняка бы голосовал за войну против себя (Plut. Mor. LV 845 c). Подавив восстание, македонцы запретили издавать речи Демосфена и упоминать его имя, однако через несколько десятилетий, вспомнив мудрые политические выступления оратора, афиняне поставили ему статую с надписью:

Если бы мощь, Демосфен, ты имел такую, как разум,
Власть бы в Элладе не смог взять македонский Арей
(Plut. Demosth. 30)⁹.



⁹ Пер. М. Е. Грабарь-Пассек. Цит. по: Плутарх. Сравнительные жизнеописания в трех томах. М., 1964. Т. 3, с. 157.

АРИСТОТЕЛЬ (384—322 гг. до н. э.), родом из города Стагира, семнадцатилетним приехал в Афины и стал учеником Платона. После смерти учителя он жил в других греческих полисах, семь лет был учителем и воспитателем македонского царевича (будущего Александра Великого), впоследствии опять прибыл в Афины, где основал свою школу в гимнасии Ликее, находившемся при святилище Аполлона Ликейского. Слушателей Аристотеля называли перипатетиками¹⁰, прогуливающимися, потому что учитель дискутировал с ними, прогуливаясь по священной роще Аполлона Ликейского, окружавшей гимнасий. После смерти Александра и восстания афинян против македонцев царскому учителю стало небезопасно жить в Афинах, и он переселился на Эвбею, где вскоре умер.

Аристотель написал около 400 произведений, сохранилась примерно восьмая их часть. Все его сочинения разделяются на две группы: одни — научные, предназначенные для специалистов (эзотерические), другие — популярные, понятные многим, возможно, имевшие особенности художественного характера (экзотерические)¹¹. После смерти Аристотеля получили распространение сочинения второй группы, а о первой почти никто ничего не знал. Его научные работы были изданы только в I в. до н. э. Это была огромная сенсация, и греки, и римляне очень ими интересовались, ученые мужи писали комментарии. Книги этого рода многократно переписывались и сохранились до наших дней. Из экзотерических сочинений энциклопедического характера сохранилось только одно — «Афинская полития». Пропали диалоги, которые, по-видимому, были бы интересны для нас как литературные произведения. О книгах Аристотеля, дошедших до нас, этого сказать нельзя: это научные сочинения, и относятся они не к истории литературы, а к истории философии. Однако, поскольку сохранились два трактата, связанные с теорией литературы, «Риторика» и «Поэтика», Аристотель интересует нас не как писатель, сочинитель художественной прозы, а как основоположник науки о литературе. Остановимся на его «Поэтике», обращая внимание на самые проблемные места.

«Поэтика» не является до конца ясным и последовательным трактатом. Во-первых, в ней многое сказано очень лаконично и может по-разному интерпретироваться. Неясно, предназначено ли это сочинение, в котором автор кратко и категорично излагает свои мысли, для специалистов, или это конспект лекций самого преподавателя или его слушателя. Во-вторых, «Поэтика» сохранилась неполностью, видимо, пропали целые разделы. Возможно, ее составляли две книги (Diog. Laert. V 12). В «Риторике» (I 1372a) Аристотель говорит, что определение комизма он дал в «Поэтике». И в самой «Поэтике» мы встречаем упоминание, что в этом сочинении будет обсуждаться и комедия, однако в сохранившемся тексте этого нет. В «Политике» (VIII 7, 1341b) философ обещает вернуться к исследованию катарсиса в сочинении о поэзии, однако в «Поэтике» данное понятие не обсуждается. Композиция сохранившихся частей трактата не совсем последовательна и ясна. Во

¹⁰ Греч.  — прогуливаться.

¹¹ Греч.  — внутренний,  — внешний.

вступлении (1447a—1449b) Аристотель говорит о природе искусства вообще и о природе поэзии, определяет отдельные ее виды, обсуждает их различия. Он утверждает, что драма, эпос и другие виды искусства являются подражанием¹².

Различаются только средства, объекты, способ имитации. Одни художники имитируют таких людей, какие они есть, другие — лучших, более совершенных, третьи — худших. Склонность человека к подражанию Аристотель считает свойством, проявляющимся уже с детства. О врожденном желании подражать говорил и Платон, утверждавший, что литература должна подвергаться строгой цензуре, так как читатели стараются подражать действующим лицам, поэтому они подражают не только добродетелям, но и порокам (Рер. III 8—12). Аристотель не говорит о влиянии мимесиса на воспитание, он только констатирует его существование и дополняет своего учителя, отмечая, что врожденное свойство человека — постоянная жажда знаний, вечное стремление к познанию: «люди... первые познания приобретают путем подражания» (1448b)¹³. Знание доставляет удовлетворение и удовольствие: «Познавание — приятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей» (1448b)¹⁴.

Аристотель не говорит прямо, но, скорее всего, можно полагать, что он говорит о двух видах подражания: о подражании как отражении действительности (когда подражает художник) и о подражании как переживании художественного произведения (когда подражает воспринимающий произведение). И во втором случае философ остается верен своему рационализму: удовлетворение, которое испытывает воспринимающий при переживании художественного произведения он объясняет как удовольствие от получения информации или тренировки интеллекта: «Глядя на изображения, они [прочие люди] радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать» (1448b).

По мнению Аристотеля, подражаемая действительность не есть ни природа, ни конкретные люди или события, ни вообще никакая реальная действительность, а некоторая идеальная, обобщенная область. Поэт творчески воссоздает не то, что было или есть, а то, что может произойти по законам необходимости или вероятности (1451b). Искусство отмечает все то, что временно, случайно, и подчеркивает постоянные, существенные черты, через обыденную реальность переходя к очищенной форме реальности, отбросившей случайности и противоречия [7, 149—153; 19, 46 sqq., 121 sqq.; 31, 202—210]. Однако эти мысли изложены не во введении, где они были бы более уместны, а включаются в рассуждения Аристотеля о трагедии. Возможно, на самом деле эти положения были заметками на полях, которые издатели позднее вставили в текст [9, 5].

Самый большой раздел составляет обсуждение трагедии (1449b—1458 b). Определяются сущность трагедии и отдельные ее компоненты, даются

¹² Греч. ∪ • ◆ ∪ • ? • •".

¹³ Аристотель. Поэтика. / Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. IV. М., 1984, с. 648. Здесь и далее пер. М. Л. Гаспарова.

¹⁴ Там же, с. 649.

иронически, как А. Ф. Лосев, сказавший, что здесь нет ни одного понятного слова, однако он тоже не может устоять перед всеобщим гипнозом [32, 179].

Поскольку объяснения самого Аристотеля нет и никто больше в античной литературе не упоминает катарсис как эстетическое понятие, интерпретации зависят от того, как сегодня читается текст. Можно выделить несколько групп исследователей. Сторонники так называемой медицинской теории объясняют, что зрители трагедии, пережившие стресс (страх или сострадание), испытывают разрядку, облегчение, избавляются от неприятных чувств страха и сострадания [4, 3—52]¹⁷. С этой теорией в известной степени связана мысль, что Аристотель имел в виду обрядовое, похожее на воздействие мистерий, очищение [2, 281—283; 6, 68—79; 11, 3—112].

Этическую концепцию катарсиса развивал Г. Э. Лессинг [20, 358—401], видевший основную мысль Аристотеля в том, что литература и искусство должны воспитывать зрителей, их порочные склонности направлять в добродетельное русло.

В настоящее время самой распространенной является точка зрения, что, испытывая особо сильное, экстатическое чувство страха, как бы чего-нибудь плохого не случилось с героями трагедии, и сострадая им, зрители вместе с тем очищают эти чувства, очищают свои отупевшие души [7, 215—239].

Некоторые исследователи уверены, что Аристотель имеет в виду не воздействие на зрителей, а структуру трагедии¹⁸: страх и сострадание он считает структурными элементами трагедии [14, 438—440; 32, 189—206] как и страдание, ошибку, узнавание. Очищение испытывают не зрители (или не только зрители), но и герои трагедии, а также все драматическое целое.

Поразмышляв о трагедии, Аристотель обсуждает языковые вопросы (1456b—1459a) и эпос (1459a—1460b). Опять выставляется требование единого действия, указываются различия между трагедией и эпосом, а также отношение поэтической фантазии к действительности. Затем Аристотель говорит о литературной критике и опять сравнивает трагедию с эпосом.

Аристотель не был абсолютным пионером в области литературной теории: мы уже упоминали, что до него этими вопросами интересовались софисты, некоторые элементы обсуждал Платон, но великий Стагирит обобщил и расширил мысли предтеч, исследовал греческую литературу и сделал свои выводы. Несмотря на наличие неясных мест, несмотря на то, что «Поэтика» «обросла» множеством различных объяснений, главные постулаты этого трактата остаются актуальными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aly W. *Volksmarchen, Sagen und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen*. Gottingen, 1921.

¹⁷ Сторонники этой теории читают текст так: «очищение от этих чувств».

¹⁸ Утверждающие это читают текст следующим образом: «Осуществляет очищение, когда происходят прискорбные и страшные события».

2. Aristotle. *Poetics*. Introduction, Commentary and Appendices by D. W. Lucas. Oxford, 1968.
3. Beck I. *Die Ringskomposition bei Herodot und ihre Bedeutung fur die Beweistechnik*. Hindelsheim — New York, 1971.
4. Bernays J. *Zwei Abhandlungen uber die Aristotelische Theorie des Drama*. New York, 1970.
5. Bigalke J. *Der Einfluss der Rhetorik auf Xenophon*. Postberg, 1933.
6. Brunius T. *Inspiration and Katharsis*. Uppsala, 1966.
7. Butcher S. H. *Aristotle's Theory of Poetry*. New York, 1951.
8. Carlier P. *Demosthene*. Mesnil sur l'Estree, 1990.
9. Christ W. *De arte poetica*. Lipsiae, 1913.
10. Cobet J. *Herodots Exkurse und die Einheit seines Werkes*. Wiesbaden, 1971.
11. Croissant J. *Aristote et les mystere*. Liege-Paris, 1932.
12. Demosthenes. *Wege zur Forschung*. Darmstadt, 1967.
13. Denniston J. *Greek prose*. Oxford, 1952.
14. Else G. F. *Aristotle's Poetics. The Argument*. Leiden, 1957.
15. Friedlander P. *Platon. Eidos. Paideia. Dialogos*. Leipzig, 1928.
16. Herodot. *Wege zur Forschung*. Darmstadt, 1965.
17. Jaeger W. *Paideia*. Berlin, 1959. I—III.
18. Jaeger W. *Die platonische Philosophie als Paideia. — Humanistische Reden und Vortrage*. Berlin, 1960.
19. Koller H. *Die Mimesis in der Antike*. Bern, 1954.
20. Lessing T. E. *Hamburgische Dramaturgie. Werke*, Berlin und Weimar, 1965, IV.
21. Myres J. *Herodotus, the Father of History*. Oxford, 1953.
22. Norden E. *Die antike Kunstproza*. Leipzig-Berlin, 1923, I.
23. Pohlenz M. *Herodot der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes*. Leipzig-Berlin, 1937.
24. Reinhardt K. *Platonas Mythen*. Bonn, 1927.
25. Schadewaldt W. *Die Anfange des Geschitsschreibung bei den Griechen*. Frankfurt am Mein, 1990.
26. Stenzel J. *Plato der Erzieher*. Leipzig, 1928.
27. Thesleff H. *Studies in the Styles of Plato*. Helsinki, 1967.
28. Wood H. *The Histories of Herodotus: formal structure*. The Hague, 1972.
29. Гаспаров М. Л. Неполнота и симметрия в «Истории» Геродота. — Вестник древней истории. 1989, N 2, с. 117—122 или: М. Л. Гаспаров. О поэтах. М., 1997, с. 483 — 489.
30. Доватур А. Повествовательный и научный стиль Геродота. Л., 1957.
31. Лосев А. Ф. *История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон*. М., 1969.
32. Лосев А. Ф. *История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика*. М., 1975.
33. Лурье С. *Геродот*. М.—Л., 1947.

34. Платон и его эпоха. М., 1979.
35. Радциг С. И. Демосфен — оратор и политический деятель. — Демосфен. Речи. М., 405—484.
36. Фролов Э. Д. Ксенофонт и его «Киропедия». — Ксенофонт. Киропедия. М., 1976, 243—267.

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЧЕРТЫ ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА. Уставшая от бесконечных междоусобных войн, Греция была не в состоянии противостоять мощи своей северной соседки Македонии. В 338 г. до н. э. греки проиграли битву при Херонее македонскому царю Филиппу. Через два года Филипп был убит неизвестно кем, и наследником престола стал его двадцатилетний сын Александр, надеявшийся приручить греков. Метафорой его усилий и надежд является легенда о встрече Александра и Диогена в Коринфе. Когда весь город радовался по поводу прибытия Александра, Диоген, пренебрегший материальными ценностями и своим примером призывавший довольствоваться малым (живя в бочке, почти все прочие вещи он считал ненужными), не обращал на это никакого внимания. Александр решил сам посетить философа. Когда Александр увидел растянувшегося на песке, опершись на локоть, Диогена, который не встал при приближении царя, то не придумал ничего другого, как спросить, чего бы тот хотел. Царь, скорее всего, надеялся, что Диоген станет его приближенным, но тот попросил не загораживать ему солнца (Diog. Laert. VI 2, 38; Plut. Alex. 14).

Итак, переманить всех греков на свою сторону Александру не удалось. В 335 г. до н. э. они восстали. Немедленно прибывший царь разрушил Фивы, пощадил только храмы и дом поэта Пиндара, несколько тысяч жителей продав в рабство (Arr. I 8, 8; Diod. XVII 13; Plut. Alex. 11—13). Оставив в Греции своего наместника Антипатра, Македонский отправился на Восток. Он разбил персов, занял Малую Азию, Египет, через Ближний Восток и Среднюю Азию дошел до Индии и создал огромную империю. Может быть, он планировал в будущем сделать ее еще большей, завоевав земли от Атлантического до Тихого океана [14, 300—396]. Может быть, юный царь хотел стереть границы между греками и варварами¹, подданным гигантского государства внушить идею братства и равенства всех народов [14, 243—286; 18, 472—565; 30, 8—10], ведь он пропагандировал некоторые обычаи персов, сам женился на персиянке и 10 000 воинов своего войска женил на персидских женщинах.

В 323 г. до н. э. он внезапно умер, и империя после его смерти мгновенно рассыпалась. Александр Великий не оставил никакого наследника. По легенде (Arr. VII 26; Ruf. X 5), собравшиеся около умирающего царя друзья спросили,

¹ Греческое слово $\psi\psi\chi\chi\psi\psi\chi\chi$ — звукоподражательного происхождения: сначала варваром называли того, кто произносит «бар, бар», и ничего не поймешь, иначе говоря — чужеземца. Но в V в. до н. э. в Греции, победившей персов, это слово приобрело уничижительное значение. Неполноценность варваров особенно подчеркивает Еврипид [19, 50; Bacon H. H. Barbarians in Greek Tragedy. New Haven. 1961, 62—180].

кому он оставляет царство. Александр ответил: «Лучшему». Поскольку все они были хорошего мнения о себе и считали, что могут претендовать на престол, решить спор по-хорошему не получилось. Начались войны, затянувшиеся больше, чем на сорок лет, во время которых они поделили империю: Птолемей основал династию в Египте, Селевк — в Сирии и других областях Ближнего Востока, Аталиды правили Пергамом, бывшие соратники Филиппа и Александра — Македонией. В этих государствах распространились греческий язык, литература, архитектура. Даже религиозные сочинения в других краях перенимают греческий язык: в те времена на греческом языке пишутся некоторые книги Ветхого Завета. В книгах той эпохи на древнееврейском языке также чувствуется влияние эллинов: считается, что весьма популярный в греческой литературе того времени мотив любви дал импульс «Песни песней», а «Экклезиаст» дышит духом греческой философии того времени [33, 287].

Так в мире началось распространение эллинской культуры, которое ученый XIX в. Й. Г. Дройзен назвал эллинизмом [5]. Шел и обратный процесс: в Грецию проникли некоторые элементы чужих культур (культ Изиды из Египта, на греческий язык был переведен Ветхий Завет²), однако гегемония греков в этом процессе ни у кого не вызывает сомнений.

Историки спорят по поводу датировки эллинистической эпохи. Большинство исследователей считают ее началом победу Филиппа над греками в 338 г. до н. э. или начало похода Александра на Восток в 334 г. до н. э.³ Другие отсчитывают эпоху эллинизма от создания эллинистических государств в 281 г. до н. э. [39, 86—102]. Есть разногласия и по поводу окончания эпохи эллинизма: *communis opinio* утверждает, что она закончилась в 30 г. до н. э., когда римляне завоевали последнее эллинистическое государство — Египет, однако существует мнение, что римская культура — тоже эллинистическая, выросшая на греческом фундаменте, поэтому эллинизм заканчивается с падением Рима в 476 г. н. э. [30, 182—189; 31, 40—48]. В данном учебнике римская культура считается самостоятельной, поэтому избрана традиционная датировка эллинизма — 338—30 гг. до н. э.

Для эллинистических государств характерна своеобразная политическая структура: обычно ими управляли монархические династии, а также они имели административный и культурный центр — столицу [2, 355—430; 17, 495—496]. Человек эллинистической эпохи — не гражданин классического полиса, который хотя бы в лицо знает всех граждан и смело поднимает руку на народном собрании, голосуя за предложение своего соседа выделить средства на строительство театра, или сам просит слова и говорит о том, как следовало бы строить дипломатические отношения с другими странами. Теперь человек — подданный царя. Никаких общественных интересов у него нет. Поэтому основные философские течения эллинистического периода эпикуреизм и стоицизм обещают счастье не во внешнем мире, а в самом себе. «Живи

² Этот перевод называют Септуагинта, поскольку его выполняли, по преданию, 70 переводчиков. Они не общались один с другим, но, вдохновленные Богом, все сделали одинаковый перевод. Лат. *Septuaginta* — семьдесят.

³ Г. Бенгстон началом эллинизма считает 360 г. до н. э. [2, 295].

незаметно», — советуют эпикурейцы. Стоики считают, что скрыться невозможно, потому что члены общества, как некоего живого организма, связаны между собой, но человек не должен реагировать на то, что происходит вокруг него, а одинаково равнодушно встречать и успех, и несчастье. Сторонники третьего направления, кинизма, из которых самым известным был уже упомянутый Диоген Синопский, утверждали, что цель человеческой жизни — не накопление материальных благ, а воспитание добродетели. Свои убеждения киники выражали как вызов обществу, живущему материальными ценностями.

Искусство этой эпохи начинает углубляться в мир индивида. Скульптура берется изображать человеческую фигуру или лицо, искаженные мукой или страхом, появляются изображения детей, больше внимания уделяется индивидуализации портрета. Интерьеры домов украшаются небольшими декоративными глиняными статуэтками, изображающими бытовые сценки. Даже могущественная Афродита теперь ваяется как молодая мама, посадившая на колени Эроса и забавляющая сына погремушкой. И в жилых домах, и в общественных зданиях появится много нарядных декоративных элементов [39, 55—132].

Декоративность проникает и в риторику. В городах Малой Азии зарождается так называемый «азиатский» стиль красноречия, требовавший красочных эпитетов, вычурных метафор, многословия, напыщенной, претенциозной манеры речи.

Однако в эпоху эллинизма более всего расцветают не искусства, а науки [20, 181—202; 34, 122—168]. Главными научными центрами были Александрия и Пергам. Особенно славилась Александрия, город, основанный Александром Великим и названный по его имени. Как и все города эллинистического времени, это был город с аккуратными кварталами и прямыми улицами [35, 170—173]. Установленный около него на острове Фарос маяк сложной конструкции, имевший около 120 метров высоты, считался одним из чудес света. В эпоху эллинизма расцвела техника: были усовершенствованы и изобретены новые военные орудия [40, 269—319], процветало кораблестроение [40, 320—337].

Правившие в Александрии цари из династии Птолемеев приглашали к себе знаменитых астрономов, механиков, математиков, врачей. Не удалось только зазвать в Александрию философов: до самого конца античного мира городом философов оставались Афины. В Александрии было научное и учебное учреждение университетского типа, называемое **Мусеем**⁴ с лабораториями, ботаническим и зоологическим садами, огромной библиотекой. Иногда Мусей называют первым университетом Европы [27, 239].

Здесь жили и работали математик **Эвклид**, работы которого по геометрии и арифметике стали основой современной математики; знаменитый основоположник механики и гидростатики **Архимед**, открывший значение числа π и интегральное исчисление, который изобрел винт, называемый до сих

⁴ Греч. $\mu\upsilon\sigma\epsilon\iota\omicron\nu$ — учреждение, которому покровительствуют музы. Считалось, что музы покровительствуют и искусствам, и наукам.

пор его именем, усовершенствовавший военные машины, сконструировавший механизмы для перекачивания воды, поднятия и переноса тяжестей. «Профессорами» Мусея был географ **Эратосфен**, высчитавший длину земного меридиана и утверждавший существование на Западе другого материка; астроном **Аристарх**, доказывавший, что Земля, вращаясь вокруг своей оси, вращается и вокруг Солнца, неподвижного, по его мнению, центра вселенной; медики **Герофил**, описавший нервную систему, **Эрасистрат**, определивший систему кровообращения.

В Мусее написано много исторических сочинений, там появилась филология как наука. Основоположником этой науки должны считаться софисты, когда-то обратившие внимание на части речи, род, проблему неологизмов. Александрийские ученые систематизировали исследования софистов и дополнили их своими открытиями. **Аристофан Византийский** (257—180 гг. до н. э.) написал сочинения по грамматике, лексикографии и стилистике, ввел знаки препинания. **Аристарх Самофракийский** (217—144 гг. до н. э.) предложил все слова разделить на восемь частей речи. Грамматика его ученика **Дионисия Фракийского**, включавшая в себя фонетику и морфологию, сохранилась до наших дней.

Эти и другие александрийские ученые утверждали, что в языке действует закон аналогии: предлагательные, причастия, некоторые местоимения согласуются с существительными, глаголы некоторых групп спрягаются подобным образом. Поэтому они высказывались против неологизмов и варваризмов. Ученые из города Пергама, под руководством философа **Кратета**, отстаивали аномалию, то есть явления живого языка, со множеством отступлений от нормы. Эти споры и дискуссии происходили долго, в них было вовлечено несколько поколений филологов, позднее они перешли в Рим. Ученые Мусея изучали литературу, приводили в порядок, делили на песни или книги сочинения древних писателей, писали к ним пояснения, обсуждали ошибки, неточности, искажения, появившиеся за столетия при переписке. Они систематизировали мифы, издавали тематические сборники мифов, писали трактаты.

Из этого можно сделать вывод, что эллинизм был противоречивой эпохой. Он отличается склонностью к декоративности, стремлением к эффекту, с другой же стороны, — углублением во внутренний мир человека, появляется интерес к бытовым деталям. Для эллинизма характерен пафос рационалистического познания мира, расцвет точных наук, однако именно в это время появляется интерес и к противоположным вещам: гаданиям, мистическим культам и другим иррациональным вещам [30, 154—158].

Люди нового мира не чувствовали себя в безопасности. Мы уже упоминали, что после смерти Александра Македонского почти полвека города и страны бывшей его империи переходили из рук в руки. Когда монархи поделили мир, люди не чувствовали себя хозяевами судьбы, потому что государством правил живший далеко царь со своими помощниками. Огромное эллинистическое государство — это не маленький, уютный полис, где всегда можно опереться на плечо согражданина и надеяться быть под

покровительством богов своего города. Это было огромное пространство, на котором олимпийские боги выглядели недостижимо высокими. Казалось, что в мире не осталось ни постоянства, ни твердости. Люди начали почитать новую капризную и непостоянную богиню случая Тиху. Сто лет назад об этой богине в одной трагедии упомянул прозорливый Еврипид: «Ты, случай — бог; нас мириады здесь / И каждого, и каждый миг ты можешь / И мукою донять и наградить» (Ion. 1512—1514)⁵. Правитель Афин философ Деметрий Фалерский написал трактат «О случайности», в котором доказывает всемогущество Тихи. Он говорит, что, если кто-нибудь пятьдесят лет назад предсказал бы будущее персов и македонцев, никто бы не поверил предсказателю. Кто мог подумать, что через полстолетия не останется больше имени персов, владевших почти всем миром и что поднимутся никому не известные македонцы. Ничего нельзя предвидеть заранее, никто не может быть уверен в будущем, потому что все меняется.

Новые взгляды и мысли эллинистическая литература выражала в новых формах: появились новые жанры и виды литературы.

НОВАЯ КОМЕДИЯ И МЕНАНДР. Комедия Аристофана называется также «древней» комедией. После нее идет «средняя» комедия, о которой мало что можно сказать, так как мы не имеем ни одного более или менее объемного ее фрагмента, не говоря уже о цельном произведении. Сохранились только имена авторов, названия пьес и краткие фрагменты. С 322 г. до н. э. начинаются времена так называемой «новой» комедии. Эта комедия обращает внимание на отношения людей между собой, их быт и особенности характера. Здесь нет присущей Аристофану сатирической публицистики, социальных идей и общественных интересов. Критиковать влиятельные лица, их действия и поступки стало опасным: за высмеивание какого-нибудь должностного лица или самого царя комедиограф мог быть наказан. После отказа от социальных и политических тем почти уже не нужен был хор, и из комедии исчезли парод и парабаза. Теперь хор только танцует и поет какие-нибудь песни (драматург даже не пишет к ним тексты) во время перерывов между действиями пьесы, которых обычно пять⁶. «Новая» комедия углубляется во внутренний мир своих героев, побуждает отказаться от пороков, ищет хорошие черты в каждом человеке.

Для этого не нужны парадоксальные ситуации, фантастические сюжеты и персонажи, которых так изобретательно создавал Аристофан. Герои одеты в такие же одежды, как и зрители, ситуации их отношений бытовые и будничные. Меньше становится балаганных трюков, двусмысленностей и непристойностей, так как реликты обрядового поношения уже забыты, и театр в эллинистическое время начинает отделяться от сакральной сферы. Спектакли теперь ставятся, чтобы отметить военную победу или какое-либо другое выдающееся событие.

⁵ Еврипид. Ион. / Еврипид. Трагедии. Т.2, М., 1969, с. 336. Пер. И. Анненского.

⁶ Как видим, «новая» комедия придерживается характерной для греческой культуры симметрии, принципа фронтовой композиции. Об исследованиях структуры пьес см. Blanchard A. Essai sur la composition des comedies de Menandre. Paris, 1983.

В «новой» комедии представлены 44 маски. 9 масок изображало стариков, 11 — юношей, 7 — рабов, 17 — женщин. Старик мог быть жадным, щедрым, суровым, снисходительным и т. п., юноша — белокожий баловень или загоревший работяга, чернокудрый воин и т. д. В одной комедии принимали участие около 10 масок.

Известны десятки имен авторов новоаттической комедии, было множество пьес, но сохранились лишь их фрагменты, из которых невозможно составить представление ни о сюжетах произведений, ни об их героях. Лучшее всего сохранилось творчество афинянина **Менандра** (343—291 гг. до н. э.). В конце XIX столетия и в XX веке при исследовании папирусов, раскопках древних городов, изучении мумий было найдено много отрывков из его комедий. Однако главное открытие произошло в 1956 году, когда один швейцарский коллекционер купил в Александрии тетрадь, датируемую III в. н. э., в которой когда-то было три комедии Менандра. За семнадцать столетий изорвались начало и конец рукописи, полностью сохранилась только комедия «Брюзга» (или «Угрюмец»), находившаяся в середине.

Менандр всю жизнь провел в Афинах, в которых также дули беспокойные ветры эпохи эллинизма. Положение Греции было несколько иным, нежели других эллинистических государств. Конечно, она зависела от Македонии, но внешне продолжали действовать демократические учреждения: заседали городские советы, происходили народные собрания. Указы и распоряжения Александра или какого-либо другого царя становились обязательными не сразу, а после их объявления в качестве решений своих собственных органов власти. Конечно, это была только видимость демократии, однако разрушить политический строй и создать такое греческое государство, как на Востоке, ни Александру, ни другим правителям Македонии не удалось [39, 103—248].

После смерти Александра Македонского греки восстали в 322 г. до н. э. под руководством афинян, но потерпели поражение. С этого события и отсчитывает свой век новоаттическая комедия. После смерти Антипатра, подавившего восстание, в Афинах десять лет правил ставленник македонцев афинский философ Деметрий Фалерский. Он не был абсолютным самодержцем, но поскольку опирался только на богатые слои населения, популярностью в народе не пользовался. Поэтому через десять лет афиняне с радостью отворили ворота другому Деметрию, по прозвищу Полиоркет, который заявил, что вернет демократию и свободу. К сожалению, обещания Полиоркета были лишь обманом. Когда Деметрий Полиоркет проиграл в борьбе с Кассандром, афиняне отказались от его «опеки», но снова начали ссориться между собой: демократы боролись со сторонниками олигархической власти. Придя в себя, Полиоркет разорил Аттику, осадил Афины, и умирающие от голода афиняне в 294 г. до н. э. сдались ему. Политическое положение еще долго было нестабильным: Афины и другие греческие города переходили из рук в руки.

Менандру этого уже не пришлось увидеть, потому что он утонул, купаясь в море, когда в Афинах свирепствовал Полиоркет.

Хотя времена были беспокойными, никакого изображения конкретных политических событий в сочинениях Менандра мы не находим. Так что же имел в виду филолог Аристофан Византийский, патетически воскликнувший: «Менандр и жизнь! Кто из вас кому подражает?» [8, 27]⁷. Видимо, то, что сочинения этого писателя не изображают конкретных событий, а выражают большинство установок новой эллинистической эпохи. После гибели демократии и традиционной религии, когда бушевали войны и не осталось твердой почвы под ногами, Менандр упорно утверждает, что мировым бедствиям человек может противопоставить только свою собственную нравственность. В молодости Менандр отслужил на военной службе, потом учился у ученика Аристотеля Теофраста вместе с Эпикуром.

Комедиографу, очевидно, были близки проповедуемые Эпикуром мысли о поисках убежища от всяческих бед внутри себя. Кроме того, то же самое, как мы уже упоминали, советовали и стоики. Обстоятельства могут меняться, мир может перевернуться вверх ногами, однако порядочный человек в любой ситуации должен оставаться справедливым и честным. Когда и богатые, и бедные, и счастливые, и несчастные будут вести себя порядочно, капризная Тиха не будет иметь на них прав: корабли торговца могут затонуть в бурном море, разбойники могут ограбить дом богача, благородный человек, ставший добычей воина или пирата, может быть продан в рабство, но порядочность есть единственное богатство, которое никто не может отнять. Одаренные дарами Тихи должны быть мудро скромными: богач должен не щеголять богатством, а от всего сердца помогать беднякам, счастливый должен помочь несчастным, потому что неизвестно, когда их собственное счастье закончится и им понадобится помощь других. Порядочность не есть привилегия богатых и знатных. Даже люди самого низкого положения — рабы и гетеры — могут и должны быть и честными, и благородными. Герой комедии «Самиянка» Мосхион говорит, что все люди рождаются одинаковыми. Полноправными надо бы считать честных людей, а бесчестных — рабами (Sam. 139—143). Человек, совершивший бесчестный поступок, должен стремиться исправиться.

Таким образом, главная идея творчества Менандра — это идея гуманизма [41, 164]. Он, как и другие комедиографы, без сомнения, изучил не только жизнь, но и сочинение «Характеры» философа Теофраста, который углублялся во внутренний мир людей и пытался классифицировать их характеры.

Фрагменты сохранившихся комедий Менандра и «Брюзга» — не очень веселые пьесы: в них много и слез, жалоб, вздохов. Молодые влюбленные, испытавшие какие-либо препятствия, — не самые несчастные люди в этих пьесах: мы видим не имеющих никаких гражданских прав, выросших в рабстве найденницей, семьи, разлученные войной, попавших в неволю свободных людей. Большие беды настигают людей не по их вине, а потому что Тиха отвернулась от них, а маленькие, уже в комедии изображенные несчастья появляются из-за незнания, недоразумений и т. п. С другой стороны, в комедиях льются слезы не только боли, но и радости: дети находят родителей, ставшие рабами свободнорожденные вновь обретают свободу, в конце пьесы

⁷ Menander. Ed. A. Korte. Lipsiae, 1912.

влюбленные играют свадьбу. Кажется, что в пьесах Менандра мелодраматический слой обычно сильнее, чем комический. В качестве примера мы можем проследить сюжет неплохо сохранившейся комедии «Отрезанная коса».

Жена торговца Патека умерла родив двойню. В это время затонул его корабль. Превратившись в последнего нищего, придавленный несчастьем, Патек приказал рабу выбросить младенцев. Нашедшая их женщина оставила себе девочку, а мальчика отдала богатой Миррине. Затянувшаяся война разорила покровительницу девочки, из-за голода и нищеты она отдала уже выросшую Гликеру полюбившему ее воину Полемону как сожительницу. Умирая, эта старушка сказала Гликере, что сын Миррины Мосхион — ее брат-найденыш. Добросердечная, благородная Гликера, не желая осложнять жизни брата, ставшего веселым повесой, ничего не говорит ни Миррине, ни Мосхиону даже и тогда, когда Полемон покупает дом у них по соседству. Однако Мосхион стал заглядываться на красавицу-соседку, и однажды, когда она стояла на пороге, подбежав, обнял ее. Гликера в слезах смотрела с любовью на брата, но эту сцену прервал рассерженный Полемон. Он отрезал мечом у девушки косу и убежал из дома. Испуганная и обиженная из-за такого позора, причиненного ей, Гликера просит соседку Миррину принять ее к себе. Полемон думает, что Миррина приютила Гликеру как любовницу для сына, страшно сердится из-за ее неверности, собирается ворваться с воинами в дом Миррины и забрать Гликеру. Его удерживает его старший друг, уже опять разбогатевший Патек. Гликера ему рассказывает о себе, показывает найденную некогда вместе с младенцами шкатулку, и Патек узнает вещи своей жены, которые когда-то сам сложил в нее, а услышавший разговор Мосхион понимает, что он брат Гликеры. Полемон стыдится, что погорячился, обещает избавиться от этого порока, и комедия заканчивается двумя свадьбами: счастливый Патек выдает за страстного воина дочь, простившую обиду импульсивному почитателю, и в то же самое время женит сына.

Странно, что временем появления мелодрамы считается XVIII век⁹. Указывается, что основные ее черты — это ориентация на эмоции и этические установки массового зрителя, простота и понятность ситуаций, идеализация положительных и очернение отрицательных персонажей, преобладание моральной проблематики, хороший конец [29, 130]. Эти особенности, за исключением, может быть, только образа абсолютного злодея, присутствуют в пьесах Менандра. Основной эмоциональной доминантой мелодрамы считается сочувствие обиженным и негодование по поводу поступков обидчиков. Конечно, эти доминанты важны, но, по-видимому, они не главные.

Самой значительной и исключительной эмоциональной доминантой мелодрамы мы бы считали утешение. Сочувствие и негодование может вызвать и трагедия: зрителям жаль страдающих или обиженных героев. Однако трагедия сурова, в ней страдают и правые, и неправые. Зрителю трудно отождествить себя с ее персонажами, максималистами и гигантами духа. Действующие лица мелодрам — это простые маленькие люди, с присущими

⁹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 216.

всем добродетелями и недостатками, похожие на нас и наших соседей. Зрителей и читателей утешают и их страдания (не мне одному плохо; или: мне нелегко, но им еще труднее), и их счастье (может, и мне так повезет?). Даже понимая иллюзорность и банальность реальности мелодрамы, люди ищут и находят в ней утешение. Вполне возможно, именно эта эмоциональная доминанта определяет вечность и популярность мелодрамы во все времена.

Одних зрителей рассмотренной пьесы Менандра «Отрезанная коса» утешало то, что у всех есть горести и беды, даже и у очень богатых или счастливых. Другим было утешением видеть, что, хотя большинство сирот, отданных кому-нибудь внебрачных детей или подкидышей не находят своих родителей и всю жизнь проводят в рабстве, так бывает не всегда: вот Гликере из Коринфа повезло.

Таким образом, корни жанра мелодрамы, наверное, надо бы искать в Греции эллинистической эпохи, а не в театрах парижских бульваров. Кроме того, и эллинизм еще не есть начало начал. Элементы мелодрамы можно найти и в трагедиях Еврипида «Ион», «Елена» и др. Вообще новая комедия связана с Еврипидом множеством связей [8, 21—24; 10, 738—741].

Некоторые комедии Менандра — мелодрамы, некоторые имеют и комический пласт. Смешные ситуации порождают недоразумения (один герой говорит об одном, другой — совсем о другом), преобладает комическая ирония (зрители из пролога знают правду, некоторые действующие лица ее не знают). Зрителей веселят фигура повара-болтуна, любителя сплетен и слухов, неумеренно хвастающегося своими кулинарными способностями, способность хитрого раба выкрутиться из любого положения, энергичный спор двух рабов, переходящий в потасовку.

Во всех сохранившихся комедиях Менандра мы находим мотив любви. Его герои считают любовь большой ценностью и основой брачной жизни. Каллипид в «Брюзге» говорит:

Известно ведь, что если в годы юные
Жениться по любви, то будет прочен брак.
(790—791)¹⁰.

Однако нужно отметить, что Менандр показывает только влюбленных юношей, о чувствах их избранниц он не упоминает. Можно только догадываться, что Памфила из «Третьего суда» не соглашается расстаться с гулякой-мужем, когда ее к этому побуждает отец, и Гликера из «Отрезанной косы» прощает Полемону из любви, но ни об их желаниях, ни о желаниях других женщин ничего не говорится. Видимо, всем должно было быть ясно, что получив такого героя-молодца в мужа любая девушка будет счастлива. Кроме того, по традиционным обычаям греков по поводу брака договаривались родители, молодые до свадьбы часто даже не видели один другого, а тем более никто не спрашивал мнения девушки. В эллинистическое время обычаи понемногу начали меняться, но особой революции не было. Поэтому пьесы Менандра, в которых юноша добивается нравящейся ему девушки, надо бы

¹⁰ Менандр. Брюзга. / Менандр. Комедии. Фрагменты. М., 1982, с. 48. Здесь и далее пер. С. Апта.

считать выражением авторского стремления уважать благородные чувства каждого человека, выражением его гуманистических идей.

В комедии «Брюзга» мы видим и противоположное любви чувство ненависти. Персонаж пьесы земледелец Кнемон ненавидит не какого-либо конкретного человека, а избегает всех людей, старается с ними не общаться, не обрабатывает даже своей земли у дороги, чтобы не надо было разговаривать с словоохотливыми прохожими. Менандр подробно не объясняет происхождения ненависти Кнемона, но подчеркивает что причина здесь не только в его собственной природе: этот крестьянин, видя, что люди заботятся только о себе, ищут только своей выгоды (718—719), разочаровался во всех и в одиночестве изо дня в день трудится на своем каменистом участке.

Неожиданно с Кнемоном происходит несчастье: он падает в колодец. Сикон, которому старик однажды не дал займы таз, радуется: «Это вздорный старикашка-то? / Отлично сделал, небом пресвятым клянусь» (628—629). Счастье, что не все вокруг таковы. Служанка Кимона Симики, которую он гонял всю жизнь, бросается на поиски помощи. Его вытаскивает Горгий, которому старик не сказал ни разу ни одного хорошего слова. Тронутый благородством юноши, Кнемон понимает, что был неправ. Он не может измениться сразу, ему все еще милее одиночество, но перелом уже произошел. Кнемон понял, что люди должны не ненавидеть, а любить одни других.

Порядочны и благородны также и другие действующие лица комедии. Сострат решил взять в жены небогатую девушку:

Свободный от рождения
И не бедняк, я в жены без приданого
Ее согласен взять, чтобы всю жизнь в любви
Прожить с ней.
(307—309).

Отец юноши Каллипид легко дает себя уговорить поделить имуществом с бедняками.

Менандр ищет и радуется, когда находит в мире крупинки снисходительности, доброты, благородства. Он любит людей, которым свойственны такие черты характера [8, 494].

КАЛЛИМАХ (310—240 гг. до н. э.). «Новая» комедия процветала в Афинах, другие же жанры развивались не в Греции. Мусей в Александрии притягивал творческие личности своей библиотекой в полмиллиона свитков и интеллектуальной атмосферой. С другой стороны, решение жить в Александрии означало и примирение автора с положением придворного поэта: дело в том, что Мусей содержали правители из династии Птолемеев. Поэтому они и прославляются в сочинениях Каллимаха, Феокрита и других александрийцев.

Самым знаменитым александрийским писателем был Каллимах. По поручению царя Птолемея II он занимался библиотекой Мусея, первым

Львиным вспоен молоком и воспитан он в чашах дремучих;
Пламенем жжет он меня и до мозга костей пробирает.
(III, 15—17)¹⁵.

Пастухи Феокрита живут в горах, и кажется, что в городе они даже не были. Однако во время разговоров они упоминают столько деталей редких мифов, что у читателя зарождается подозрение, не сидели ли они хотя бы несколько лет в библиотеке Мусея и не изучали ли усердно каталоги мифов. Это весьма ученые пастухи¹⁶.

В буколиках много реалистических деталей. Пастухи пасут своих коров, коз, овец, ругаются и ссорятся, заквашивают молоко, отжимают сыры, возятся с молодняком, бегая за стадом, повреждают ноги. Здесь немало грубоватых выражений и мелочей быта или пейзажа. Феокрит не говорит «очаровательная роща», как позднее полюбят выражаться авторы пасторалей XVII века, он перечисляет деревья, кусты, цветы. Поэт знает названия 18 кустов, 14 цветов, 23 трав [28, 212]. Однако все же эти весьма реалистичные пастухи со своими стадами не выходят за рамки картинки. В ясный, жаркий день они отдыхают в украшенных плющом пещерах, сидят в тени дубов около чистых, спокойно журчащих родников. В буколиках Феокрита не идет дождь или снег, нет бурь, ураганов или других суровых картин природы. Эти картинки выглядят как мечта, утешительное зрелище далекой спокойной жизни:

Ты не спеши, не в огне ты сидишь. Нам же будет приятней
Петь под маслиною там, посмотри-ка, в той роще усевшись;
Там, где холодный журчит ручеек, где мягкой подстилкой
Свежая будет трава, где немолчно болтают цикады.
(V, 31—34)¹⁷.

Жанр, созданный Феокритом, оказался очень живучим: в Риме ему следовал Вергилий, а позднее его принципы переняло искусство Западной Европы¹⁸.

АПОЛЛОНИЙ РОДОССКИЙ (295—215 гг. до н. э.) был учеником Каллимаха, но не придерживался заветов учителя и писал длинные поэмы, которые сам Каллимах и его сторонники резко критиковали. Хотя Аполлоний родился в Александрии, однако из-за разногласий с коллегами он переселился на остров Родос, стал там популярным и даже получил прозвище Родосского. Он написал немало сочинений, но сохранилась только наиболее прославившаяся его поэма «Аргонавтика». Это написанный по мотивам мифа об аргонавтах и самим автором разделенный на четыре книги эпос. Поэт

¹⁵ Феокрит. Идиллия III. Козопас, или Амариллис. / Александрийская поэзия. М., 1972, с. 35.

¹⁶ Об элементах учености в поэзии Феокрита см.: Legrand Ph. Etude sur Theocrite. Paris, 1968, 83—103.

¹⁷ Феокрит. Идиллия V. Комат и Лакон. / Александрийская поэзия. М., 1972, с. 40.

¹⁸ О влиянии поэзии Феокрита на литературу Западной Европы см.: Rosenmeyer Th. G. The Green Cabinet. Berkley-Los Angeles. 1969.

употребляет гомеровские эпитеты, сравнения и выражения. Неизвестно, хотели ли Аполлоний Родосский создать героический эпос, совсем не похожий на сочинения эллинистических поэтов, однако, если у него и были такие устремления, его усилия оказались безрезультатными. Он написал такую поэму, какую мог создать только александриец.

Во-первых, он, как истинный ученый, описывает местности, мимо которых плывут аргонавты, рассказывает истории об основании городов, объясняя, почему та или иная местность так называется, доставляя читателю много сведений из этнографии, географии, антропологии, истории религии. Уже давно было замечено, что эти сведения он дает иначе, нежели Арат или Каллимах, которые обращаются к читателю, настойчиво его обучая: Аполлоний Родосский не подчеркивает дидактических намерений [21, 218].

Во-вторых, как типичный александриец, поэт тонко раскрывает чувства Медеи. Третья песнь «Аргонавтики», в которой рассказывается о любви колхидской царевны, считается самой лучшей. Автор показывает, как Медея пугается из-за порученного Ясону задания и сердится на себя, когда понимает, что испугалась. Она пытается убедить себя, что судьба пришельца ей безразлична, однако сразу понимает, что хотела бы, чтобы он остался жив. По воле богов Медея полюбила Ясона, но поэт показывает и сплетение человеческих отношений, мотивируя решение девушки.

Кто знает, осмелилась бы она помочь Ясону, если бы не старшая сестра. Халкиопа вышла замуж за Фрикса, прилетевшего на златорунном баране. Корабль ее сыновей, задумавших посетить страну отца, разбился, а они сами выплыли на один остров. Забредя туда, аргонавты спасли юношей. Сыновья подружились с пришельцами и хотели бы плыть с ними в Элладу. Ради своих детей Халкиопа уговаривает Медею помочь Ясону. Они почти не говорят о нем. Медеи очень хочется признаться сестре, но она не осмеливается. Во время разговора с сестрой девушке становится легче, но, оставшись одна, она опять беспокоится и мечется: хотелось бы помочь светлоглазому чужестранцу, но страшно предать отца. Ей приходит в голову мысль о самоубийстве, однако Медея боится Аида. Эти и другие, нахлынувшие на Медею чувства Аполлоний Родосский рисует мастерски. Может быть, из-за таких эпизодов иногда появляются малоубедительные мысли о сходстве этого эпоса с трагедией [16].

Характерен для эллинизма и образ Ясона. Ясон не является активным, производящим глубокое впечатление действующим лицом героического эпоса. В трудный и опасный путь он отправляется не с желанием прославиться среди людей, а потому что так было нужно, потому что не было другого выхода.

Когда Ээт, злорадно улыбаясь, заявляет, что для того, чтобы получить золотое руно, нужно запрячь огнедышащих медноногих быков, вспахать поле, посеять зубы дракона и победить выросших из тех зубов мужей, Ясон понимает, что он этого, скорее всего, не сумеет сделать, но соглашается идти даже на смерть, подчиняясь необходимости. Он вздыхает:

Нет ничего для людей неизбежности горше, той самой,
Что и меня к вам подвигла прийти по желанью владыки.

В IV песни автор рассказывает о возвращении аргонавтов домой. Здесь появляется еще один мотив, характерный для эллинистической приключенческой литературы, — мотив бегства и преследования: царь Ээт посылает один, потом другой отряд догнать аргонавтов, отнять Медею и золотое руно. Аргонавты возвращаются не тем путем, которым приплыли, частично повторяя маршрут Одиссея: посещают Цирцею, плывут мимо Сциллы и Харибды, попадают к феакам. Им приходится даже нести свой корабль на плечах через пустыню, пока в конце концов под покровительством Геры они не достигают Эллады. Этим эпос и заканчивается. В последних строчках автор обращается к благословенному роду героев, воспетому в его эпосе, прося помочь его песне долго звучать среди людей, с каждым годом становясь все более желанной. Кроме того, Аполлоний Родосский и начал эпос не как объективную песнь музыки, а как свое собственное произведение, говоря: «Феб, начавши с тебя, вспомяну о славных деяньях / Древлерожденных мужей» (I 1—2). Такие заявления характерны только для эллинистического времени, выявившего значение конкретного индивида. Индивидуализм — это одна из главных черт культуры эпохи эллинизма [31, 7—47], проявившаяся во внимании к личности, отдельному субъекту.

ЭПИГРАММА. В эллинистическое время ясную форму обрел новый литературный жанр — эпиграмма²⁰. Этот жанр имел долгую предысторию. Греки издавна очень любили выбивать или выцарапывать надписи на вещах, приносимых в жертву богам [37, 10—22]. Обычно вещи (щиты, вазы, треножники, орудия труда и т. п.) говорят от первого лица: «Меня пожертвовали, меня посвятили».

Такие надписи появились, видимо, из-за склонности, желания, потребности греков общаться. Когда думаешь об этой их потребности, в голову приходит мысль, что не известно, правильно ли XX или XXI век называть эрой коммуникации. На самом деле, изобретены телефон, электронная почта, интернет, еще не плохо действует телеграф и привычная почта, но они не укрепили связи человека с человеком. Дробятся, лопаются, исчезают узы соседства, родства, дружбы. Времена обществ истинной коммуникации уже в прошлом. Это — времена древних обществ. Ни греческий, ни латинский язык (как, впрочем, и русский) не имели слова «монолог». Это греческое слово, но придуманное позднее, когда появилось явление монолога, подобно тому, как и греческое слово «телефон» было создано после изобретения вещи. Древние общества не знали разговора с собой, они знали только диалог, беседу. Разговор не с собой, а с другими. Прежде всего — с людьми. Как мы знаем из комедии Менандра «Брюзга», путники, направлявшиеся в Афины, всегда заговаривали с работающим у дороги даже и незнакомым крестьянином (160—165). Человек, заговаривая с деревьями, камнями, морем, чувствовал, что и сам может вызвать

¹⁹ Аполлоний Родосский. Аргонавтика. / Александрийская поэзия. М., 1972, с. 226. Пер. Г. Церетели.

²⁰ Греч. Γράμμα — надпись.

на разговор окружающий мир. Грекам казалось, что даже вещи хотят общаться. Поэтому, пожертвовав в храм Аполлона кифару, музыкант редко оставлял на рядом прикрепленной табличке надпись: «Вот кифара, которую храму посвятил такой-то и такой-то человек». Он знал, что его соотечественникам намного ближе и понятнее будет надпись: «Я — кифара, которую посвятил храму...» Ведь такая эпитафия указывает на возможность общения с вещью. «Я — сеть старого рыбака...», «Я — кувшин...», «Я — олимпийский венок...» — множество вещей в храме обращается к посетителю.

Самая древняя известная греческая эпитафия — это стихотворная надпись на кубке. Она гласит «Я кубок Нестора...». Геродот говорит, что видел в одном святилище и списал очень древние, упоминающие мифологические времена эпитафии, в которых говорят треножники (Hdt. V 59—61). Один обращается ко всем, кто его видит: «Амфитрион меня посвятил, одолев телебоев». Другой обращается к богу святилища Аполлону: «Скей, кулачный боец, тебе Аполлон-дальновержец, / Верх одержав, посвятил меня, жертвенный дар несравненный»²¹. Как видим, очень рано эпитафии начали писать в стихах.

Одной из разновидностей эпитафии были **эпитафии**²² — надгробные надписи. Их писали гекзаметром или элегическим дистихом. Если человек погибал в море или далеком крае, память о нем чтилась кенотафом — пустой могилой с эпитафией. В историческое время были известны авторы тех или иных эпитафий. Мы уже цитировали эпитафию Симонида Кеосского спартанцам, погибшим в Фермопильском ущелье. Была известна эпитафия трагика Эсхила, сочиненная для себя самого:

Евфорионова сына, Эсхила Афинского кости
Кроет собою земля Гелы, богатой зерном;
Мужество помнят его Марафонская роща и племя
Длинноволосых мидян, в битве узнавших его.
(Anth. Pal. II 17, пер. Л. Блуменау)²³.

Потом стали появляться эпитафии на разные темы. Эпитафия, приписываемая Платону, прославляла поэтессу Саффо:

Девять считается Муз. Но их больше: ведь Музою стала
И лесбиянка Сафо. С нею их десять теперь.
(Anth. Pal. IX 506, пер. Л. Блуменау, ГЭ, с. 57).

Эта эпитафия уже не надпись на приносимой в жертву вещи или на могиле, она может быть представлена только как надпись на полях книги, как мнение, высказанное в кругу друзей при обсуждении творчества поэтессы или как уважительная и лаконичная мысль в произведении по вопросам поэзии.

²¹ Геродот. История в девяти книгах. Л., 1972, с. 254.

²² Греч. Γ ϸ ϣ • ◆ — на, ▲ ▼ ◆ ▬ ▮ — могила.

²³ Греческая эпитафия (далее ГЭ). М., 1960, с. 43.

Эпиграмма понемногу становится собственностью литературы, однако еще некоторое время не считается жанром, достойным внимания: авторы большинства этих кратких произведений неизвестны, не издавались их специальные сборники. Когда писатели эллинистического времени обратили внимание на сочинения малой формы, оказалось, что эпиграмма подходит для выражения принципиальных установок или чувств, самых разнообразных минутных настроений автора. Тогда она стала литературным жанром.

Эпиграммы писали уже упомянутые Каллимах и Феокрит, но особенно прославились **Асклепиад** (III в. до н. э.), **Леонид** (III в. до н. э.) и **Мелеагр** (II — I вв. до н. э.). Последний составил сборник эпиграмм «Венок», который можно считать первой европейской антологией, сохранившейся до нашего времени.

Авторы литературных эпиграмм сохраняют большинство традиционных черт. В Греции был обычай приносить в жертву богам не только благодарственные жертвы, ранние надписи на которых сохранил Геродот, но и различные орудия труда или вещи (чаще всего без надписей). Обычно люди делали так по окончании какого-либо жизненного этапа: постаревший рыбак приносил в жертву свою ободранную сеть, не имеющий уже сил кузнец — молот, новобрачная — девичий пояс. Создатели эпиграмм оставили много строф подобной тематики. Феокрит написал буколическую эпиграмму на такую тему:

С белою кожею Дафнис, который на славной свирели
Песни пастушьи играл, Пану приносит дары:
Ствол тростника просверленный, копье заостренное, посох,
Шкуру оленью, суму, — яблоки в ней он носил.
(Anth. Pal. VI 177, пер. М. Грабарь-Пассек, ГЭ, с. 90).

Все авторы писали литературные эпитафии знакомым или воображаемым лицам. Сохранилась, например, эпитафия Леонида рыбаку, любившей выпить Марониде, какому-то человеку, выброшенному в море пиратами и т. п. Используются и традиционные формы, и ищутся новые. В эпиграммы на самые разные темы, в том числе и в эпитафии, вставляется диалог. Леонид написал такую эпитафию-диалог между умершей и прохожим:

— Кто ты, лежащая здесь под этим паросским надгробьем?
— Дочь Каллитела, Праксо. — Край твой родимый? — Самос.
— Кто тебя предал земле? — Феокрит, мне бывший супругом.
— Смерти причину открой. — Роды сгубили меня.
— Сколько ты лет прожила? — Двадцать два. — Неужели бездетной?
— Нет, Каллител у меня, мальчик остался трех лет.
— Счастливо пусть он живет и старость глубокую встретит.
— Пусть же Судьба и тебе счастье дарует, о гость.
(Anth. Pal. VII 163, пер. Ю. Шульца, ГЭ, с. 120).

Еще одна тема эпиграмм — оценка деятельности художников и отдельных произведений: Феокрит хвалит Архилоха, Асклепиад — поэму Антимаха «Лида», Леонид — поэзию Гомера, Эринны, Анакреонта и т. д. Пишутся эпиграммы о творениях скульпторов и живописцев. Леонид создал эпиграммы, восхваляющие скульптуру Праксителя «Эрот» и картину Апеллеса «Афродита, выходящая из воды». Асклепиад любит статуей Александра Великого, изваянной лучшим скульптором эллинистического времени Лисиппом:

Полный отважности взор Александра и весь его облик
Вылил из меди Лисипп. Словно живет эта медь!
Кажется, глядя на Зевса, ему говорит изваянье:
«Землю беру я себе, ты же Олимпом владей».
(Anth. Pal. XVI 120, пер. Л. Блуменау, ГЭ, с. 79).

Мы находим и эпиграммы юмористического характера. Вот Каллимах рассказывает анекдотическое происшествие: начитавшись положений Платона о бессмертии души, какой-то человек покончил с собой:

Солнцу сказавши «прости», Клеомброт амбракиец внезапно
Кинулся вниз со стены прямо в Аид. Он не знал
Горя такого, что смерти желать бы его заставляло:
Только Платона прочел он диалог о душе.
(Anth. Pal. VII 471, пер. Л. Блуменау, ГЭ, с. 98).

Очень много эпиграмм написано на любовные мотивы. Любовь представляется как незаживающая, мучающая человека рана от стрелы Эрота или как жгучий огонь, от которого поэты, по их словам, тают как свечи. Мелеагр так обращается к любимой в эпigramме из двух строчек:

Клей — поцелуй твои, о Тимо, а глаза твои — пламя:
Кинула взор — и зажгла, раз прикоснулась — и твой!
(Anth. Pal. V 96, пер. Л. Блуменау, ГЭ, с. 157).

В творчестве этого поэта мы находим и автоиронию, и изящный юмор. В начале одной эпigramмы он умоляет Эрота пожалеть его, а в конце угрожает, что в случае смерти от его стрел оставит эпитафию «Странник, запятнан Эрот кровью убитого здесь» ((Anth. Pal. V 215, пер. Л. Блуменау, ГЭ, с. 160). В другой эпigramме Мелеагр обращается к комару, прося полететь к любимой и привести ее, обещая за услугу шкуру льва (Anth. Pal. V 152).

Таким образом, эпigramмы были разными: и грустными, и веселыми, и серьезными, и смешными. Разнообразна и их форма, но более всего были распространены два типа: или в начале стихотворения поэт высказывает основной тезис, а остальные строчки его иллюстрируют, расширяют и т. п., или первые строчки — это как бы экспозиция, а последняя строчка или двустопные раскрывают суть. Эти короткие стихотворения привлекали людей, потому что

мысль в них должна была излагаться ясно, но конденсированно. Поэты эллинистического времени в сочинениях этого жанра могли продемонстрировать свое владение поэтической техникой.

ГРЕЧЕСКИЙ РОМАН. Эпоха эллинизма подарила миру еще один новый жанр — роман. Термин «роман» — не греческий, он появился поздно, в Средние века, когда романами начали называть повествования, написанные на романском языке. Греки свои сочинения называли книгами, повествованиями и т. п. По словам А. Лески, на датировку никакого другого жанра так не повлияли папирусные находки, как на датировку романа [10, 957]. Дело в том, что около ста лет придерживались мнения XIX века, что греческие романы восходят ко времени заката античности — к IV или V вв. н. э. [13, 178—265]. Найденные в последние десятилетия папирусы с отрывками из романов заставляют ученых изменить мнение. Теперь считается, что роман появился в III в. до н. э., а автор самого раннего из полностью сохранившихся романов Харитон жил в конце II в. до н. э. или в I в. до н. э. [4, 204]. Таким образом, греческий роман, по-видимому, с хронологической точки зрения не был слишком отдален от своих корней — «Воспитания Кира» Ксенофонта, в котором мы должны бы искать зачатки этого жанра.

По тематике античные романы обычно группируют следующим образом: 1) исторические; 2) мифологические; 3) путевые; 4) утопические; 5) любовные и приключенческие; 6) христианские; 7) биографические; 8) комические и сатирические [6, 5]. Некоторые исследователи не считают романами биографические, исторические и подобные повествования. По мнению Б. Э. Перри, романами следовало бы считать только те произведения, которые имеют литературные и художественные цели, а не сочинения с пропагандистскими или информационными установками. Ученый уверен, что романом следует считать длинное прозаическое повествование, доставляющее читателям удовольствие или побуждающее их духовно совершенствоваться. Целью романа является он сам, то есть повествование само по себе, а не передача исторических, научных или философских знаний. Это рассказ о событиях из жизни и личном опыте одного или нескольких людей, окрашенных их интересами и чувствами [12, 44].

Не пускаясь в споры, опустим произведения других групп, сохранившиеся чаще всего только в виде сокращенных пересказов и фрагментов, и остановимся на романах любовных и приключенческих, которые обычно и считаются истинными греческими романами. Полностью сохранились следующие произведения: «Херей и Каллироя» Харитона, «Эфесские рассказы» Ксенофонта Эфесского, «Левкиппа и Клитифонт» Ахилла Татия, «Дафнис и Хлоя» Лонга и «Эфиопские рассказы» Гелиодора.

Схема сюжетов любовных и приключенческих романов одинакова. Бесконечно прекрасные юноша и девушка необыкновенно горячо и верно любят один другого. Какие-либо враждебные силы их разлучают перед свадьбой или только успевших пожениться. Они переживают множество

страданий и приключений, пока наконец роман не заканчивается пиром в честь свадьбы или встречи.

Для людей эпохи эллинизма было характерно чувство географического пространства, бесконечных далей. После завоеваний Александра Великого мир оказался большим, родственники часто жили не в одной и той же стране, путешествовали купцы и ученые, царские посланники и искатели приключений. Поэтому герои греческих романов, бегущие от опасностей или увозимые силой, обычно объезжают едва ли не весь мир. Традиционные черты романа — это мнимая смерть, кораблекрушение, пиратские нападения, благородные или жестокие грабители, тюрьма, продажа в рабство. Когда действующие лица попадают в тупик, на помощь приходят вещие сны или хитроумные волшебники.

Написанные по одной и той же модели греческие романы — это не сборники банальностей, как может показаться с первого взгляда. Они имеют положительное значение не только как сочинения, оказавшие, по словам М. Бахтина, влияние на европейский роман вплоть до XIX в. [26, 184], но и как произведения, проповедующие вечные ценности. В этих романах многократно меняется положение главных героев: они становятся пленниками, рабами, им угрожает смерть, которой удастся избежать только в последнее мгновение, однако, не успев порадоваться, они опять попадают в какую-либо опасную ситуацию. Так продолжается до самого конца сочинения. Тем не менее слезы, мучения, страх и множество других испытанных чувств вовсе не меняют ни внешности, ни внутреннего мира героев. В конце романа они встречаются такими же юными и прекрасными, так же горячо и верно любящими друг друга, как и в начале. Ни их характеры, ни любовь не приобретают новых черт. Это их постоянство и стойкость не могут не вызывать уважения. Люди эпохи эллинизма, не имея возможности проявить мужество в защите общественных дел, идею героизма переносят в область личных отношений. Герои романа мужественно хранят и защищают чувство своей любви.

Греческий роман может быть отнесен к типу романов испытаний [26, 258]. Это испытание верности и любви героев. Кроме того испытывается их благородство, смелость, сила, иногда — разум. Герои выдерживают эти испытания, молот событий ничего не разбивает, только подтверждает стойкость героев. Роман повторяет мысль, пришедшую из философии стоицизма и уже появившуюся в комедиях: можно изменить условия жизни человека, однако человеческих качеств отнять невозможно: попавшие в рабство герои романа сохраняют внутреннюю свободу, разлученные, искушаемые, запугиваемые, они не отказываются от своей любви.

Постулатами постоянства и неизменности древние романы отличаются от современных, поскольку людей новейшего времени интересуют и восхищают процесс, становление.

Одним из самых ранних произведений этого жанра является роман Харитона «Херей и Каллироя». Его автор начинает повествование так: «Харитон афродисиец, писец риторы Афинагора, расскажу я историю одной

любви, происшедшую в Сиракузах» (I 1)²⁴. Такое начало похоже на первое предложение истории Геродота, но там автор представляется более объективно: «Это историческое изложение Геродота из Галикарнасса» (I 1). Похоже и начало сочинения Фукидида. Можно найти и больше связей с трудами историков. Персонаж этого романа, отец Каллирои, — это реально существовавший сиракузский стратег Гермократ, в 413 г. до н. э. разбивший большой флот афинян. Царь Артаксеркс II — на самом деле правивший персидский царь. Однако автор не особенно морочит себе голову по поводу истории: он не думает о хронологическом порядке событий столетней давности, поскольку цель его иная.

Харитон пишет типичный эллинистический роман. Красавица Каллироя говорит: «И умирала, и оживала я, и у разбойников, и в изгнании побывала я, продана была я и в рабство» (III 8). Ее внешняя красота соответствует внутренней: проданная в рабство, она не забывает о чести и достоинстве. Раб по природе этого не понимает (VI 5—7). Вообще Харитон подчеркивает, что раб — это не тот, кто является рабом, а тот, кто чувствует себя рабом. Попасть в рабство может каждый (в романе рабами становятся и Херей, Полихарм, царица Статира), но человек нерабской души никогда не будет рабом. Став опять свободной, встретившись с Хереем, Каллироя не мстит, не гордится и слышит заслуженную похвалу: «Во всем поступала ты со мной честно. Выказала ты благородный свой, достойный твоей красоты характер» (VIII 3). Ум Каллирои достоин ее красоты: она старается быть осмотрительной, понимает, насколько неправдоподобна ее история, а когда может вести себя по своей инициативе, мудро советует Херею, что тот должен делать (VIII 2—3). Таким образом, Каллироя — не просто красивая кукла. С другой стороны, мы не можем назвать ее сложной или противоречивой личностью. И сама она проста, и принципы ее нравственной жизни незатейливы. Только по прихоти Тихи она попадает в драматические ситуации. Возможно, лучшие страницы романа — это ее горестные разговоры с самой собой, когда, проданная в рабство, она чувствует, что она уже не одна и страдает при мысли, что когда-нибудь дитя свободных родителей, ее и Херея, станет рабом (II 8—11). Так Харитон достаточно мотивированно передает ее решение выйти замуж за влюбленного в нее Дионисия, весьма интересного персонажа с точки зрения того времени.

Дионисий благороден, храбр, сдержан, полон внутренней силы. Однако автор не делает его идеальным героем: Дионисий не находит сил бороться с любовью. Применить силу против рабыни Каллирои ему отвратительно, а вернуть ее на родину он не может себя заставить. Таким образом, он не идеальный герой, но и не злодей, а простой, неплохой человек, имеющий и недостатки.

Теме любви в романе уделено много места. Харитон не демонстрирует оригинального ее понимания. Все действующие лица влюбляются с первого взгляда и страдают одинаково: «огонь разгорался в них все сильнее» (I 1); «Дионисий удалился к себе на виллу, уже пылая огнем любви» (II 3);

²⁴ Харитон. Повесть о любви Херея и Каллирои. / Греческий роман. М., 1988, с.21. Пер. И. Толстого.

«Дионисий был ранен, но человек воспитанный и решительно притязавший на доблесть, он пытался скрыть свою рану» (II 4); «сатрап Митридат тем временем вернулся в Карию к себе уже не тем, каким выехал он из нее в Милет; вернулся он бледным и ослабевшим, потому что нес он в своей душе мучительно-жгучую рану» (IV 2); «Артаксат сразу понял, откуда нанесена царю рана. Были уже и раньше у него некоторые подозрения: дым от огня подмечал он и прежде» (VI 3). Следовательно, в этом, как, кстати, и в других греческих романах, любовь изображается так, как и в произведениях других жанров: это иссушающая, истощающая рана, пламя, болезнь.

Интереснее то, что рядом с любовью мужчины и женщины Харитон изображает и общечеловеческую любовь, о которой говорил и Менандр. Поэтому не хочется соглашаться с утверждениями уважаемого М. Бахтина, что человек в греческом романе — это изолированный частный человек, не имеющий крепких связей со своей страной, своим городом, своей социальной группой, своим родом, что это — одинокий, потерявшийся в чужом мире человек [26, 259]. Человек в греческом романе, действительно, не гражданин государства, общественных интересов здесь нет, но люди в романе Харитона тесно связаны между собой, заботятся о судьбе друг друга, сочувствуют, утешают и т. п. Автор изображает времена демократии V в. до н. э., но применяют к ним принципы эпохи эллинизма. Сиракузяне несколько раз созывают народные собрания не для решения государственных дел, а по поводу судьбы Каллирои и Херея. Кроме того, в собраниях участвуют и женщины (III 4; VIII 7). На самом деле этого в Греции никогда не было. Семьи Херея и Каллирои издавна не ладят, но люди заставляют родителей сочетать браком влюбленных детей. Когда Каллироя лишилась чувств и все думали, что она умерла, «в с ю д у слышался плач, и случившееся походило на взятие города» (I 5). Когда распространилась весть о разграблении гробницы и исчезновении Каллирои «в с е сбежались к могиле... в с е принялись оплакивать Каллирою» (III 3). Когда Херей и Каллироя вернулись, «н а р о д начал славить прежде всего богов, еще горячее благодаря их за этот день, чем за день победы, а затем то мужчины отдельно от женщин восхвалять принимались Херея, а женщины отдельно от мужчин Каллирою, то те и другие в м е с т е воздавать начинали хвалу обоим» (VIII 7). Херей должен был подробно рассказать сиракузянам обо всем случившемся с ним и с его женой. Гермократ это объяснил так: «Речь твоя обращена к о т е ч е с т в у и к родителям, которые обоих вас одинаково любят» (VIII 7). Однако не только соотечественники горюют из-за неудач или радуются счастьем очаровательной пары. Далеко от родины Каллирое сочувствуют вовсе не знакомые люди: «расплакались и Дионисий, и в с е окружавшие» (III 5). Когда даже в негреческом городе Араде Херей нашел Каллирою, отовсюду сбежавшиеся люди «их забрасывали цветами, возлагали на них венки, а под ноги им лили вина и благовония» (VIII 1).

Таким образом, идея всеобщего гуманизма, взаимной любви людей, которую мы видели в Новой комедии, звучит и в греческих романах. Это были популярные и любимые произведения. Их читали военные, торговцы, зажиточные ремесленники и земледельцы [4, 178—197]. Проза Платона или

Аристотеля была доступна только образованным, просвещенным людям, потому что при чтении ее нужно было напрягать ум, а романы понимали все. Читателей привлекали приключенческие сюжеты, простое изложение. Кому могли быть непонятными безо всяких рассуждений, коротко и ясно выраженные Харитоном истины: «Женщина становится легко уловимой тогда, когда она начинает думать, что в нее влюбились» (I 4); «И как только появилась... забота, так затихла... печаль» (IV 1). Кому могли не понравиться оригинальные сравнения: «Так, мысленно перебирая всех их поодиночке, как перебирает монеты браковщик, многих забраковал он» (I 7); «Тир напоминает собой корабль, бросивший у берега якорь и протянувший на землю сходни» (VII 2). Кого могла не волновать аура мелодрамы, окутывавшая роман: идеализированные герои, жестокие злодеи, хороший конец? Поэтому жанр романа существовал в Греции до самого конца античности, а потом перешел в другие эпохи.

ПОСЛЕДНИЕ СТРАНИЦЫ ГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ГРЕЦИЯ ПОД ВЛАСТЬЮ РИМЛЯН. Как мы уже упоминали, греков от македонского ига во II в. до н. э. «освободили» римляне, в 146 г. до н. э. разрушившие Коринф. Этот год считается годом начала правления римлян. Рим был могущественным государством, расширявшим владения на Восток и на Запад, крепко державшим в своих руках занятые территории. Когда в 88 г. до н. э. понтийский царь Митридат, сопротивлявшийся натиску римлян, обратился к грекам, восстали все полисы Малой Азии и Балканского полуострова, но были жестоко усмирены римским полководцем Луцием Корнелием Суллой. Город Рим стал центром мира. В восточной части империи латинскому языку не удалось вытеснить греческий язык, но греческая литература около двухсот лет была в состоянии агонии. Она возродилась только во II в. н. э. Это был настоящий греческий ренессанс. Даже римляне начали писать по-гречески: Барбий создавал басни на греческом языке, а сам римский император Марк Аврелий по-гречески писал философские размышления.

Особенно расцвело искусство красноречия. Это была не практическая риторика судов или народных собраний, а показательные публичные речи. Ораторы путешествовали из одного города в другой и перед собравшимися в театрах людьми произносили речи на разные темы, а те слушали и наслаждались их содержанием и формой. Темы речей были различными: прославление Афин, Рима или другого города, возвеличивание государственных деятелей далекого прошлого (Мильтиада, Фемистокла, Перикла и др.), философские рассуждения, моральные поучения. Самыми знаменитыми ораторами того времени были **Герод Аттик, Элий Аристид, Дион Хрисостом**. Из-за сходства характера их деятельности (произносили речи

в разных городах) и из-за того, что их речи были на разные темы и прекрасно составлены, **ораторы II в. н. э. называются вторыми софистами, а весь этот век — временем второй софистики, или риторики.**

С этого времени ораторы и писатели возвеличивали язык классической эпохи, заявляли, что следуют за Фукидидом, Лисием, Демосфеном, отказывались от декоративности, напыщенности, нарядности азиатского стиля (**азианизма**), отстаивали аттическую речь и принципы **аттицизма**: ясность, простоту.

ПЛУТАРХ (46—125 гг. н. э.) был самым знаменитым писателем того времени. Он родился в Херонее, название которой греки носили как рану в сердцах уже несколько столетий: некогда царь Македонии Филипп здесь надел ярмо на их родину. Плутарх был воспитанником Академии и имел афинское гражданство, но переселяться в Афины не хотел и всю жизнь провел в Херонее. Конечно, это не значит, что он не ступал ногой за пределы родного городка. Не имея возможности найти в библиотеках Хероней все интересующие его вещи, имея обязанности защищать дела полиса и звание жреца дельфийского храма, он изъездил Грецию вдоль и поперек, дважды путешествовал в Рим, посетил Малую Азию и Александрию. Но, будучи большим патриотом родного полиса, Плутарх с юмором объяснял, что не переселяется из своего маленького городка, чтобы тот не стал еще меньше (Demosth. 2).

В своих произведениях писатель часто говорит о себе, рассказывает о братьях, друзьях, знакомых, однако ни словом не упоминает, что имеет римское гражданство. В старости римляне назначили его на какой-то высокий пост¹, но об этом мы узнаем также не от самого Плутарха. Видимо, это не казалось ему значительным. Своим читателям писатель рассказывает, чего он достиг, заботясь о чистоте улиц Хероней или приводя в порядок другие более или менее важные дела. В трактате «Хорошо ли сказано: Живи незаметно» он доказывает, что Эпикур не прав, потому что человек должен не прятаться, а работать на благо своего полиса (Mor. IV 1129 b—c). Свою установку он выражает следующей сентенцией: «Хорошая жизнь — это общественная жизнь» (Contra Col. II 1108 c).

Плутарх защищал традиционный быт, традиционную религию и другие ценности классического времени. Его идеей, надеждой и целью жизни было возрождение греческого духа. Этот человек, отличавшийся чувством меры и ясностью духа [33, 235—236], не имел никаких иллюзий по поводу политического освобождения Греции, он заботился только о культурном возрождении греков.

Сохранилось около ста произведений Плутарха. Это третья часть всего его наследия. Сохранившиеся произведения теперь составляют две группы: «Моральные трактаты» и «Параллельные жизнеописания». Темы «Моральных трактатов» очень разнообразны: «Пиршественные исследования», «О музыке», «О том, как молодому человеку надо читать поэтические произведения»,

¹ Теперь уже доказано, что он не был наместником ни Эллады, ни Иллирии, но, по-видимому, имел какое-то отношение к «большой политике» [24, 61—62].

«Наставления об управлении государством», «О любви к детям», «Об изгнании», «Супружеские наставления», «Должны ли старики участвовать в государственной деятельности» и т. д.

Особенно прославился Плутарх «Параллельными жизнеописаниями». Это биографии грека и римлянина, соединенные по две и составляющие двадцать три пары. Жизнеописания создавались с IV в. до н. э., но строгих рамок жанра биографии не существовало. Выделяются два типа жизнеописаний: 1) биографии, написанные как бы по вопросам или рубрикам анкеты, описывающие происхождение деятеля, внешний вид, здоровье, достоинства, недостатки, вкусы, привычки, события жизни, вид и обстоятельства смерти; 2) биографии риторического типа, в которых автор эмоционально оценивает личность и жизнь описываемого, и биография становится сочинением похвального или порицательного характера [24, 119—121]. Жизнеописания Плутарха не относятся ни к одному из этих типов. Писатель отказывается от характерного для первой группы коллекционирования материала с целью доставить читателю информацию и развлечение. Он не придерживается хронологии и рубрик, а стремится создать непрерывное повествование, мысли в котором движутся ассоциативно. Драматические сцены перемежаются с нейтральными сообщениями и неторопливыми размышлениями. Эти биографии нельзя отнести и к риторическому типу, потому что автор находит, в чем упрекнуть даже и самых достойных деятелей (Per. 31; Brut. 56), а самых порочных может похвалить (Ant. 2; Dem. 3). Писатель делится с читателями сомнениями, часто он не до конца уверен, хорош или плох описываемый им человек. Его биография — это морально-психологический этюд, начало которого часто напоминает любимую Плутархом **диатрибу** — **разговор с воображаемым собеседником**. Говорит один человек, отражая возможные возражения. Он перебивает сам себя, обращается к читателю, спорит с воображаемым оппонентом. Вот как начинается биография Демосфена:

«Тот, кто написал похвальную песнь Алкивиаду по случаю одержанной в Олимпии победы на конских бегах, — был ли то Эврипид, как принято считать, или кто другой, — утверждает, что первое условие полного счастья есть «прославленный град отеческий». А на мой взгляд, Сосий Сенецион, если кто стремится к истинному счастью, которое главным образом зависит от характера и расположения духа, для такого человека столь же безразлично, если он родился в городе скромном и безвестном, как если мать его некрасива и мала ростом».

(Demosth. 1)².

Другое отличие Плутарха от распространенных биографий — это выбор описываемого объекта. Почти все другие авторы писали о тех людях, которые возбуждали любопытство читателей образом своей жизни, поступками: о монархах, художниках, гетерах, авантюристах. Их биографии окутывала аура сенсации, слухов. «Параллельные жизнеописания» — это рассказы о жизни

² Плутарх. Сравнительные жизнеописания в трех томах. М., 1964. Т. 3, с. 140. Пер. С. Маркиша.

государственных деятелей. Здесь нет биографий поэтов, философов, музыкантов. Даже Демосфен и Цицерон представлены не как ораторы, а как государственные мужи (Demosth. 3). Четырнадцать греческих биографий посвящены полисным деятелям, еще три человека показаны как хранители классических традиций. Биографии римлян идут с древнейших времен до конца республики. Такой отбор также показывает симпатии Плутарха к идеологии классического полиса.

Третья оригинальная черта Плутарха — это биографические диады (соединение по две). Большинство диад имеют общие вступление и концовку. Во вступлении излагаются общие черты избранных деятелей, в конце — различия. Плутарх старается сопоставлять мужей схожих характеров или сходной исторической роли, или сходной судьбы. Например, Тесея и Ромула связывает похожая историческая роль, Перикла и Фабия Максима — их характер (принципиальность в достижении блага для государства, снисходительность к критикам), Эмилий Павел и Тимолеонт похожи своей счастливой судьбой, а Пелопид и Марцелл — тем, что оба погибли из-за своей горячности.

На вопрос, почему грек Плутарх интересуется поработителями-римлянами, обычно отвечают, что писатель проповедовал содружество греков и римлян, что, желая сблизить оба народа, он стремился показать, что римляне — не варвары, а греки — не жалкие «гречата» (*Graeculi*), как их называли римляне [7, 16—22; 22, 897]. Эти утверждения, без сомнения, справедливы, но надо обратить внимание еще на один момент [24, 229—239].

Как известно, завоеватели римляне, перенимая множество элементов культуры поработенной Греции, признавали, что в области искусства и науки греки их превосходят (Cic. *De or.* III 237), а греки считали, что римляне превосходят их в области политической практики (Polyb. VI 10). Однако в «Параллельных жизнеописаниях» Плутарх постоянно старается показать, что его соотечественники равны римлянам и в политической деятельности, и в военных подвигах. Кроме того, последовательно проводится мысль, что основа римского государства и военных успехов — подражание духовной культуре греков. Нума представлен как пифагореец (8), Попликола — как последователь Солона (24), хотя на самом деле он ничего о Солоне не слышал и Плутарх знал об этом, Фабий Максим изяществом и глубиной сентенций был похож на Фукидида (1), суровый Марцелл любил греческую ученость (1) и даже противник греческого духа Катон Старший был умеренным и сдержанным не потому, что придерживался римских традиций, а потому, что в юности познакомился с пифагорейцем Непархом (2).

Таким образом, Плутарх был почитателем идеала классического полиса и большим патриотом Греции. С другой стороны, используя опыт эллинистической литературы, он много внимания уделяет характеру человека, психологическим нюансам поступков. Он не довольствуется механической регистрацией достоинств и пороков, телесных особенностей или каталогизацией известных изречений. Он стремится к совокупной характеристике событий и деятелей. По своему усмотрению отобрав одну или

две черты, составляющие, по его мнению, суть характера данной личности, он группирует вокруг них остальные. Больше всего он говорит о хороших чертах характера (примеров дурных людей всего два: Деметрий и Марк Антоний), поскольку «благо скрывается в трудах героя» (Рер. 1).

Жизнеописания знаменитых деятелей Плутарха были излюбленным чтением и оказали влияние на формирование жанров биографического романа и биографической повести.

ЛУКИАН (120—180 гг. н. э.) не имел счастья родиться эллином, как Плутарх, он пытался им стать. Родом из Сирии, не знавший в детстве греческого языка, Лукиан позднее выучил его в совершенстве. В юности он изучал риторику и сначала работал адвокатом (во времена Лукиана такая профессия уже была), однако, увидев, что это ремесло не дает прибыли, стал странствующим оратором. Прославившись и разбогатев, будучи около сорока лет от роду, разочаровавшись в риторике, он начал интересоваться философией, жил в Афинах, Египте, потом вернулся в Сирию, из которой снова переселился в Грецию. В старости осел в Александрии, где, бросив философию, получил высокий пост в суде. В конце жизни опять стал странствующим оратором.

Сохранилось около 80 сочинений Лукиана, несколько из них, видимо, написаны не им. Большинство произведений сатирические. Лукиан особенно прославился как создатель сатирического диалога. В «Разговорах богов» комически изображаются олимпийские боги. Здесь они утрачивают величие, разглагольствуют как жалкие, мелкие человечешки, заботятся о незначительных вещах. Используя мифы об олимпийских богах, автор создает веселые и увлекательные беседы. Вот Гефест говорит с Аполлоном о Гермесе:

Г е ф е с т. Аполлон, ты видел новорожденного ребенка Майи? Как он красив! И всем улыбается. Из него выйдет что-нибудь очень хорошее: это уже видно.

А п о л л о н. Ты ожидаешь много хорошего от этого ребенка? Да ведь он старше Иапета, если судить по его бессовестным проделкам!

Г е ф е с т. Что же дурного мог сделать новорожденный ребенок?

А п о л л о н. Спроси Посейдона, у которого он украл трезубец, или Ареса: у него он тайком вытащил меч из ножен, не говоря уже о том, что у меня он стащил лук и стрелы.

Г е ф е с т. Как! Новорожденный ребенок, который еще с трудом держится на ногах?

А п о л л о н. Сам можешь убедиться, Гефест, пусть он только подойдет к тебе.

Г е ф е с т. Ну вот он и подошел.

А п о л л о н. Что же? Все твои орудия на месте? Ничего не пропало?

Г е ф е с т. Все на месте, Аполлон.

А п о л л о н. Посмотри хорошенько.

Г е ф е с т. Клянусь Зевсом, я не вижу клещей!

(VII 1, 2)³

³ Лукиан. Избранная проза. М., 1991, с. 280—281. Пер. С. Сребрного.

Над олимпийскими богами автор насмехается также в диалогах «Зевс трагический», «Собрание богов», «Морские разговоры», «О жертвоприношениях». Лукиан скептически настроен и по отношению к другим религиям и их адептам: он смеется над культом сирийской богини («О Сирийской богине»), над христианами («О смерти Перегринуса»).

Сатирически Лукиан изображает и сторонников всех философских направлений. Ни одно не близко его сердцу. В диалоге «Икарменипп» он говорит:

«Эти люди распределились на школы, придумали самые разнообразные лабиринты рассуждений и называют себя стоиками, академиками, эпикурейцами, перипатетиками и другими еще более забавными именами. Прикрываясь славным именем Добродетели, наморщив лоб, длиннобородые, они гуляют по свету, скрывая свой гнусный образ жизни под пристойною внешностью. В этом они как нельзя более напоминают актеров в трагедиях: снимите с них маску и шитые золотом одеяния — и перед вами останется жалкий человек, который за семь драхм готов играть на сцене»⁴.

Лукиан сердито нападает на философов и в диалогах «Продажа жизней», «Рыбак», «Гермотим» и др.

Литературные явления Лукиан высмеивает, создавая пародии. Пустоту второй софистики он показывает в пародии «Похвала мухе». Здесь подробно описывается внешний вид мухи, способ полета, другие качества и даже доказывается, что ее душа бессмертна. Утопические романы и рассказы писатель пародирует в «Правдивой истории». Вихрь, подхвативший корабль действующих лиц этой пародии, поднимает его очень высоко. Гонимый ветром, этот корабль приплывает на Луну, где живут конекоршуны, капустокрылы и другие существа, которыми правит мифический Эндимион. Путешественники гостят еще на Утренней Звезде, осматривают другие светила и снова приплывают на Землю. Здесь корабль проглатывает огромный кит, внутри которого растут леса, живут два человека и множество страшилищ. Герои претерпевают много приключений, потом, освободившись из кита, попадают на Остров Блаженных и в другие сказочные края.

Живые диалоги, простые, ясные, остроумные рассказы принесли писателю заслуженную мировую славу. К Лукиану обращался Эразм Роттердамский, когда писал «Похвальное слово глупости», образ Тимона у Лукиана заимствовал Шекспир в своем «Тимоне Афинском», ему подражали Ф. Рабле и Дж. Свифт, у него учились Вольтер и Виланд. Его атеизм высоко ценили классики марксизма.

Однако надо сказать, что изящным остроумием, знанием жизни и неисчерпаемой фантазией мы восхищаемся, читая только одно или несколько произведений Лукиана, а в целом его творчество дышит каким-то холодом и грустью, потому что для автора нет ничего святого, он все отрицает, все

⁴ Там же, с. 489—490. Пер. С. Лукьянова.

критикует, над всем насмехается. Попытавшись жить во многих городах, переворотив все философские направления и течения, познакомившись со всеми религиями, Лукиан нигде не остановился, не нашел, на что опереться. Не весело, а жутко читать автора без родины, без Бога, без принципов.

ЛОНГ (II или III в. н. э.) считается писателем, на котором заканчивается тысячелетняя история греческой литературы. Однако о последнем ее авторе, как и о первом, мы почти ничего достоверного не можем сказать. Возможно, он жил на острове Лесбос, а возможно, только слышал о нем или создал его в своем воображении. Если он действительно имел имя Лонг, тогда последнее произведение греческой литературы символически отражает сложившуюся ситуацию: латинское имя автора показывает усилия римлян утвердиться в Греции, а греческий дух произведения — тщетность этих усилий.

Во времена греческого ренессанса ожил жанр романа, на который теперь большое влияние оказывала риторика. При чтении кажется, что простые герои романов получили высшее образование у риторов второй софистики: их монологи и споры составлены по всем правилам красноречия. Это характерно и для романа Лонга «Дафнис и Хлоя». Кроме того, Лонг старается писать периоды колоннами одинаковой длины, иногда даже рифмуя их. Повествование в таком случае как бы ритмически качается на волнах:

«Деревья в плодах, равнины в хлебах, нежное всюду цикад стрекотанье, плодов сладкое благоуханье, овечьих стад веселое блеянье. Можно было подумать, что самые реки сладостно пели, медленно воды катя, а ветры как будто на флейте играли, ветвями сосен шелестя; и яблоки будто в томленье любви падали с веток на землю; и солнце — любя красоту — всех заставляло снимать одежды» (I 23)⁵.

Для композиции романа характерна симметрия, а принцип параллелизма считается основным. Например, история о том, как нашли Дафниса, в первой книге примерно такой же продолжительности, как и история о том, как нашли Хлою. Затем части одинакового объема приходятся на мотивы нимф, совместной пастбы, волчьей ямы и т. д. В шестнадцатом разделе этой книги в споре Дафниса и Доркона из-за Хлои сначала говорит Доркон, потом речью подобной продолжительности его аргументы отражает Дафнис. Так составлены три первые книги, а в четвертой мотивы более переплетены, но параллелизм сохраняется [15, 9—65].

«Дафнис и Хлоя» — не совсем типичный греческий роман, и от других отличается прежде всего тем, что это буколический роман. Его основные герои — пастухи. Может быть, не обязательно связывать это сочинение с мистериями в честь Диониса, как это иногда делается [11, 195], но мимоходом можно заметить, что традиционные пастушеские имена, которыми названы герои романа, некогда были именами богов. Дафнис пришел из сферы покровителя стад и растительности Аполлона, Хлоя⁶, придававшая силы всходящим хлебам, была божеством из окружения Деметры или Матери Земли.

⁵ Лонг. Дафнис и Хлоя. / Греческий роман. М., 1988, с. 180. Пер. С. П. Кондратьева.

⁶ Греч. Γλοια — всходы; когда начинали всходить хлеба, греки праздновали Хлози.

Герои романа не индивидуализированы, индивидуализируются только определенные группы действующих лиц: опекуны Дафниса и Хлои — работающие и бережливые, горожане — избалованные любители удобств, а некоторые — и совсем испорченные. Следуя буколической традиции, Лонг старается создать красивый, идиллический мир. Злодеи, несчастья, беды появляются и исчезают, не оставляя следов, будучи не в состоянии нарушить гармонию. Только честные и набожные Дафнис и Хлоя живут в этом мире постоянно. Они ощущают гармоничную связь с силами и божествами природы и дожидаются их помощи. Нимфы и даже могучий Пан, символизирующий жизненные силы природы, охраняют, помогают и выручают молодых героев. Найдя настоящих родителей и узнав о своем высоком происхождении, Дафнис и Хлоя отказываются от искусственности и роскоши и остаются в горах. Правда, одна только жизнь в деревне не делает человека нравственным. В деревне живет и беспутный почитатель Хлои Доркон. Преклонение перед природой и почитание сельских богов, умеренные потребности, скромность и даже наивность даны не каждому. Они доступны людям только такой благородной души, какая была у Дафниса и Хлои.

Мы, люди рубежа XX и XXI столетий, избалованы большими прозаическими произведениями со сложными психологическими коллизиями, широкими панорамами истории и быта, изображением скрытых явлений подсознания, рядом с которыми роман Лонга на первый взгляд может выглядеть примитивным. Однако, углубившись, мы с удивлением видим, что его страницы проповедуют великую мудрость: мир прекрасен, если человек не жаден до богатства, если у него доброе сердце, если он любит людей и животных, растения и источники как своих братьев и понимает, что не силы природы должны ему служить, а он обязан придерживаться вечных мировых законов. Тогда становится ясным, что одно из последних произведений античности — роман «Дафнис и Хлоя» проповедует нестареющие ценности, значительные идеи, а мелодраматически звучащие риторические монологи героев и ритмические периоды под стать настроению патетического любования миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Altheim F. *Alexander und Asien*. Tubingen, 1953.
2. Bengston H. *Griecische Geschichte*. Munchen, 1965.
3. Cahen E. *Callimaque et son oeuvre poetique*. Paris, 1929.
4. *Der antike Roman*. Berlin, 1989.
5. Droysen J. G. *Geschichte des Hellenismus*. Gotha, 1878. I—III.
6. Helm R. *Der antike Roman*. Gottingen, 1958.
7. Hirzel R. *Plutarch*. Leipzig, 1912.
8. Korte A. *Hellenistische Dichtung*. Leipzig, 1925.
9. Lawinska-Tyczkowska J. *Bukolika Grecka*. Wroclaw, 1981.
10. Lesky A. *Geschichte der griechischen Literatur*. Munchen, 1971.

11. Merkelbach R. Roman und Mysterium in der Antike. Munchen und Berlin, 1962.
 12. Perry B. E. The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins. Berkeley-Los Angeles, 1967.
 13. Rohde E. Der griechische Roman und seine Vorlaufer. Leipzig, 1914.
 14. Schachermeyr F. Alexander der Grosse. Wien, 1973.
 15. Schonberger O. Einfuhrung. — Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Berlin, 1989, 9—65.
 16. Stoess F. Apollonios Rhodios. Bern—Leipzig, 1941.
 17. Taeger F. Das Altertum. Stuttgart, 1950.
 18. Tarn W. W. Alexander the Great. Cambridge, 1966.
 19. Toynbee A. Some Problems of Greek History. Oxford, 1969.
 20. Walbank F. W. Die hellenistische Welt. Munchen, 1983.
 21. Willamowitz-Moellendorff U. Hellenistische Dichtung. Berlin, 1924, I—
- II.
22. Ziegler K. Plutarchos und Chaeronea. Waldsee, 1949.
 23. Ziegler K. Das hellenistische Epos. Leipzig, 1966.
 24. Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. М., 1973.
 25. Античный роман. М., 1969.
 26. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
 27. Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1962. III.
 28. Грабарь-Пассек М. Буколическая поэзия эллинистической эпохи. — Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы. М., 1958, 189—229.
 29. Крутоус В. П. О «мелодраматическом». — Вопросы философии, 1981, N 5, 125—136.
 30. Левек П. Эллинистический мир. М., 1989.
 31. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979.
 32. Моммзен Т. История Рима. Провинции от Цезарей до Диоклетиана. М., 1949.
 33. Ранович А. Б. Эллинизм и его историческая роль. М.—Л., 1950.
 34. Рожанский И. Д. Античная наука. М., 1980.
 35. Тарн В. Эллинистическая цивилизация. М., 1949.
 36. Чистякова Н. А. Античная эпиграмма. М., 1979.
 37. Чистякова Н. А. Эллинистическая поэзия. Л., 1988.
 38. Шофман А. С. Восточная политика Александра Македонского. Казань, 1976.
 39. Эллинизм: экономика, культура, политика. М., 1990.
 40. Эллинистическая техника. М.—Л., 1948.
 41. Ярхо В. Н. У истоков европейской комедии. М., 1979.
 42. Ярхо В. Н. Менандр — поэт, рожденный заново. — Менандр. Комедии. Фрагменты. М., 1982, 380—435.

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ФЕНОМЕН РИМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В то время, когда в эллинском мире распространялись поэмы Гомера^{146а}, на западе центральной части Апеннинского полуострова, называемого древними Италией, был основан город Рим. Римляне утверждали, что это произошло в 753 г. до н. э. Некоторые любящие точность ученые утверждают, что на знаменитых семи холмах люди жили и раньше. В VIII в. до н. э. на самом деле отмечается определенное оживление в основании поселений на тех местах, однако датой основания Рима нужно считать 575 г. до н. э., когда было осушено болото между Палатином и Капитолием и создана городская площадь — форум. Только тогда, по их мнению, появился Вечный город [10, 463—469; 11, 20]. Присоединившийся по-хорошему или силой занявший соседние области, он постепенно стал центром Лациума.

Жизнь римлян не была спокойной. На севере маячили древние, владевшие искусствами, ремеслами, письменностью этрусские города. Этруски — это загадка для нового мира: мы не знаем, ни какого происхождения был этот народ, ни на каком языке он говорил. Они оставили много письменных памятников, но мы не в состоянии их прочесть. Римляне многое заимствовали у этрусков: письменность, тайны гадания по птицам и печени животных, царские и некоторые другие регалии, элементы календаря, отдельные религиозные моменты, гладиаторские бои. Кое-кто думает, что и название города Рима этрусского происхождения [11, 20]. Сначала римляне были связаны с этрусками, но Рим не стал этрусским городом. Окрепшие жители города на семи холмах завоевали и ассимилировали соседей. Этруски исчезли с поверхности земли.

На восток от Лациума жили родственные римлянам племена осков. Ни этруски, ни оски, ни другие италийцы не были рады расширению территории соседей и старались ограничить ее рост. Рим долгие десятилетия существовал в напряжении всех сил. Считается, что его силу определяли два обстоятельства: система чиновничества и строгие моральные принципы [6, 25—26; 11, 105—106, 253—255]. Еще Цицерон считал систему магистратуры в Риме стержнем и основой государства (De leg. III 1, 2). Высшим чиновником мог стать только магистрат, доказавший свои способности на более низкой должности и познакомившийся со спецификой этой работы. Каждый из них имел огромную власть в своей области, и все вместе эти энергичные квесторы, преторы, консулы и другие чиновники правили Римом. Конечно, большое значение имел и сенат, и народные собрания, но исследователи склонны подчеркивать важность энергичной исполнительной власти, имевшей большие права.

Кроме того, общество придерживалось идеала, называвшегося словом *virtus*, который определял принципы жизни. Как греческая калокагатия, так и *virtus Romana* были определенной идеальной нормой, следовать которой был обязан каждый гражданин. *Virtus* — это обобщенное, хотя и вполне поддающееся разделению понятие. Его содержание составляли отдельные положительные явления, отдельные добродетели (*virtutes*): *disciplina*, *pietas*, *fides*, *gravitas*, *paupertas*, *constantia* [8, 24—31]. Римляне считали эти ценности божественными силами [17, 1—25]. Граждане должны были к ним стремиться, их добиваться. Дисциплина (*disciplina*) на войне и во время мира была основой общественной жизни римлян. На строгой и безусловной воле отца (*pater familias*) держалась жизнь семьи [16, 87—141]. Все граждане должны были вести себя как подобает, быть верными долгу (*pietas*): подобающим образом почитать богов (*pietas erga deos* — набожность), родителей (*pietas erga parentes* — любовь к родителям), родину (*pietas erga patriam* — любовь к родине). Соблюдение данного обещания и доверие к данному слову (*fides*) поддерживали единство общества, достоинство (*gravitas*) поступков гарантировало серьезное поведение всех. Роскошь (*luxuria*) римляне всегда считали виновницей разрушения традиционного образа жизни, для которого характерна бедность (*paupertas*) (Sall. Cat. con. 12; Iuv. 6, 293; Cic. Pro Rosc. Am. 27, 75; Pro Mur. 36, 76; De off. I 30, 106; I 34, 123). Во II в. до н. э. было издано даже пять законов, сдерживавших только одно проявление роскоши — пиры. Они ограничивали число гостей и количество блюд. Римляне очень ценили постоянство, твердость избранной позиции (*constantia*) и особенно подчеркивали значение преемственности и передачи из поколения в поколение образа жизни предков (*mores maiorum*). Быть достойным предков — главнейший принцип морали римлянина [17, 275]. Верность образу жизни дедов считалась основой государства: *Moribus antiquis stat res Romana virisque* — «Нравами предков сильна и могуча республика римлян» (Frg. 390)¹.

Поэтому римляне были очень консервативными. Слово «новый» их всегда немного пугало. Даже в более поздние времена, в I в. до н. э., во время дебатов сената Цезарь манипулировал этим словом: он высказался против предложения приговорить заговорщиков к смерти, утверждая, что это будет новая казнь, новый пример, новый замысел (Sall. Cat. con. 8; 19; 27; 41; 51). Через века, из поколения в поколение в Риме передавались восковые посмертные маски предков. Даже в цивилизованном Риме на рубеже эр и в более поздние времена сохранялось множество старинных обычаев. Например, из незапамятных времен пришли *feriae* — праздничный отдых, посвященный богам. В эти дни запрещалось пахать, жать, сеять, стричь овец и т. д., но разрешалось собирать хворост и желуди, ловить птиц. Таким образом, табу запрещало только то, что меняло образ жизни первобытных людей. Хотя этот образ жизни уже давно изменился, римляне все еще

¹ *Fragmenta poetarum Romanorum*. Ed. E. Baehrens. Lipsiae, 1886. Пер. С. А. Ошерова. Цит. по изданию: Полонская К. П., Поняева Л. П. Хрестоматия по ранней римской литературе. — М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 2000, с. 43.

повторяли лишившиеся смысла древние запреты по прошествии многих лет. Со времени царей до эпохи поздней античности сохранилась должность *curator aquarum* и архаический порядок пользования водой [21, 144—146]. В римском праве находят много рудиментарных правовых норм [21, 6—78]. Идею преемственности выражает и двуликий римский бог Янус. Это бог начала и конца, одним лицом смотрящий в прошлое, другим — в будущее, соединяя то, что было, с тем, что будет. В седой древности Янус был очень важным римским богом (*Macr. Sat. I 8, 14—18*).

Римляне особенно четко выразили мировосприятие древних народов, когда и время, и мир понимались как вечное возвращение и повторение. Поступки человека имели смысл настолько, насколько они повторяли введенные богом установления, поступки культурного героя или ранее живших людей. Индивидуальность или новаторство не были ни желательными, ни ценимыми, потому что необычно ведущий себя человек как бы выходит из вечного круга, по которому движется традиционное бытие [4; 22, 44—45].

С незапамятных времен римляне были земледельцами, воинами, гражданами и в течение всей истории более всего ценили занятия крестьянина, государственного мужа или воина. Труд художника они не считали почетным, потому что он казался нетрадиционным, пришедшим извне. Актерами, скульпторами, художниками обычно были рабы или вольноотпущенники. Только ремесло писателя со временем стало почетным. Однако и писателей уважать стали не сразу. Их творчество долго считалось незначительным проведением свободного времени (*otium*), оставшегося от серьезных мужских трудов [3, 7—13; 18, 348—404]. Думать иначе было трудно даже самим творцам. Цицерон осознает важность занятий на досуге (*otium*) (*De off. I 153, 155, 158; De rep. II 4; V 5*), пытается утешиться формулой почетного отдыха (*otium cum dignitate — Ad fam. I 9, 21; honestum otium — Ad Att. I 17, 5*), однако сам, как только ничто не мешает, оставив все папирусные свитки, с головой окунается в водоворот государственных дел. Саллюстий, как бы и извиняясь, как бы и доказывая важность *otium*, надеется, что государству будет больше пользы от его отдыха, чем от других трудов (*otio — negotiis — Cat. con. 3, 4*).

Несмотря на консервативность римлян, их образ жизни, конечно, постепенно менялся. В III в. до н. э. произошел особый перелом. Рим завоевал весь Апеннинский полуостров и Сицилию. Можем себе представить, как римский легионер, оказавшись на южной окраине Апеннинского полуострова, напоминающей каблук сапога, окинув взглядом Средиземное море, увидел, что в других государствах существуют такие вещи, которых нет у него дома: нарядные храмы и общественные здания, статуи и картины, театры и библиотеки. В Риме этого не было: в древности римляне чаще всего почитали богов у алтарей, не ставили их статуй, не читали и не писали книг. Стоит подчеркнуть, что издревле они имели письменность и школы. Их законы высекались на бронзовых пластинах, их главный жрец (*pontifex maximus*) у своего дома устанавливал доски с

записанными на них основными событиями прошедшего года, но литературы не было около трехсот лет. Видимо, у римлян не было в ней потребности. Для духовной жизни народа было достаточно богатого фольклора: обрядовых, праздничных и других песен, народных представлений, сказок и т. д.

Однако теперь, в III в. до н. э., римляне захотели иметь то, что они увидели в других местах. Конечно, большая часть элементов греческой культуры была уже известна римлянам через этрусков, а затем через греческие колонии Южной Италии. Однако III в. до н. э. стал особенным. Как бы прорвав плотину, элементы чужих культур хлынули мощным потоком. Рим, оглядываясь на города эллинистических государств, старался оправдать название столицы: по греческому обычаю строились храмы, началось изучение греческого языка.

Самое известное из первых латинских художественных произведений — это не оригинальное сочинение, а перевод. Не свободный человек и не римлянин, а отпущенный на свободу раб-грек **Ливий Андроник** перевел «Одиссею» Гомера для того, чтобы было что читать с детьми. Дело в том, что он был учителем. Это произошло около 240 г. до н. э. С этого времени может отсчитывать свой век история европейского литературного перевода. Ливий Андроник перевел Гомера не гекзаметром, а Сатурновым стихом (*versus Saturnius*), характерным для итальянских песен. От этого перевода сохранилось только 40 строчек, процитированных другими авторами. Ливий Андроник также переводил греческие трагедии и комедии, которые ставили во время праздников. Переводная литература вдохновила появление и оригинальных сочинений.

Гней Невий (274—201 гг. до н. э.) создал первую латинскую национальную поэму «Пуническая война» также сатурновым стихом. Кроме того, Гней Невий переводил греческие драмы и написал две оригинальные трагедии из римской истории. **Квинт Энний** (239—169 гг. до н. э.) ввел в латинский язык гекзаметр и написал этим размером эпос «Анналы»². Сочинения обоих этих авторов не сохранились, за исключением небольших фрагментов.

Восхищение греческой культурой было необыкновенным: мужчины из семьи Сципионов вместе с другими известными деятелями изучали сочинения греческих философов и писателей, обсуждали, спорили и, по-видимому, считали, что они подражают участникам диалогов Платона. Появились написанные на греческом языке сочинения по римской истории. Возможно, их авторы стремились рассказать о римлянах на понятном миру языке, но такие процессы у многих вызывали тревогу и казались опасными.

Марк Порций Катон (234—149 гг. до н. э.), самый знаменитый хранитель сурового и скромного образа предков, начал непримиримую борьбу с эллинофильством. Цель его и его сторонников была такова: «искоренить новые бесстыдства, возратить старинные нравы» — *castigare*

² Лат. *annales* — летопись.

n o v a flagitia et p r i s c o s revocare mores (Liv. XXXIX 41)³. Катон создает песнь о римском образе жизни, на латинском языке пишет первую историю Рима в прозе, в книгах, предназначенных для сына, собирает множество сельскохозяйственных, военных, правовых и другого рода практических сведений, публикует сочинение «О земледелии». Этими трудами он стремится создать противовес драмам, написанным на темы чужой и малознакомой римлянам греческой мифологии, философским сочинениям греков, полным теоретических рассуждений, помешать проникновению греческой дидактической, дающей разнообразные сведения литературы.

В 186 г. до н. э. сенат сурово наказал почитателей чужого бога Вакха, в 161 г. до н. э. из Рима были изгнаны греческие философы и риторы (своих еще не было), в 155 г. до н. э. упомянутый Катон потребовал выслать философов Диогена и Карнеада. Эти события не остановили распространения эллинофильства. Когда после завоевания Карфагена Рим разбогател еще больше, римляне начали строить себе большие дома в греческом стиле с внутренним двориком, окруженным колоннами, а в 146 г. до н. э. заняв Грецию, привозили с собой на родину статуи, картины, посуду. Те, кому этого добра уже не хватало, заказывали их копии. В Риме появилось много греческих рабов — врачей, учителей, актеров и т. д. Образованные римляне читали и говорили по-гречески и, закончив школы в Риме, заканчивать учебу обычно отправлялись в Афины или другие эллинские города.

Вся римская литература отмечена знаком зависимости от греков. Комедия перенимает сюжеты Новой комедии; Лукреций учится у Эмпедокла, Парменида, Эпикура; «Энеида» напоминает «Одиссею» и «Илиаду» Гомера, а также «Аргонавтику» Аполлония Родосского, «Георгики» созданы по модели дидактических поэм Гесиода и Арата; «Буколики» написаны вслед за Феокритом; неотерики и элегики оглядывались на александрийскую поэзию; Федр — на басни Эзопа. Герои трагедий Сенеки дают понять, что читали трагедии Еврипида. Цицерон, Цезарь, Ливий, Тацит имели в виду произведения греков Демосфена, Геродота, Фукидида, Ксенофонта, Гекатея, Посидония и других. В домах самых знатных и известных римлян постоянно живут греческие философы, грамматик, поэты. Цицерон переводит диалоги Платона и Ксенофонта, речи Демосфена и Эсхина, поэму Арата о небесных явлениях. Таким образом, кажется, что все римляне свято исполняют известный завет Горация:

[...] Образцы нам — творения греков:
Ночью и днем листайте вы их неустанной рукою!
(Ars, 268—269)⁴.

Они, впрочем, придерживались этого завета и в то время, когда поэт еще его не произнес, потому что еще не родился. Думая о связи греческой и

³ Titi Livi. Ab urbe condita libri. Ed. M. Mueller. Lipsiae, 1926.

⁴ Гораций. Наука поэзии. — Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 390. Пер. М. Гаспарова.

римской культур, Гораций образно сказал, что, завоевав Грецию, римляне сами были пленены искусством поработенной Эллады (Epist. II 1, 156—157).

Однако процесс был более сложным. Если бы римская литература была только копией греческой литературы, можно было бы о ней не говорить. То влияние греческой литературы, которое мы упомянули и еще не раз упомянем, все же не было существенным. Необходимо подчеркнуть два обстоятельства.

Во-первых, необыкновенно важно то, что, попав в плен греческой культуры, римляне все же были способны создать литературу на своем языке. Ведь во всех эллинистических государствах был распространен греческий язык. Народы Малой Азии, сирийцы, финикийцы, вавилоняне писали по-гречески. Даже на территориях, завоеванных македонцами, например, в Карфагене, утвердился греческий язык [12, 4—6; 23, 187—215]. Как мы уже упоминали, такая же опасность угрожала и Риму: **Квинт Фабий Пиктор, Луций Цинций Алимпт, Публий Корнелий Сципион, Авл Постумий Альбин** сочинения по истории своего народа писали по-гречески. В этом отношении они не отличались от излагавших по-гречески Манетона (историю Египта) или Бероса (историю Вавилона). Однако римляне сумели избежать заманчивой возможности писать на мировом языке.

Во-вторых, перенимая множество элементов греческой культуры, римляне не перенимали греческого миропонимания. Слову *mundus* (украшение, приведение в порядок) они, насмотревшись на греков, придали и значение вселенной, однако не усвоили греческой веры в гармонию, красоту мира и желания сотворить эту соразмерность и красоту в человеке. Римляне признавали только военные тренировки и упражнения, они не любили атлетику и не имели таких спортивных состязаний, как греки [5, 117]. Они не стремились к красоте тела и не поощряли такого стремления. Сильное, выносливое, тренированное тело ценилось только в практическом аспекте, но не стало объектом эстетической оценки, как в Греции. Скульпторы, создававшие бюсты жителей вечного города, не приукрашивали человека: они не боялись показать его морщинистое лицо или оттопыренные уши.

Римляне не хотели выделять, определять каждую вещь и явление, добиваться ясности. Они совсем не думали о том, что потомки будут обвинять их в эклектизме, смешивали греческие философские течения и направления, из каждого выбирая то, что им казалось близким и необходимым. Они игнорировали принцип гармонии и не стремились, в отличие от греков, к симметричной композиции литературных произведений. У нас еще не раз будет повод заметить, что исследователи упорно ищут, но не могут найти этого принципа во всей римской литературе от Плавта до Апулея. Возможно, поэтому в Риме столь популярными были сатуры — жанр винегрета, по законам которого можно смешивать серьезные и смешные, прозаические и стихотворные части. Сатура просуществовала в течение всей истории римской литературы: сатуры писали Энний, Варрон, Луцилий, Гораций, Петроний, Ювенал.

Греки придали своим богам ясный пластический вид: их боги похожи на людей. Римские божества не имели человеческого образа. Это были метафизические силы [9, 61]. Бесконечное множество их окружало потомков Ромула на каждом шагу. Одни приближались ненадолго, другие сопровождали человека всю жизнь. Ватикан, который опекал первый плач младенца всего несколько мгновений, передавал его другим божествам, заботившимся о звуках и речи: Фарину, Фабулину, Локуцию. О физических и психических силах растущего и взрослого римлянина заботилось множество других божеств [20, 44]. Самым постоянным опекуном мужчины был его Гений. Он воплощал жизненные силы последнего, его неповторимость, его личность. Женщины имели аналогичную попечительницу: каждую римлянку с рождения до смерти сопровождала личная Юнона.

Позднее некоторые римские божества, отождествленные с греческими богами, приобрели человеческий облик, но много больше их (например, укрепляющая кости ребенка Осипага или покровитель роста стеблей хлебов Нодут) так и остались неопределенными, не имеющими ясной формы силами высшего бытия. Не внешний вид, а имя раскрывало их суть [14, 296]. Они не были связаны родственными связями, как греческие боги. Римские божества не были отцами и детьми, мужьями и женами.

По перечисленным причинам у римлян не было рассказов о богах и полубогах, не было мифологии [13, 25]. Их литература не могла опираться на мифы. Возможно, у них был эпос, возможно, их певцы, как часто утверждается, пели песни о подвигах предков. Однако об этом можно только гадать, потому что мы не имеем ни одной такой строчки. Основой римского эпоса по неизвестным причинам они не стали. Римские поэты писали исторический эпос: Невий воспевал героев пунических войн, Энний слагал стихи о подвигах и событиях, упомянутых в летописях понтификов. Римляне постепенно мифологизировали свою историю, и со временем храбрые воины Гораций Коклес и Муций Сцевола стали похожими на персонажей греческих мифов Ахилла или Диомеда. Когда уже не хватало исторических фактов, римляне, не слишком задумываясь, использовали греческие мифы, приспособивая их к римскому духу.

Таким образом, видимо, необходимо скорректировать выражение Горация, подчеркивая то, что, признавая значение греческой культуры, римляне вовсе не чувствовали себя побежденными ею. Напротив, они вели себя с ней как завоеватели. Культурные и образованнейшие мужи в этом отношении становились подобными неотесанному легионеру, который, похитив в захваченном городе дочь царя той страны, рассуждал следующим образом: «Она — царской крови, но она — моя рабыня, и я смотрю на нее свысока». Даже сам почитатель греческой учености и литературы Цицерон ввел уничижительное название *Graeculi* (гречата), повторив его несколько раз (*Pro Sest.* 126; *Pro Flacc.* 10, 23; *De or.* I 22; *Tusc. Disp.* I 35; *In Verr.* IV 57). Этим словом он называл не только простых людей, но и ученых: «Ведь споры по поводу слова уже давно мучают гречат, стремящихся более к спору, чем к истине» — *Verbi enim controversia iam diu torquet Graeculos homines*,

contentionis cupidiores quam veritatis (De or. I 22)⁵. Здесь Цицерон имеет в виду всех греков, начиная с Платона, Аристотеля, Эпикура и кончая их адептами, жившими в то время в Риме.

Противопоставляя легкомысленность (*levitas*) греков римской серьезности (*gravitas*), он называл греков лжецами, коварными, лентяями, подлизами, ненадежными людьми (Pro Flacc. 24, 5; Pro Sest. 141; Ad Quint. fr. I 24). Почтенный оратор не сомневался, что, берясь за те же дела, что и греки, римляне справляются с ними лучше или, во всяком случае, не уступают грекам (Tusc. disp. I 3, 5), и призывал греческое образование заменить равноценным римским (De div. II 4).

С другой стороны, греки, признавая, что они рабы римлян, презирали их культуру. Они не ценили римских произведений, и даже те греки, которые знали латинский язык, не цитировали римских авторов и старались их не упоминать, как будто их и совсем не существовало [7, 1—23]. Таково было их молчаливое сопротивление поработителям. Упорное сопротивление эллинов, прикрывшихся щитом богатой культуры, спасло Грецию. Римляне, поселившиеся в Галлии, Испании, на небольших завоеванных территориях Германии и даже в далекой Дакии, поглотили язык, обычаи, религию, культуру тамошних народов и племен. Те края были романизированы. Устояла одна только Греция: в ней не распространились латинский язык и римские обычаи.

Однако в Риме культура Греции была поглощена, переварена, превращена в духовную пищу римской культуры. В римской литературе часто слышен возглас *Ego primus!* (Я первый!). Гораций хвалится, что первым показал Лациуму ямбы, следуя за метрикой и духом Архилоха (Epist. I 19, 23—24), и первым применил к итальянским стихам эолийские размеры (Carm. III 30, 13—14). Вергилий гордится, что его муза первая осмелилась играть сиракузскими стихами Феокрита (Vuc. VI 1—2) и что он первый приводит на родину муз с горы Геликона — родины Гесиода (Georg. III 10—11). Проперций подчеркивает, что он первый вступает в рошу Каллимаха и Филета (III 1, 1—3). С гордостью вступающие во владения названных греческих жанров и авторов, поэты, возможно, и не чувствовали себя завоевателями, но нисколько не сомневались, что они равноправные соперники. Гораций писал об этом так:

Он восклицает, что я — Алкей: ну что мне ответить?
Я отвечаю, что он — Каллимах; а ежели мало,
Станет Мимнермом тотчас, величаясь желанным прозванием.
(Epist. II 2, 99—101)⁶.

Хотя Гораций говорит с иронией, мы знаем, что хорошего мнения о самом себе у него было более, чем достаточно: он действительно был уверен, что он римский Алкей. Кстати, он не ошибался, ведь таким считаем его и мы.

⁵ Marcus Tullius Cicero. Scripta quae manserunt. De oratore. Ed. G. Friederich. Lipsiae, 1912, I.

⁶ Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 376. Пер. Н. Гинцбурга.

По поводу какого-то упомянутого в этой цитате неталантливое его современника не все ясно, однако в данном случае это неважно. Для нас интереснее свидетельство желания смело встать рядом со знаменитыми греками. Давая обзор римской литературы, Квинтиллиан не сомневается, что Вергилий имеет право стоять рядом с Гомером («как у них Гомер, так у нас Вергилий» — *ut apud illos Homerus, sic apud nos Vergilius* — X 1, 85)⁷, Саллюстий — с Фукидидом, Тит Ливий — рядом с Геродотом.

Он, конечно, прав. Используя опыт греческого эпоса, римляне создали свой эпос. Аналогична ситуация и в отношении других жанров. Другими словами, из деталей греческой формы римляне создали себе оружие, чтобы отразить эллинизацию. Греческие мифы, идеи, жанры — все осталось только формой, но не стало материалом. Материалом был римский дух. Главная идея всей римской литературы — это восхваление обычаев предков, величие и вечность Рима. Часто повторяют популярную мысль, что знакомство с греческой философией и уроки эллинистической литературы породили внимание римской литературы к индивиду [1, 457; 2, 20; 16, 139]. Это утверждение не является неправильным, однако хотелось бы подчеркнуть, что не это составляет суть римской литературы.

Просто мы, люди рубежа XX и XXI века, очень ценим субъективное самовыражение, индивидуальное мнение или хотя бы желание выделиться из всех, такие же элементы ищем в римской литературе и кое-что находим. Нас так волнуют перипетии любви, внимание к друзьям, ссоры с недругами у Катуллы, что мы считаем его противником традиционных ценностей Рима и почти не римлянином, не замечая ни дыхания фольклора предков в его поэзии, ни того, что он прославляет Диану как покровительницу рода Ромула и древнего Лациума и обращается к ней типичной римской формулой (30, 21—24). Нас восхищает взгляд Вергилия в глубины человеческой души в «Энеиде», но, к сожалению, мы должны признать, что не это там главное. Герой этого эпоса принес свое личное счастье и жизнь в жертву будущему могуществу Рима. «Георгики» прославляют традиционный крестьянский образ жизни римлян. Нам интересны эпикурейские вздохи Горация о желании жить уединенно, беззаботно, его шутки и игры, однако мы не можем не признать, что в его творчестве господствует римский патриотизм.

Цицерон, используя основы теорий Платона, Аристотеля, Панетия или Полибия, прославляет римское государство и его законы. Он гордится, что описывает не выдуманное утопическое государство, как Платон, а гражданское общество, опирающееся на принципы древней римской республики, разумно сочетающее принципы монархии, аристократии и демократии (*De rep.* II 11, 21; II 30, 52). Он не только создает латинские философские термины, но и переписывает греческую философию в римском духе [15, 12; 16, 173]. Он утверждает, что латинский язык богаче греческого (*De fin.* III 5) и подходит для выражения самых сложных мыслей (*Tusc. disp.* III 10). Это Цицерон доказал своими внушительными речами. Поэтому, по

⁷ Marcus Fabius Quintilianus. *Institutiones oratoriae. Libri XII.* Ed. H. Rademacher. Lipsiae, 1907.

словам Квинтилиана, как оратор он стоит рядом с Демосфеном (X 1, 105—106), а как философ — рядом с Платоном (X 1, 123).

Даже создатели любовных элегий не могут оторваться от *mores maiorum* (Тибулл) и от римской истории (Проперций). Для Овидия, который начал непрерывную песнь о превращениях мира от начала начал, мир заканчивается Римом и его величием. Даже страстный проповедник стоицизма и одновременно космополитизма Сенека непрестанно говорит о Муции Сцеволе, Катоне Утическом и других предках и восхищается ими.

Таким образом, национальная гордость — это главная идея римской литературы. Казалось бы, что такое положение должно сужать возможности римской литературы. Однако этого не случилось. В сознании римлян мир (*orbis terrarum*) был отождествлен с их владениями (*orbis Romanus*) [1, 462]. Город Рим представлялся столицей мира (*caput rerum* — Liv. I 16, 7; I 45, 3; *caput orbis* — Ov. Met. XV 435; Am. I 15, 26). Поэтому римская литература смело смотрит в мир. Лукреций охватывает и микро-, и макрокосмос, и мир души. Вергилий «играет» огромными временными и пространственными измерениями, взгляд Горация направляется в дальние страны и опять возвращается в Рим. Римское стремление охватить целое считается началом мировой литературы [16, 155—187; 19, 7—55].

Римская литература существовала около пятисот лет.

Архаическими считаются произведения III—II вв. до н. э.

Классические времена начинаются деятельностью Цицерона и заканчиваются Овидием (80 г. до н. э. — 18 г. н. э.).

I—II в. н. э. — послеклассический период.

Традиционно используются и другие названия. Времена от смерти Цезаря (44 г. до н. э.) до смерти Августа (14 г. н. э.) считаются **золотым веком** римской поэзии.

Столетие от смерти Августа (14 г. н. э.) до смерти Траяна (117 г. н. э.) названо **серебряным**.

Рим пал в V в. н. э. (476 г.), но дух Античности ушел раньше: античная литература заканчивается во II в. н. э. Произведения более поздних времен, называемых поздней античностью или ранним средневековьем (IV—V вв. н. э.), считаются литературой переходного периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Berve H. Gestaltende Kräfte der Antike. München, 1966.
2. Birt Th. Das römische Weltreich. Berlin, 1941.
3. Burck E. Vom Sinn des Otium in alten Rom. / Vom Menschenbild in der römischen Literatur. Heidelberg, 1966, 7—13.
4. Eliade M. Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Hamburg, 1966.
5. Gardiner E. Athletics of the Ancient World. Oxford, 1955.
6. Heinze R. Vom Geist des Römertums. Darmstadt, 1960.

7. Kroll W. Studien zum Verständnis der römischen Literatur. Stuttgart, 1924.
8. Kroll W. Die Kultur der Ciceronischen Zeit. Darmstadt, 1963.
9. Latte K. Römische Religionsgeschichte. München, 1960.
10. Leggewie O. Die Welt der Griechen und der Römer. Aschendorf, 1975.
11. Meyer E. Römische Staat und Staatsgedanke. Darmstadt, 1961.
12. Momigliano A. Alien Wisdom: The Limits of Hellenisation. Cambridge, 1975.
13. Mythos in mythenlosen Gesellschaft. Stuttgart und Leipzig, 1993.
14. Radke G. Zur Entwicklung der Gottesvorstellung und Gottesverehrung in Rom, Darmstadt, 1987.
15. Reitzenstein R. Das Römische in Cicero und Horaz. Leipzig-Berlin, 1925.
16. Römertum. Darmstadt, 1970.
17. Römische Wertbegriffe. Darmstadt, 1967.
18. Das Staatsdenken der Römer. Darmstadt, 1966.
19. Seel O. Weltdichtung Roms. Berlin, 1965.
20. Schilling R. Rites, cultes, dieux de Rome. Paris, 1979.
21. Культура древнего Рима. М., 1985, II.
22. Уитроу Дж. Естественная философия времени. М., 1964.
23. Циркин Ю. Б. Карфаген и его культура. М., 1986.

КОМЕДИЯ ГРЕЧЕСКОГО ПЛАЩА

ТИТ МАКЦИЙ ПЛАВТ (250—184 гг. до н. э.), родом из Умбрии, из города Сассины (Aul. Gell. III 3), — первый автор сохранившихся произведений римской литературы. До наших дней дошла 21 его комедия: «Амфитрион», «Вакхиды», «Казина», «Эпидик», «Менехмы», «Куркулион», «Псевдол», «Стих»¹, «Пленники», «Купец», «Хвастливый воин», «Персы», «Пуниец», «Канат», «Грубиян», «Три монеты», «Ослиная», «Горшечная», «Шкатулочная», «Привиденческая», «Сундучная» (комедия)². Столько же их знала и античность³.

Пьесы Плавта называются *comodia palliata*⁴ — «комедия плаща». Это сочинения, написанные с оглядкой на Новую комедию. Иногда заимствуется только сюжетная линия, иногда автор последовательно повторяет пьесу

¹ Эти комедии названы по именам действующих лиц.

² Некоторые пьесы имеют названия, состоящие из прилагательных, производных от существительных. Например, *Asinaria* (подразумевается *fabula*) — от *asinus* (осел). Названия этих комедий иногда передаются существительными — «Ослы», «Горшок», «Привидения» и т. п. Однако при этом они становятся намного серьезнее, утрачивают комизм.

³ Римляне приписывали Плавту около 130 комедий (Aul. Gell. III 3). Были споры, сколько из них написал сам Плавт. Варрон (I в. до н. э.) установил 21 (Serv. Aen. IV 15). Эти комедии и издавали, остальные забылись и пропали.

⁴ *Pallium* римляне называли греческий плащ гиматий.

Менандра, Дифила, Филемона или какого-либо другого драматурга. Ученые приложили много усилий, изучая каждую строчку, устанавливая, сюжеты каких греческих пьес Плавт перенял, что отбросил, что усвоил, какие сцены придуманы им самим, какие греческие произведения переведены полностью, а где использована контаминация⁵ [6; 8; 11; 14]. Сделать это нелегко, потому что сочинения предшественников Плавта не сохранились, а стилистика его пьес едина: и используя греческую пьесу, и сам сочиняя ту или иную сцену, комедиограф руководствовался одними и теми же принципами.

Действие всех пьес Плавта происходит в Афинах или в каком-либо другом городе Греции, имена действующих лиц греческие. Однако, используя каркас сюжета Новой комедии, Плавт не подражает ее духу. Он создает модель своей комедии. Плавта не интересует гуманизм Новой комедии, он не собирается ни поучать, ни воспитывать зрителей, а присваивает только повороты сюжета, запутанную интригу, традиционные маски. Плавта не волнуют социальные или политические вопросы, которые некогда заботили Аристофана. Почти не преувеличивая, мы можем сказать, что в большинстве комедий Плавта вообще нет серьезных идей. Здесь господствует только его Величество Смех. Увеселить и насмешить зрителей — главная цель комедиографа. Драматург даже пишет ненужные, не оказывающие влияния на действие сцены, чтобы только собравшиеся в театр римляне не переставали хохотать во все горло. Примерами таких сцен могли бы быть диалог Луркиона и Палестриона о краже вина у хозяина в комедии «Хвастливый воин» (829—855) и веселая беседа Баллиона с поваром в «Псевдоле» (790—892).

Чтобы было веселее, Плавт подчеркивает, даже делает гротескными традиционные черты масок. Старики в его произведениях такие немощные, паразиты такие угодливые, гетеры такие жадины, жены с большим приданым такие сварливые, влюбленные юноши такие беспомощные, что можно лопнуть от смеха.

Драматург любит использовать ситуацию *qui pro quo* (один вместо другого) [25, 10] и другие комические эффекты [21, 173—192]. Интрига комедии «Менехмы» основана на наличии двойника. Множество смешных недоразумений здесь приключается из-за того, что в город, в котором до сих пор жил себе спокойно человек по имени Менехм, прибывает необыкновенно похожий на него и никем не узнанный тезка, его брат-близнец. В «Амфитрионе» Плавт сводит даже две пары двойников, и недоразумений становится вдвое больше. Комизм ситуации «Хвастливого воина» опирается на наличие мнимого двойника: Филокомасия пролезает через отверстие в стене из одного дома в другой, изображая и себя, и свою сестру-двойняшку. В этой комедии Плавт смакует и эффект переодевания: Плевсикл переодевается моряком, гетера — матроной. В «Псевдоле» раб, переодевшись слугой македонского воина, уводит девушку от сводника, а

⁵ Контаминация (лат. *contaminatio*) — использование элементов сюжета нескольких чужих пьес в одной комедии.

появившегося позднее настоящего посыльного принимают за переодетого самозванца.

Комедиограф любит смешить зрителей гиперболами. Парасит рассказывает о горах еды, вершин которых трудно достичь (Men. 101—104), Палестрион утверждает, что Пиргополиник такой замечательный, что «Все те женщины, что от него понесут / Все рожают заправских военных. / Его дети живут по восьми сотен лет!» (Miles, 1078—1079)⁶. Гротескно гиперболизируется скупость Эвклиона; ему жаль воды умываться, идя спать, он завязывает голову мешком, чтобы зря не расходовался выдыхаемый воздух, собирает остриженные ногти, ему жалко дыма от очага, выходящего наружу (Aul. 299—313).

Язык комедий Плавта богат словами и образами. Римляне характеризовали его, цитируя выражение филолога Элия Стиллона (II—I в. до н. э.): «Если бы Музы пожелали говорить по-латыни, они говорили бы языком Плавта» (Quint. X 1, 99)⁷.

Кроме того, комедиограф любит играть словами, их звучанием, значениями, составлять неологизмы. Такое трудно перевести на другие языки.

Например, в комедиях мы найдем много строчек, наполненных аллитерациями: *animast amica amanti* (Bacch. 194); *facetis fabricis et doctis dolis* (Miles, 147); *manibus meritis meritam mercedem dare* (Cas. 1015); *ex malis multis malum quod minimumst id minimumst malum* (Stich. 120); *optumo optume optumam operam das* (Amph. 278) etc. Вот Плавт играет словом *consutus*: *Me. advenisti, audaciai columen, consutis dolis. So. immo equidem tunicis consutis huc advenio, non dolis* (Amph. 367—368). Его тексты сверкают искрами каламбурного юмора: *dic, utrum Spemne an Salutem te salutem, Pseudole?* (Pseud. 709); *nescio quae te, Sceledre, scelera suscitan* (Miles, 330); *Ps. ecquid is homo scitus? Ch. Plebiscitum non este scitius* (Pseud. 748)⁸ etc.

Комичны имена действующих лиц: Пиргополиник — победитель башен и городов, хитрый раб Псевдол — обманщик обманщиков, ловкий раб Симия — обезьяна, слуга-посыльный Гарпаг — крюк, парасит Столовая Щетка и т. д. Такие имена часто способствуют недоразумениям. Так, в «Менехмах» на вопрос, где находится парасит Столовая Щетка, Менехм отвечает: «Щетка? У меня в мешке лежит» (Men. 286)⁹. В комедии «Куркулион» («Хлебный червяк»), названной по имени одного персонажа, на вопрос, где найти Куркулиона, дается совет искать в пшенице. Там можно найти не одного, а сотни хлебных червей (Cur. 586—587).

Римский театр не был связан с каким-либо одним богом плодородия или вообще только с религиозной сферой. Спектакли ставились и на праздниках в честь некоторых богов, и на светских праздниках, например, во время триумфальных торжеств. Поэтому сквернословие, непристойности, двусмысленности, вульгаризмы комедий не являются здесь прямыми

⁶ Тит Макций Плавт. Избранные комедии. М., 1967, с. 438. Пер. А. Артюшкова.

⁷ Пер. И. М. Тронского (И. М. Тронский. История античной литературы. М., 1988, с. 291).

⁸ T. Macci Plauti Comoediae. Rec. W. M. Lindsay. Oxonii, 1952.

⁹ Тит Макций Плавт. Избранные комедии. М., 1967, с. 306. Пер. С. Радлова.

элементами сакрального поношения, хотя римляне могли понимать их как реликты этого поношения. Бушующая в пьесах Плавта стихия смеха, видимо, была близка и понятна зрителям. Комедиограф всю жизнь общался с простыми римлянами (Aul. Gell. III 3) и знал, что для них не актуальны и не интересны проблемы Новой комедии. Даже и тот каркас, который остался после отказа от идей эллинистической комедии, в римской действительности мог выглядеть непонятным и странным [18, 9—10]: юноши впустую тратят время у гетер, раба почитают как бога (Pseud. 709; Asin. 712—713), не уважают отцов (в одной комедии сын обкрадывает отца — Bacch. 507—508, в другой мечтает продать его в рабство — Most. 229—233), жены распоряжаются мужьями и их делами (Asin. 900; Cas. 153—155) и т. п.

В Риме все было иначе: гетеры появились через пару десятилетий после смерти Плавта (Polyb. XXXII 11, 3), родители были в почете, жены зависели от мужей, а рабы — от хозяев (Liv. XXXIV 2, 11). В Риме не было наемных воинов, подобных герою комедии «Хвастливый воин». Однако у римлян были праздники, во время которых мир переворачивался вверх ногами: это — Сатурналии, исполненные духа свободы. Хозяева в это время прислуживали рабам, дарили им подарки, звучали песни ряженных, крики, смех. Все старались измениться, быть не такими, как обычно. Хотя театр не был атрибутом праздника Сатурналий, римляне могли понять события греческой комедии как господство карнавальной свободы Сатурналий [17; 28, 60—91].

В комедиях присутствуют специфические римские реалии: раба отпускают на свободу на глазах претора (Pseud. 358), упоминаются диктатор (Pseud. 414), эдилы (Men. 590), сенат (Asin. 871; Cas. 536; Epid. 189; Miles 211), патроны и клиенты (Men. 595—599) и т. д. [10 *passim*]. В них можно рассмотреть и некоторые отблески социальной жизни римлян, но они не яркие, не ясные, вызывающие много споров [4; 18; 24; 27].

Все эти моменты окрашивают комедии римским колоритом, но нельзя утверждать, что только они делают комедии Плавта римскими. В большей степени римский дух комедиям придает упомянутая жизнеутверждающая стихия смеха, стремительное действие пьес, быстрый темп. Он должен был быть близок победоносно прошедшим по всему Апеннинскому полуострову завоевателям, дерзнувшим подчинить и деловито упорядочить весь мир.

Новая комедия почти отказалась от музыки. Плавт не перенял этого принципа: в его комедиях много арий, называемых **кантиками**, исполняемых в сопровождении флейты. Размеры кантиков (а следовательно, и мелодии) очень разнообразны, поэтому в пьесах они, несомненно, звучали живо и весело [12, 121—125]. Кроме того, в комедиях Плавта обилие речитативов. Вместе с кантиками они составляют около трети текста [21, 57—59].

Все нити интриги в своих руках часто держит хитрый раб, *spiritus movens* («движущий дух») комедии [16, 17—176]. Это самый динамичный

персонаж. Плавт любит так называемые сцены «бегущего раба»¹⁰, в которых великий интригант спешит с известием, заданием или новым замыслом и на бегу еще успевает рассказать о своей миссии. Иногда переоценивается социальное значение этого персонажа [5, 70—73]. Вряд ли Плавт стремился подчеркнуть значение рабов в обществе. На раба в комедии скорее надо бы смотреть как на реликт фольклорного образа (слуги, третьего брата и т. п.), которым все помыкают, но который однажды (может быть, во время Сатурналий?) все преодолевает и побеждает. Рабы-хитрецы у Плавта в каждой комедии имеют разные имена, но они не индивидуализируются. Даже по внешнему виду они все похожи: рыжий¹¹, некрасивый, пузатый человечек. Иногда в конце пьесы этот необычайно находчивый, сопровождаемый необычайной удачей персонаж, поднявшись орлом, приземляется воробьем. В конце комедии «Псевдол» мы видим напившимся, спотыкающимся, икающим, блюющим, загаженным того, кто в пьесе чувствовал себя поэтом и полководцем. Это как бы конец праздника, утро после Сатурналий.

Еще одна римская черта комедий Плавта — это то, что для драматурга совершенно не важна структура пьесы. Произведения Новой комедии, как представляется, все были примерно одной длины [2, 31] и, как мы уже упоминали, состояли из пяти действий. Пьесы Плавта одни — короткие, другие — длинные. В эпоху Ренессанса их сцены были разделены на пять действий, однако, как отмечают исследователи, такое разделение часто надуманно, поскольку произведения не имеют не только симметрии, но и вообще ясного принципа построения [2, 244—246; 15, 94—102; 21, 83—86; 23, 10]. Руководствуясь структурой греческой строфы (строфа, антистрофа, эпод), предпринимали попытки отыскать в ариях-кантиках комедий Плавта три части [1; 13; 20], однако эти замыслы также не дали результатов, оправдавших бы надежды авторов: легче сделать вывод, что кантики не имеют ясной трехчастной или двухчастной формы [1, 27; 7, 44—46; 13, 84—85].

Следовательно, хотя комедия Плавта одета в греческие одежды, дух ее — римский. Комедии Плавта, сверкающие народным юмором, излучающие энергию, проповедующие неистовую радость жизни, очень нравились зрителям.

ПУБЛИЙ ТЕРЕНЦИЙ АФР (195—159 гг. до н. э.) создавал более серьезные паллиаты. Этот писатель не был ни римлянином, ни италиком. Его прозвище (*cognomen*) Афр как бы и означает, что комедиограф родом из Африки, но не ясно, какого он происхождения: ливиец, пуниец, а может быть, грек [2, 53]. Имя (*nomen*) Теренция указывает, что он был рабом (отпущенные на свободу рабы по римскому обычаю получали имя рода хозяина), но мы не знаем, ни как, ни когда он попал в Рим. Писатель умер

¹⁰ Термин был предложен в книге: Weissmann C. De servi currentis persona apud comicos Romanos. Gussae, 1911.

¹¹ Рыжий — это тип фольклорного шута, дурака, иного, нежели другие лица. На это указывает и сохранившаяся до сих пор маска рыжего клоуна.

молодым. Мнение, что он погиб, утонув на корабле, — самое популярное, однако также принято не всеми [2, 55], поскольку в IV в. н. э. грамматик Донат, написавший биографию Теренция и комментарии к его комедиям, предлагает несколько версий (Don. Vita, 5). Ясно только то, что писатель отбыл в Грецию или даже дальше и уже больше не вернулся в Рим. Он создал 6 комедий, которые дошли до наших дней. Это: «Андриянка» («Девушка с Андроса»), «Братья», «Формион», «Свекровь», «Сам себя наказывающий», «Евнух».

Пьесы Теренция отличаются от пьес Плавта тем, что в них почти нет карнавального веселья Сатурналий, сквернословия или поношения, римской энергичности и напора. Теренций варьирует общечеловеческие и вечные гуманистические идеи Менандра. Девизом комедиографа можно считать выражение: «Я человек, и считаю, что ничто человеческое мне не чуждо» (Heaut. 77). Он готов помочь осознать пороки, полон решимости исправлять общество. Он руководствуется принципом *fabula docet* («басня поучает») [3, 502], его больше заботит психологическая ситуация, а не интрига, человеческие характеры, а не смех. Персонажи комедий чаще всего любят и уважают друг друга, конфликты возникают только из-за недоразумений или неведения [25, 48—49].

В комедии «Братья» Теренций ставит вопросы взаимоотношения разных поколений, воспитания и вообще человеческого общения. В начале первого действия Микион излагает предысторию комедии. Будучи богатым и неженатым, он усыновил племянника. Другого сына брат растит сам. По поводу воспитания они не ладят. Брат «ту считает власть авторитетнее / И крепче, что на силе только держится, / Чем ту, что создается дружелюбием» (66—68)¹². Микион уверен, что с детьми нужно быть снисходительными и дружелюбными. В диалогах с братом Демеей он представляется полным либералом, хотя наедине с собой сам себе признается, что некрасивые поступки его воспитанника и ему не нравятся. Позднее становится ясным, что ни один брат не воспитал совершенного, беспорочного человека. Воспитанный в строгости Ктесифон влюбляется в гетеру, а избалованный снисходительностью Эсхин соблазняет дочь соседей. Правда, они не совсем испорченные люди. Промелькнувший мимоходом в пьесе Ктесифон оказывается искренним и совестливым, только пораженным злой стрелой Амура юношей. Эсхин благородно принял на себя позор похищения кифаристки и поклялся жениться на своей девушке, только не решался открыться отцу. Из-за этого эгоистического страха ему приходится выслушать проповедь о гуманизме:

Девушку обидел: было ль право у тебя на это?
Да, большой, большой проступок, все же человеческий;
Люди и хорошие, случалось, то же делали.
Но, уж если так случилось, ждал тогда чего же ты?
Что смотрел? Что дальше выйдет? Как пойдет? Стыдился мне

¹² Теренций. Комедии. М., 1985. Пер. А. В. Артюшкова.

Все сказать? Но как тогда бы мог узнать я? Вот пока
Колебался ты, прошло уж целых девять месяцев!
Предал и себя, и сына, и ее несчастную.
(Adelph. 686—693).

В конце комедии суровый Демей исправляется, но Теренций показывает, что и Микион не всегда прав. В его комедиях вообще нет ни полностью отрицательных, ни совершенных героев.

Изредка Теренций привлекает и элементы буффонады. Такого смехотворного веселья полна сцена организованной Эскином драки со сводником. Однако таких сцен немного. Комедиограф охотнее смешит зрителей недоразумениями, появившимися из-за неведения (Демей не знает, что кифаристкой очарован Ктесифон, большинство действующих лиц не знает, что Эскин похитил кифаристку для брата, Эскин не знает, что Микион готовит его свадьбу и т. п.), пародией (Сир метко пародирует педагогику Демеи) и т. д.

В комедиях Теренция меньше римского духа, чем в пьесах Плавта. Их лучше понимали и ценили образованные люди. Сохранились отзывы о творчестве Теренция в стихах двух живших позднее знаменитых римлян Цицерона и Цезаря (Don. Vita, 7). Оба они считают Теренция прекрасным переводчиком комедий Менандра, оба восхищаются его правильным, чистым, красивым языком. Это показывает, что римляне ценили Теренция за совершенно другие вещи, нежели новые времена. Нам нравится призыв Теренция любить окружающих, помогать им, сочувствовать, его тактичное наставление отказаться от пороков. До нас не дошли комедии Менандра и других эллинистических авторов, а римляне их читали, идеи и содержание пьес им были известны, Теренций ничего особо нового не сказал.

Поэтому Цицерону и Цезарю важнее отметить, что Теренций начал формирование литературного латинского языка. Действующие лица комедий Плавта говорили сочным, богатым, но ненормированным народным языком, а Теренций, по словам Цицерона, пишет «отборным языком» — *lecto sermone* (Don. Vita 7, 13)¹³. Цезарь, называя его любителем чистого языка — *puri sermonis amator* (Don. Vita 7, 9), жалеет, что писателю не хватает сильного комизма.

Благодаря чистому, красивому языку, Теренция читали в школах, и множество выражений из его пьес, запомнившихся читателям, стали сентенциями. Например: «сколько людей, столько мнений» — *quot homines, tot sententiae* (Phorm. 454); «ссоры влюбленных возобновляют любовь» — *amantium irae amoris integratio est* (Andr. 555); «у каждого свой характер» — *suus cuique mos* (Phorm. 454); «сама старость есть болезнь» — *senectus ipsa est morbus* (Phorm. 575); «я человек, и считаю, что ничто человеческое мне не чуждо» — *homo sum: humani nihil a me alienum puto* (Heaut. 77)¹⁴ и т. д.

¹³ Donatus. Commentum Terenti. Ed. P. Wessner. Lipsiae, 1902, I.

¹⁴ Terentius. Comoediae. Ed. A. Fleckeisen. Lipsiae, 1916.

Как и Плавт, Теренций не переводил Менандра или других авторов дословно. Из частей разных их комедий он ткал свою ткань, различных нитей которой мы и не заметили бы, если бы не имели сохранившегося комментария Доната. Хотя Новая комедия оказала на Теренция больше влияния, чем на Плавта, в его пьесах нелегко усмотреть симметрию. Комментатор Донат дважды подчеркивает, что их трудно разделить на пять действий (Don. Euanth. III, 8; Andr. Praef. II 3). Современные исследователи комедий Теренция с ним полностью согласны [1, 244—246]. Однако они подчеркивают, что и не имея симметричного построения, комедия Теренция тщательно продумана: она полностью раскрывает развертываемое действие и тему [9, 103—112].

Особенно оригинальны и интересны прологи комедий Теренция. Они не списаны или переведены, писатель создал их сам. Прологи Теренция напоминают парабазы комедий Аристофана, которые не были связаны с содержанием пьесы: в них писатель от своего имени разъяснял интересующие его явления политической или культурной жизни. В прологах Теренций говорит об оценке своего творчества, полемизирует с критиками¹⁵. В прологе комедии «Братья» он объясняет, какими пьесами авторов Новой комедии он пользовался, упоминает слухи, распространившиеся в Риме, что не он автор своих комедий, что их пишут Сципион или Лелий, которые, не смея в этом признаться (в то время труд писателя в Риме еще не был уважаемым), прикрываются именем поэта низкого происхождения. Теренций этого и не отрицает, и не подтверждает. Назвав разносчиков слухов злопыхателями, он просит благосклонности справедливых зрителей, которая придает поэту силы и решимость писать.

В комедии «Свекровь» есть даже два пролога. Эта пьеса ставилась трижды, и только в последний раз ее удалось сыграть. Пролога первой попытки у нас нет. Когда комедия ставилась вторично, Теренций в кратком прологе пожаловался, что в прошлый раз зрители не собрались, потому что в то же самое время шло представление канатных акробатов. Во втором прологе упоминается первый провал и рассказывается о неудавшейся второй попытке: сначала пьеса понравилась, однако, когда распространился слух о гладиаторских боях, происходивших неподалеку, публика сбежала. Теперь, в третий раз, писатель просит зрителей о снисходительности и доброжелательности.

Смех античной комедии через пьесы Плавта и Теренция, одетые в греческий плащ, пришли в драматургию нового времени. Вслед за «Менехмами» Плавта Шекспир создал «Комедию ошибок», Мольер под влиянием «Амфитриона» Плавта написал свою пьесу с таким же названием, а прототипом его «Прodelок Скапена» стала комедия Теренция «Формион». Из античных комедий в произведения европейских писателей пришли двойники, переодевания и другие элементы. Хитрые рабы стали находчивыми слугами и служанками, хвастливый воин — капитаном

¹⁵ Прологи, излагающие содержание и помещенные перед комедиями Теренция, написал не сам автор, а живший во II в. н. э. грамматик Гай Сульпиций Аполлинарий.

комедии дель арте, а строгие старики и рыдающие влюбленные юноши только сбросили греческий плащ и одели платье по моде нового времени. Влияние Плавта и Теренция на новые времена лучше всех выразил Лафонтен, написавший такую эпитафию Мольеру:

Плавт и Теренций в могиле этой покоятся,
Хотя на самом деле и Мольера здесь найдешь.
Три таланта составили единую душу
И Францию смешили вместе¹⁶.

ЛИТЕРАТУРА

1. Braun L. Die Cantica des Plautus. Göttingen, 1970.
2. Brozek M. Terencijusz i jego komedie. Wrocław, 1960.
3. Büchner K. Das Theater des Terenz. Stuttgart, 1974.
4. Duckworth G. The Nature of Roman Comedy. Princeton, 1952.
5. Dunkin P. Sch. Post-Aristophanic Comedy. Illinois, 1946.
6. Fraenkel E. Plautisches in Plautus. Berlin, 1931.
7. Haecker E. Zum Aufbau plautinischer Cantica. Berlin, 1936.
8. Jachmann G. Plautinisches und Attisches. Berlin, 1931.
9. Lefèvre E. Die Expositionstechnik in der Komödien des Terenz. Darmstadt, 1969.
10. Lefèvre E. Plautus barbarus. Tübingen, 1991.
11. Leo F. Plautinische Forschungen. Berlin, 1912.
12. Leo F. Geschichte der römischen Literatur. Berlin, 1913.
13. Maurach G. Untersuchungen zum Aufbau plautinischen Lieder. Göttingen, 1964.
14. Norwood G. Plautus and Terence. New York, 1932.
15. Primmer A. Handlungsgliederung in Nea und Palliata. Wien, 1984.
16. Przychocki G. Plautus. Kraków, 1925.
17. Segal E. Roman Laughter: The Comedy of Plautus. Cambridge, 1968.
18. Spranger F. Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz. Mainz, 1960.
19. Skutsch F. Plautinisches und Romanisches. Darmstadt, 1970.
20. Sudhaus S. Der Aufbau der plautinischen Cantica. Leipzig und Berlin, 1909.
21. Talladoire B. A. Essai sur le comique de Plaute. Monaco, 1965.
22. Zagagi N. Tradition and Originality in Plautus. Göttingen, 1980.
23. Zwierleine O. Zur Kritik und Exegese des Plautus. Stuttgart, 1990—1991, I—III.

¹⁶ Lefèvre E. Das römische Drama. Darmstadt, 1978, 218.

24. Кац А. Л. Социальная направленность творчества Плавта. / Вестник древней истории. 1980, N 1, 72—95.
25. Савельева Л. И. Художественный метод П. Теренция Афры, Казань, 1960.
26. Савельева Л. И. Приемы комизма у Плавта. Казань, 1963.
27. Трухина Н. Н. Герой и антигерой Плавта. / Вестник древней истории. 1981, N 1, 162—177.
28. Ярхо В. Н., Полонская К. П. Античная комедия. М., 1979.

ЦИЦЕРОН

И рядом с Теренцием, и после него во II в. до н. э. жили многие комедиографы, авторы трагедий, историки, ораторы, создатели сатир. К сожалению, от их творчества остались только фрагменты. Дошедшее до нас полностью сочинение по агрономии — книгу Марка Порция Катона «О земледелии» — обычно не относят к истории литературы.

По прошествии полувека после смерти Теренция в мире многое изменилось. Рим, разрушивший Карфаген и утвердившийся на северо-западе Африки, завоевавший Испанию, Грецию, Македонию, города Малой Азии, часть Галлии, стал большим, богатым и могущественным государством. Изменив облик морского побережья, римские мечи в I в. до н. э. повернулись друг против друга. В течение большей части этого века бушевали страшные гражданские войны. Деятельность всех творцов этого времени отмечена знаком тех волнений.

Марк Туллий Цицерон (106—43 гг. до н. э.) — самый известный римский оратор первой половины первого века до н. э. и самый знаменитый оратор всех времен. Понятие «оратор» в Риме означало человека, просящего разрешения говорить публично: защитника или обвинителя в суде, прибывшего в чужой край посланника другого государства, политика, способного веско и убедительно говорить в сенате или на народном собрании, полководца, умеющего зажечь воинов страстью к бою, поднять их дух в трудную минуту [9, 6—19]. Цицерону приходилось говорить во всех упомянутых случаях, потому что он хотел и стремился быть типичным римлянином: юрист, политический деятель, полководец. Его сознательная жизнь связана со всеми важнейшими событиями бурной политической жизни. Иногда под давлением обстоятельств Цицерон следил за ними со стороны, но его отсутствие в центре их так же красноречиво и значительно, как и его участие.

Цицерон родился в городе Арпине в Лациуме. Его отец принадлежал к сословию всадников. Род его не гордился ни известными полководцами, ни знаменитыми государственными деятелями. Цицерон был в сенате *homo novus*, достигший славы и высоких постов не благодаря заслугам предков, а только благодаря собственному таланту и усилиям. Когда он был еще

ребенком, отец переселился в Рим. Здесь будущий государственный деятель слушал знаменитейших ораторов, учился юриспруденции, риторической теории, философии.

В Италии в то время бушевала Союзническая война: почти все города Апеннинского полуострова требовали муниципальных прав и вместе с тем римского гражданства. Затем вспыхнула гражданская война между сторонниками Суллы и Мария. В 82 г. до н. э. Сулла впервые в римской истории уничтожал противников по страшным спискам обреченных, называемым проскрипциями.

В 81 г. до н. э. Цицерон выступил с первой защитительной речью в суде, но прославился не этим, а вторым своим делом, в котором защитил Секста Росция, обвиняемого в отцеубийстве. Обвинители были связаны с могущественным Суллой, и выигравший дело Цицерон на всякий случай на два года отбыл в Грецию и Малую Азию, где далее обучался риторике, интересовался философией. Вернувшись, он начал подниматься по лестнице политической карьеры, начав, как было принято в Риме, с самых низких ступенек. В 75 г. до н. э. он был квестором¹ в Сицилии, жители которой очень уважали его за честность. Когда, уже закончив службу, Цицерон вернулся в Рим, в 70 г. до н. э. сицилийцы обратились к нему с просьбой выдвинуть обвинение в злоупотреблении служебным положением, а также в расхищении имущества храмов и частных лиц против наместника провинции пропретора Верреса. Цицерон написал 7 внушительных обвинительных речей против Верреса, и недобросовестный чиновник отправился в изгнание. Цицерон в то время исполнял обязанности эдила², а в 66 г. до н. э. стал претором³. Пройдя более низкие должности, он уже мог добиваться высшей ступени — консулата.

Римляне каждый год избирали по два консула. Цицерон был консулом в 63 г. до н. э. вместе с Гаем Антонием. Он выиграл выборы и во время консульства привлек людей на свою сторону, выдвинув лозунг «Согласие всех сословий, всех порядочных людей» — *Concordia ordinum, consensus omnium bonorum*. И прежде, и вместе с Цицероном, и во время его консульства консулата добивался также и разорившийся аристократ Луций Сергий Катилина. Четырежды проиграв на выборах, он решил добиться власти силой. Катилина организовал заговор, обещая списать всем долги, осуществить земельную реформу. Цицерон раскрыл заговор, вынудил Катилину уехать из Рима, а пятерых его сообщников было решено казнить. В это время консул выступил с четырьмя знаменитыми речами против Катилины, называемыми теперь «Катилинариями». Они показывают талант Цицерона, так как произносились экспромтом: события бурлили, и оратор не имел времени на подготовку. За ликвидацию заговора сенат присвоил Цицерону титул *pater patriae* («отец отечества»).

¹ Квестор — чиновник, занимающийся финансовыми делами провинции.

² Эдилы — чиновники, следившие за городским строительством, улицами, храмами, рынками, играми, порядком выдачи хлеба.

³ Претор — римский судья и чиновник, занимающийся судебными делами.

Однако слава его оказалась кратковременной. Достигнутое Цицероном единство общества вскоре было нарушено, так как в Риме разгорелись политические страсти и распространились тенденции единовластия. В 62 г. до н. э. народный трибун Метелл не позволил Цицерону выступить с речью перед народом как человеку, убившему римского гражданина без суда. В 60 г. до н. э. образовали союз и поделили между собой сферы влияния Цезарь, Помпей и Красс, возможно, бывшие в некоторой степени связанными с заговором Катилины, но оставшиеся в тени. Их договор был назван первым триумvirатом. В 58 г. до н. э. декретом сената Цицерон был обвинен в убийстве заговорщиков без решения суда. Он отправился в изгнание, его имущество было конфисковано, дом в Риме разрушен. Отбыв семнадцать месяцев в изгнании, он вернулся, когда изменились политические обстоятельства. Его радостно встречали и приветствовали все жители Апеннинского полуострова по дороге из порта Брундизия в Рим. Однако в политике ему как бы уже не осталось места, потому что триумвиры всех остальных оттеснили в сторону. Цицерону осталась судебная деятельность.

Самые знаменитые речи этого периода — «За Целия» (56 г. до н. э.) и «За Милона» (52 г. до н. э.). Кроме того, он берется за сочинения по риторике и философии: пишет трактаты «Об ораторе», «Государство», «Законы». В 51 г. до н. э. Цицерон получил пост проконсула⁴ в Киликии, где прославился как честный чиновник и неплохой полководец. В роковом 49 г. до н. э. Цицерон вернулся в Рим. Приготовившись разгромить Помпея (Красс погиб на Востоке), Цезарь перешел реку Рубикон и вместе с войском вступил на земли, населенные римскими гражданами. Помпей удалился из Рима. Поскольку Помпея вождем войска назначил сенат, с ним отбыли многие сенаторы. Цицерон получил письма Цезаря и его офицера Марка Антония с просьбой остаться, но не послушался. Он уехал в Грецию. В битве при Фарсале, происшедшей между Цезарем и Помпеем, он не участвовал. После поражения Помпея, Цицерон вернулся в Италию. В 47 г. до н. э. он встретился с Цезарем, с разрешения которого вернулся в Рим, но в политике не участвовал.

Теперь он пишет трактаты «Брут», «Оратор», «Парадоксы стоиков», «О границах добра и зла», «Академические исследования», «Тускуланские беседы», «О природе богов», «О гадании» («О дивинации»), «О роке», «Катон, или О старости», «Лелий, или О дружбе», «Гортензий, или о философии», «Прославление Катона Утического». Два последних не сохранились. Кроме того, защищая сторонников Помпея, Цицерон произнес три речи.

После смерти Цезаря в 44 г. до н. э. Цицерон опять вовлекается в политику. Целью своей деятельности он считал возвращение республиканского строя. Теперь Марк Антоний ему казался главным его противником. Цицерон думал, что ситуация в Риме схожа с ситуацией в Греции времен Демосфена. Царь Македонии Филипп некогда угрожал свободе и независимости Греции, и самый знаменитый греческий оратор

⁴ Проконсул — бывший консул, наместник провинции.

Демосфен выступил с «Филиппиками». Марк Антоний угрожает римской демократии, свободе римских граждан, и Цицерон называет речи, направленные против него, которых сохранилось 14, тоже «Филиппиками». Это талантливые, искренние и смелые речи: Цицерон не мог не понять, что, выступая против Марка Антония, он как бы ходит над бездной (Phil. I 11). Наследник Цезаря по завещанию Октавиан сначала поддержал Цицерона и сенат, но позднее, в 43 г. до н. э., вместе с Антонием и Лепидом составил второй триумвират. Следуя примеру Суллы, триумвиры объявили проскрипции. Антоний потребовал включить Цицерона в проскрипционные списки первым. Оратор пытался бежать, но корабль из-за бури не смог отплыть. Тогда он вернулся в свою усадьбу. Посланные Антонием солдаты там его и убили. Это произошло 7 декабря 43 г. до н. э. Отрубленная голова и руки Цицерона были доставлены Антонию. Тот приказал их прикрепить на форуме у трибуны, с которой Цицерон столько раз произносил свои речи (App. IV 20; Plut. Cic. 47—48).

Таким образом, знаменитый оратор погиб как жертва противников республиканского строя. Образ пламенного борца против единовластия, глашатая свободы, честного, храброго обличителя пороков и недостатков, складывающийся на основе его речей, несколько корректируют письма Цицерона, которых сохранилось около 800. Петрарка был разочарован, увидев, что почитаемый им оратор имел слабости и пороки, что его заботила не только судьба Рима, но и цены, счета, материальные ценности. Поэт начального периода гуманизма даже написал Цицерону письмо с сожалением, что тот взялся за политику, вместо того чтобы отдаться совершенствующей человека философии [6, 5]. Точка зрения Петрарки имела и теперь еще имеет сторонников.

Вообще большинство авторов посвященных Цицерону сочинений дискутируют по поводу его политической прозорливости или слепоты, исследуют особенности его характера, отношения с родными, обсуждают его друзей и противников, эпоху [1; 2; 3; 6; 11; 18]. Одни его порицают, считают честолюбивым, неспособным, постоянно колеблющимся, непринципиальным политиком, никудышным философом, гоняющимся за деньгами адвокатом [3; 11]. Другие, признавая его недостатки, положительно оценивают творческую и политическую деятельность [6; 13; 16; 18].

Стоит обратить внимание на два обстоятельства: первое, что некоторые слабости Цицерона были слабостями агонизирующей римской республики [6, 530]; второе, что большинство политиков древности, как и нового времени, кажутся нам более идеальными потому или тогда, когда мы видим их только с фасада, не зная их характера. Слава Цицерона была причиной его «бесславия»: из-за популярности оратора мы знаем множество интимных обстоятельств его жизни. Не известно, как бы выглядел Цезарь, если бы мы смогли почитать об охвативших его сомнениях перед переходом Рубикона, или что бы мы думали об убийце Бруте, зная подробности его финансовой деятельности [19, 335—336].

Для истории литературы важны два личных качества характера Цицерона, по поводу которых, кстати, никто не спорит. Во-первых, это был талантливый человек. Во-вторых, он был римлянином времен республики. Оратор множество раз произнес слова *maiores nostri*, напоминая о традициях, храбрости, честности предков, об их любви к родине. Рим для него — республика с благородно заседающим сенатом, каждый год избираемыми консулами и другими чиновниками. Это государство, в котором и меч, и тога знают свое место. «Моя судьба такова, что и проиграть, и победить я могу только вместе с республикой», — говорит он (Phil. XIII 15, 30).

Разносторонность таланта Цицерона раскрывают его речи, которых сохранилось 58, то есть примерно половина. Они имеют значение и потому, что это единственные образцы римской риторики. Хотя Цицерон в трактате «Брут» перечисляет около 200 ораторов, но ни их речей, ни речей живших позднее ораторов до нас не дошло. Цицерон затмил и своих предшественников, и потомков. Его речи написаны по правилам греческой риторики, которые мы кратко упомянули говоря о Демосфене, Исократе, Лисии (см. с. 128—130; 139—142).

Теория и практика риторики установили такие этапы подготовки и произнесения речи: 1) нахождение и накопление материала (фактов, аргументов, примеров) (*inventio*); 2) планирование, расположение фактов, аргументов, примеров (*ordo*); 3) словесное выражение: подбор лексики, внимание к образности и ритмике (*elocutio*); 4) запоминание текста (*memoria*); 5) произнесение речи, «игра» перед слушателями (*actio*).

Когда обстоятельства не препятствовали, Цицерон тщательно подбирал материал, обдумывал расположение доказательств и примеров, заботился о том, чтобы речь была образна и мелодична, запоминал ее и внушительно произносил. К сожалению, не всегда у оратора было время на подготовку, иногда в вихре событий приходилось говорить экспромтом. Однако талант и навыки выручали Цицерона: некоторые речи, произнесенные без подготовки, даже великолепнее, чем заранее продуманные. Кроме того, Цицерон признается, что и во время подготовки часто трудно придерживаться строгого плана⁶, некоторые части речи незаметно растягиваются, нарушая композицию целого (Brut. 37; 95). Вольноотпущенник Цицерона Тирон изобрел стенографию и записывал речи своего бывшего хозяина. Потом оратор их поправлял, редактировал и издавал. Некоторые речи (например, II филиппику) Цицерон не произносил, а только писал⁷. Перед изданием он мог поправить и композицию каждой речи, но он этого не сделал. Трудно сказать, какими соображениями он руководствовался: может быть, захотел

⁶ Защитительная речь состояла из таких частей: 1) изложение ситуации (*narratio*); 2) обоснование доказательств (*probatio*); 3) отражение обвинения (*refutatio*). Вспомогательные части: введение (*exordium*); определение темы речи (*propositio*); изложение плана речи (*partitio*) и заключение (*peroratio*).

⁷ Большой разницы между произнесенными и произнесенными речами не было, потому что римская культура, как и греческая, была более словесной, чем письменной. Поэтому и записываемые речи имели особенности живого языка. В наше время — наоборот: читаемые по бумажке речи имеют форму письменной статьи.

сохранить впечатление импровизации, а может быть, соблюдение пропорций ему, как и большинству римлян, не казалось важным.

Во времена Цицерона теоретические и практические проблемы стилистики греческого языка были перенесены также и на латинский язык. В Греции во II в. до н. э. сформировались две манеры речи. В греческой литературе они широко распространились через триста лет, а в Риме столкнулись в I в. до н. э. Одна из них предлагала вычурность, декоративность и пышность. Она опиралась на образ богатой, роскошной Азии, из которой поступали притирания, духи, тончайшие шелка, владыки которой сидели под узорчатыми балдахинами на мягких подушках и пили из нарядных золотых кубков. Манера речи азиатов также была более вычурной. Она оказала влияние на язык греков, живших в Малой Азии. **Стиль, требующий сложных метафор, пышных эпитетов, торжественной позы, назван азианским.**

Вторая манера говорить связана с образом простой, небогатой, но прекрасной Аттики. Она предлагала от общегреческого языка вернуться к аттическому диалекту и подражать стилю Лисия и Демосфена. Это направление получило название аттического. Римские аттицисты писали не по-гречески, поэтому не могли механически подражать грекам. Они переняли общие принципы: оглядывались на своих «дедов» (Катона Старшего и других авторов II в. до н. э.), использовали архаизированные формы. Они были сторонниками чистого языка, требовавшими отказаться от диалектизмов, новообразований и т. п. В Риме азианским стилем считалась манерная, исполненная пафоса речь.

В юности Цицерону нравилась такая проза декламационного характера, но он вскоре отказался от манерности и вычурности. Он критиковал азианизм, утверждая, что такой стиль подходит юношам, но не имеет благородства, необходимого старцам (Brut. 95). Однако Цицерон не стал и полным аттицистом: он порицает ограниченные возможности требуемого аттицистами пуризма (Brut. 17; 82; Or. 9) и доказывает, что римские аттицисты не понимают сути аттицизма:

«Если кто говорит неровно и небрежно, лишь бы получалось четко и ясно — только такую речь и признают аттической. Правильно, что аттической; неправильно, что только такую. Если, по их мнению, только в этом и заключается аттичность, то по-аттически не говорил и сам Перикл, без спору считавшийся первым оратором: будь он приверженцем простого красноречия, никогда бы не сказал поэт Аристофан, будто он гремит громом и мечет молнии, приводя в смятение всю Грецию» (Or. 9, 28—29)⁸.

Огромный талант Цицерона не мог уместиться в рамках одного стилистического направления. Оратор выбирает такой способ речи, который ему нужен. Типы его речей различны. Совершенно справедливо он говорит о себе: «Ни в одном роде нет такого ораторского достоинства, которого бы не

⁸ Марк Туллий Цицерон. Оратор. / Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 336. Пер. М. Л. Гаспарова.

было в наших речах, пусть не в совершенном виде, но хотя бы в виде попытки или наброска» (Or. 29, 103)⁹

Речь «За поэта Архия» звучит как спокойные литературные мемуары, проповедующие уважение к искусству и образованию, «Против Ватиния» — как полная сарказма инвектива, «Против Пизона» — похожа на политический памфлет. В «Катилинариях» преобладает патетика, выражающая и любовь к Риму, и беспокойство по поводу исхода заговора, и предчувствие своей миссии. Особенно впечатляет «Первая речь против Катилины, произнесенная на заседании срочно созванного сената, на которое пришел и сам руководитель заговорщиков. Безо всякого вступления Цицерон сразу нападает на него лавиной риторических вопросов:

«До каких пор, скажи мне, Катилина, будешь злоупотреблять ты нашим терпением? Сколько может продолжаться эта опасная игра с человеком, потерявшим рассудок? Будет ли когда-нибудь предел разнузданной твоей заносчивости? Тебе ничто, как видно, и ночная охрана Палатина, и сторожевые посты, — где, в городе! — и опасения народа, и озабоченность всех добрых граждан, и то, что заседание сената на этот раз проходит в укрепленном месте, — наконец, эти лица, эти глаза? Или ты не чувствуешь, что замыслы твои раскрыты, не видишь, что все здесь знают о твоём заговоре и тем ты связан по рукам и ногам? Что прошлой, что позапрошлой ночью ты делал, где был, кого собирал, какое принял решение, — думаешь, хоть кому-нибудь из нас это неизвестно? Таковы времена! Таковы наши нравы!» (In Cat. I 1)⁹.

Цицерон не может арестовать Катилину, потому что заговорщик — римский гражданин. Ему сообщено, где собираются заговорщики, что они решили, но этого мало. Ему остается только одно оружие — сила слова. Как каменным дождем осыпая Катилину вопросами, полными упреков, негодования, презрения, убеждения в своей правоте и твердости, восклицаниями и спокойными предложениями, Цицерон ломает уверенность в себе у вождя заговорщиков: выслушав речь, Катилина с некоторыми сообщниками удаляется из Рима к войску, набранному в Этрурии. Теперь с ним можно бороться как с врагом, поднявшим оружие против родины. «Первая катилинария» Цицерона — это образец слова, спасшего жизни многих людей, которых планировали убить заговорщики. Цицерон здесь показывает себя великим и прекрасным: он защищает не одно лицо, как в других речах, а весь Рим. Консул видит перед собой долг охранить от суматохи заговора прошлое и будущее Рима, его традиции, обычаи, спокойствие.

Похожий Цицерон предстает и в «Филиппиках», произнесенных через двадцать лет: «В юности я защитил республику, не оставляю ее и в старости. С презрением я смотрел на меч Катилины, не испугаюсь и твоего», — говорит он Антонию (Phil. II 46, 118). Только теперь ситуация сложнее и

⁹ Там же, с. 351.

⁹ Марк Туллий Цицерон. Против Катилины. Первая речь. / Марк Туллий Цицерон. Избранные сочинения. М., 1975, с. 134—135. Пер. Т. В. Васильевой.

опаснее. В то время Цицерону удалось хоть ненадолго завоевать всеобщую оппозицию против Катилины, некоторый отблеск своего идеала — согласия честных людей. Теперь это сделать почти невозможно. В 44 г. до н. э. бывший консулом Антоний предложил в сенате к каждому римскому празднику добавить обряд почитания Цезаря. Цицерон был в Риме, но на то заседание не пришел. Антоний заявил, что прикажет силой привести Цицерона и разрушить его дом. На следующий день Цицерон пришел в сенат и произнес «Первую Филиппику».

Это была еще довольно сдержанная речь, в которой оратор спорил по поводу предлагаемых Антонием законов. Выступив с этой речью, он отбыл из Рима. Антоний созвал другое заседание, на котором заявил, что Цицерон был виновником всех несчастий: незаконно убил сообщников Катилины, поссорил Цезаря с Помпеем, был идейным руководителем убийства Цезаря (Phil. II 16—29). Цицерон ответил Антонию, написав «Вторую Филиппику», в которой показал моральное разложение своего противника и обвинил его в том, что тот сам собирался убить Цезаря. Антоний заявил, что после окончания времени консульства он, имея огромные силы, использует их для защиты. Цицерон понял, что гражданская война неизбежна, и, начиная «Третью Филиппику», берется убедить сенат объявить Антония врагом¹⁰.

Он пытается предлагать и идею согласия честных людей, утверждая, что всем вместе нужно разбить Антония и сохранить республику. Однако сенат долго не решался этого сделать. И в последней, «Четырнадцатой Филиппике» Цицерону пришлось упорно говорить о том же самом. «Доколе человек, превзошедший всех врагов злодеяниями, не будет назван врагом?! А может быть, вы хотите, чтобы дрожали кинжалы наших воинов, не знающих, кого они пронзают: гражданина или врага?!» — говорит он с горькой иронией (Phil. XIV 3, 6)¹¹. Только после поражения Антония войском сената он был объявлен врагом. Цицерон справлял свой триумф. К сожалению, недолго. Антоний быстро собрал дополнительные силы, к нему примкнул Октавиан со своим набранным войском, и защитнику республики уже нечего было делать в Риме, в котором шла борьба не за демократию, а за власть. Может быть, поэтому он так нерешительно пытался бежать и так спокойно положил голову под меч присланного Антонием солдата (Plut. Cic. 48).

Каждая речь Цицерона имела конкретную цель, была связана с определенными личностями и обстоятельствами, оратор применял в ней юридические или политические уловки. Однако вместе с тем она дышала огромной силой таланта и была произведением искусства [18, 87].

Поэтика речей Цицерона исследована исчерпывающе. Ученые собрали и изучили риторические фигуры¹² Цицерона [10, I 226—231; 14, 120], обсудили

¹⁰ После объявления человека врагом тот утрачивал гражданские права и рассматривался как чужеземец, покушающийся на государственные интересы. См.: Бартюшек М. Римское право. М., 1989. с. 263.

¹¹

¹² Самый известный, ставший сентенцией оксюморон — это Cum tacent, clamant (In Cat. I 2, 21); пример антитезы: Neque enim tibi haec res affert dolorem, sed quandam incredibilem voluptatem (In Cat. I 10, 25); анафоры: Cupio patres conscripti me esse clementem, cupio in tantis rei publicae periculis me non dissolutum videri (In Cat. I 2, 4); эпифоры: De exilio reducti a mortuo, civitas data non solum singulis, sed nationibus a

синонимику, архаизмы, вульгаризмы и другие стилистические средства [7, II; 10, II 930—939; 12; 14]. Однако особенно нужно обратить внимание на один элемент сочинений Цицерона, по которому училась европейская проза — на его диалогическую речь. Мимоходом отмечалось, что диалоги риторических и философских трактатов Цицерона не такие живые, как у Платона, что римский оратор склоняется скорее к аристотелевскому диалогу, в котором каждый собеседник пространно и последовательно излагает свои мнения и мысли [15, 39].

Это положение справедливо только отчасти, оно подходит только к отдельным трактатам. В речах Цицерон создает особенно выразительные диалоги различных типов. Один такой тип можно назвать косвенным диалогом. Его мы видели выше в начале цитированной «Катилинарии». Цицерон спрашивает, Катилина молчит. Некоторые вопросы остаются без ответов, некоторые ответы подразумеваются. Имеется и множество прямых диалогов. Публике должно было быть не скучно слушать образные рассказы Цицерона, которые оживляются пересказанными беседами двух или нескольких лиц. Такой рассказ мы находим в речи против Верреса:

«Я припоминаю, как Памфил из Лилибея, мой друг и гостеприимец, знатный человек, рассказывал мне, что он — после того как Веррес, злоупотребив своей властью, отнял у него массивную гидрию чудной работы, произведения Бозта, — возвратился домой опечаленный и расстроенный тем, что такой ценный сосуд, доставшийся ему от отца и предков, которым он пользовался в праздничные дни и при приеме гостей, у него отняли. «Сидел я у себя дома печальный, — говорил он, — вдруг прибегает раб Венеры и велит мне немедленно нести к претору кубки с рельефами; я сильно встревожился, — продолжает он, — кубков у меня была пара; я велел достать оба кубка, чтобы не стряслось большей беды, и нести их со мной в дом претора. Когда я туда пришел, претор почивал; пресловутые братья из Кибире расхаживали по дому; увидев меня, они спросили: «Где же твои кубки, Памфил?» Показываю их с грустью; хвалят. Начинаю сетовать: если мне придется отдать также и эти кубки, у меня не останется ни одной сколько-нибудь ценной вещи. Тогда они, видя мое огорчение, говорят: «Сколько ты дашь нам за то, чтобы кубки остались у тебя?» Одним словом, — сказал Памфил, — они потребовали с меня тысячу сестерциев; я обещал дать их. В это время послышался голос претора, требовавшего кубки. Тогда они стали говорить, что на основании рассказов им казалось, что кубки Памфила представляют ценность, но это дрянь, недостойная находиться среди серебряной утвари Верреса. Тот сказал, что и он такого мнения». Так Памфил унес домой свои прекрасные кубки» (In Ver. 14, 32)¹³.

mortuo, immunitatibus infinitis sublata vectigalia a mortuo (Phil. I 10, 24); климат, или градации: Non feram, non patiar, non sinam (In Cat. I 5, 10).

¹³ Цицерон. Речь против Гая Верреса. / Цицерон. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. М., 1994, с. 100 —101. Пер. В. О. Горенштейна.

В произведениях Цицерона любых жанров то там, то тут пробивается поток остроумия, охватывающий широкую шкалу от легкой усмешки до злого смеха. Знатоки находят у Цицерона даже двенадцать разновидностей юмора [4, 112]. В речи «За Мурену» мы видим, что, насмехаясь над увлечением стоицизмом Марка Младшего, Цицерон пользуется весьма сложными формами диалога. Сначала идет косвенный диалог, разговора других людей нет, их положения только подразумеваются из ответов Катона, потом же начинается лаконичная беседа:

«Вот взгляды, которые себе усвоил Марк Катон, человек высокого ума, следуя ученым наставникам, и не для того, чтобы вести споры, как поступает большинство людей, но чтобы так жить. Откупщики просят о чем-либо. — «Не вздумайте что-нибудь сделать в их пользу». Какие-нибудь несчастные и находящиеся в беде люди умоляют о помощи. «Ты будешь преступником и нечестивцем, если сделаешь что-либо, уступив голосу сострадания». — Человек признает себя виновным и просит о снисхождении к своему проступку. — «Простить — тяжкое преступление». Но проступок невелик. — «Все проступки одинаковы». — Ты высказал какое-либо мнение, ... — «Оно окончательно и непреложно». — ...руководствуясь не фактом, а предположением. — «Мудрец никогда ничего не предполагает». — Ты кое в чем ошибся. Он оскорблен. Этому учению он обязан следующими словами: «Я заявил в сенате, что привлеку к суду кандидата в консулы». Ты сказал это в гневе. — «Мудрец, — говорит Катон, — никогда не знает гнева». Но это связано с обстоятельствами. — «Лишь бесчестному человеку, — говорит он, — свойственно обманывать, прибегая к лжи; изменять свое мнение — позор, уступить просьбам — преступление, проявить жалость — гнусность».

(Pro Mur. 30, 62)¹⁴.

Без сомнения, Цицерон этот эпизод рассказывал, меняя голос и интонацию, и слушатели весело улыбались, а может быть, и смеялись, наблюдая, как точно оратор гиперболизирует суровость Катона.

Процитируем еще два диалога из речи «За Секста Росция Америкейца». В первом Цицерон изображает свой разговор как защитника с обвинителем, называемый альтеркацией:

«Хотел сына лишить наследства». Да по какой же причине? «Не знаю». А лишил? «Нет». Да кто же воспрепятствовал? «Он помышлял». Помышлял? А кому же сказал? «Никому».

(Pro Rosc. Am. 19, 54)¹⁵.

В другом диалоге оратор создает диалог обвинителя и обвиняемого:

«Ты скажешь: «Так что же, если я и был безотлучно в Риме?» Отвечу: «А я-то там не был вообще». — «Положим, я скупщик чужого, но и другие

¹⁴ Цицерон. Речи в двух томах. М., 1993, Т. I, с. 353. Пер. В. О. Горенштейна.

¹⁵ Цицерон. В защиту Секста Росция Америкейца. / Марк Туллий Цицерон. Избранные сочинения. М., 1975, с. 48. Пер. В. Смирнова.

многие тоже». — А я-то, ты сам утверждаешь, земледелец и деревенщина. — «Ну, связался я с шайкой убийц, но это еще не значит, что сам я убийца». — А я-то, который не знался ни с кем из убийц, и совсем в стороне.»
(Pro Rosc. Am. 33, 94)¹⁶.

В этих диалогах нет никакого юмора. В них — напряжение битвы. Удар — контрудар, удар — контудар. Убежденный в своей правоте, Цицерон бьет точно и логично.

Характеристику Секста Росция Цицерон дает как живой разговор с самим собой и обвинителем:

«Отца убил он, Секст Росций. — Каков же он человек? Мальчишка развратный и соблазненный негодниками? — Ему уже за сорок. — Видно, старый головорез, лихой человек, убивать ему не впервые? — Нет, и такого вы не слышали от обвинителя. — Ну так, конечно, роскошная жизнь, непомерность долгов, неукротенные страсти толкнули его к преступлению? — Насчет роскошной жизни Эруций его обелил, сказав, что, пожалуй, ни разу он не был ни на какой пирушке. Долгов не имел никогда никаких. Страсти — откуда им быть у того, кто (чем попрекнул его сам обвинитель) безвыездно жил в деревне, только и делал, что обрабатывал землю? Такая жизнь дальше всего от страстей и неразлучна с сознанием долга. Так что же довело Секста Росция до такого отчаянного неистовства? Отец, говорят нам, его не любил. Отец не любил? А причина? Ведь она должна быть справедливой, и важной, и всем очевидной. Ибо, как невозможно поверить тому, что смертельный удар был сыном направлен в отца без многочисленнейших и важнейших причин, точно так же неправдоподобно, чтобы отцу был сын ненавистен опять-таки без причин, многих, важных и непреложных. Что ж, возвратимся к тому, о чем уже говорили, и спросим: каким же пороком был мечен единственный сын, чтобы внушить отцу нелюбовь? Да выходит, что никаким! Так, значит, был сумасбродом отец, ненавидевший без причины свое порождение? Да нет, его ум отличался твердостью и постоянством» ((Pro Rosc. Am. 14, 39 — 41)¹⁷.

Цицерон не только производил сильное впечатление на слушателей своими речами, он и писал сочинения по теории красноречия. Главные его трактаты — это «Об ораторе», «Брут» и «Оратор». В них отражен опыт нескольких десятков лет, проведенных Цицероном в сенате, суде, на форуме. Это не учебники по риторике. Автор осмысляет развитие красноречия, его место в обществе, его соотношение с философией и другими явлениями культуры. Трактат «Об ораторе» характеризует идеального оратора. Он написан в форме диалога, которая обуславливает дискуссию. Сторонник практического красноречия Марк Антоний¹⁸ утверждает, что говорящему достаточно ясно изложить свой предмет. Полемизирующий с ним Красс

¹⁶ Там же, с. 60.

¹⁷ Там же, с. 45.

¹⁸ Это не противник Цицерона, триумvir, а государственный деятель, оратор (143—87 гг. до н. э.). Его собеседник Луций Лициний Красс (140—91 гг. до н. э.) — также государственный деятель, оратор.

полагает, что оратор должен разбираться и в риторической теории, и в художественной литературе, истории, философии и психологии. Цицерон — сторонник последнего мнения.

Два других трактата «Брут» и «Оратор» посвящены одному из убийц Цезаря Марку Юнию Бруту. Цицерон любил этого юношу старинного рода, прекрасно образованного, аскетических установок, твердой воли и трезвого ума, хотя Брут был другом ненавистного оратору Цезаря и сторонником нелюбимого им аттицизма. Трактат «Брут» — диалог, в нем участвуют Брут, Аттик и сам Цицерон. Однако это не живая беседа, произведение скорее можно назвать лекцией Цицерона, в которой излагается история римской риторики. Здесь есть, как мы уже упоминали, и полемические мысли: Цицерон критикует аттицизм (Brut. 63—70; 283—200; 283—291). Написав это сочинение, Цицерон отправил его Бруту, который был в то время наместником Цизальпинской Галлии. Последний ответил, прося подробнее разъяснить некоторые положения или, возможно, с чем-то не соглашаясь.

Тогда Цицерон написал сочинение «Оратор». Это как бы длинное письмо Бруту: обращаясь к нему, оратор разъясняет свое мнение. Он говорит о требованиях к совершенному оратору, его образованности и подчеркивает, что идеальный оратор должен выполнить три задачи: доказать свои положения (*docere*), доставить слушателям удовольствие (*delectare*) и взволновать их (*movere*). Желая этого достигнуть, он должен уметь пользоваться тремя главными разновидностями стиля: низкий стиль (*genus humile*) подходит для убеждения; умеренный (*genus modicum*) оказывает эстетическое воздействие, а патетическая сила высокого стиля (*genus grande*) воздействует на чувства и волю (Or. 1—32; 61—139). В этом сочинении Цицерон также пишет о словесном выражении (сочетании слов, особенностях лексики — Or. 140—162) и о ритмике языка (Or. 169—237).

И перечисленные выше, и неупомянутые здесь философские трактаты Цицерона по традиции относятся как бы и больше к истории философии, чем к истории литературы. Так происходит, по-видимому, потому, что на долю последней и так приходится немало: речи, риторические трактаты, письма. Однако философские трактаты — также художественные произведения, поскольку Цицерон не умеет писать сухо и неинтересно. Почти все философские трактаты — диалоги. Часто они характеризуют тех, кому принадлежат: брат Цицерона Квинт — горячий, сердитый человек, а его родственник и приятель изворотливый Аттик, бывший для всех другом и не имевший врагов, сумевший издать все ему адресованные письма Цицерона, но не поместивший ни одного своего, только слушает, нигде не излагая своего мнения [17, 293]. В философских диалогах Цицерона полно живых диалогов. Вот один пример из «Тускуланских бесед»:

— Но тогда зачем тебе мои старания? Разве могу я превзойти красноречием самого Платона? Прочитай со вниманием его книгу «О душе» — и тебе не останется желать ничего лучшего.

— Я читал ее, и не раз; но всегда как-то получается, что пока я читаю, то со всем соглашаюсь, а когда откладываю книгу и начинаю сам размышлять о бессмертии души, то всякое согласие улетучивается.

— И что же тогда? Признаешь ли ты, что души или пребывают после смерти, или гибнут, когда приходит смерть?

— Конечно, признаю!

— И если они пребывают, то что же?

— Тогда, я полагаю, они блаженны.

— А если гибнут?

— Тогда они, по крайней мере, не несчастны, ибо не существуют более: я ведь только что это признал, поддавшись твоим настояниям.

(Tusc. disp. I 11, 24—25)¹⁹.

Это диалог платоновского типа. Очевидно, диалоги этой разновидности также можно разделить на несколько групп, как Диоген Лаэртций разделил диалоги Платона.

Не только как философ, но и как писатель оратор любит миром:

«Добавь к этому холодную влагу неиссякающих источников, прозрачные струи ручьев, ярко-зеленый покров берегов, высокие своды пещер, суровость утесов, высоты нависающих гор, беспредельность равнин; добавь также скрытые месторождения золота, жилы серебра, бесконечное количество мрамора. А великое множество и великое разнообразие видов животных, прирученных или диких! А каковы полет и пение птиц! А что сказать о пастбищах для скота, о жизни лесных зверей! А о роде человеческом? Люди ведь, как бы предназначенные для возделывания земли, не дают ей ни одичать от великого множества диких зверей, ни зарости сорняком и прийти в запустение; трудами людей украшены поля, острова и берега, усеянные домами, городами».

(De nat. deor. II 39, 98—99)²⁰.

Кроме прочих заслуг Цицерона перед историей римской литературы, необходимо подчеркнуть и то, что он сформировал латинский литературный язык. Руководствуясь разделением всех способов речи на три стиля (высокий, средний и низкий), он выработал норму латинского языка: отобрал употребительные формы и отбросил архаизмы, диалектизмы и др., в морфологии установил нормативные суффиксы и окончания, в синтаксисе упорядочил систему главных и придаточных предложений.

Цицерон оказал необыкновенно большое влияние на римскую и европейскую культуру последующих времен. Его можно сравнить с мощным платаном, который своей тенью в течение тысячелетий заглушает более слабые растения. Его можно сравнивать с мостом, соединяющим греческую

¹⁹ Цицерон. Тускуланские беседы. / Марк Туллий Цицерон. Избранные сочинения. М., 1975, с. 217. Пер. М. Гаспарова.

²⁰ Цицерон. О природе богов. / Цицерон. Философские трактаты. М., 1985, с. 133. Пер. М. И. Рижского.

и европейскую культуры. С концом античной эпохи Европа перестала говорить²¹. Как немая, она склонилась над листами пергамента или бумаги, над книгами. Однако писать она училась долгие годы по речам и трактатам Цицерона, по сформулированным им или даже не высказанным, а только выраженным в художественных произведениях принципам. Отцы церкви Лактанций, Амвросий, Августин были его последователями, разочаровавшийся в его личности Петрарка не мог не поддаться очарованию его таланта, у Цицерона учились Эразм Роттердамский, Бэкон и другие представители эпохи Ренессанса.

Цицерон шагнул очень далеко и во времени, и в пространстве. Его современник, противник, соперник Гай Юлий Цезарь был прав, написав однажды, что Цицерон более велик, чем все увенчанные лаврами триумфаторы, потому что человек, расширивший границы духа римлян, ценнее полководцев, расширивших границы римского государства (Plin. Nat. hist. VII 117).

ЛИТЕРАТУРА

1. Boissier G. Cicéron et ses amis. Paris, 1923.
2. Büchner K. Cicero. Heidelberg, 1964.
3. Carcopino J. Les secrets de la correspondance de Cicéron. Paris, 1955.
4. Hauray A. L'ironie et l'humour chez Cicéron. Paris, 1955.
5. Cicero. Wege der Forschung. Darmstadt, 1973.
6. Kumaniecki K. Cyceron i jego współczesni. Warszawa, 1959.
7. Laurand L. Études sur le style des discours de Cicéron. Amsterdam, 1965, I—II.
8. Lebreton J. Études sur la langue et la grammaire de Cicéron. Hildesheim, 1965.
9. Michel A. Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Paris, 1960.
10. Norden E. Die Antike Kunstprosa. Berlin, 1923, I—II.
11. Seel O. Cicero. Wort — Staat — Welt. Stuttgart, 1953.
12. Zielinski T. Das Clauselgesetz in Ciceros Reden. Leipzig, 1904.
13. Zielinski T. Cicero im Wandel der Jahrhunderte. Leipzig, 1912.
14. Zielinski T. Der konstruktive Rhythmus in Ciceros Reden. Leipzig, 1914.
15. Гаспаров М. Л. Цицерон и античная риторика. / Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 7—74.
16. Грималь П. Цицерон. М., 1991.
17. История римской литературы. М., 1959, I.
18. Утченко С. П. Цицерон и его время. М., 1972.
19. Цицерон. М., 1958.
20. Цицерон. М., 1959.

²¹ Без сомнения, надолго сохранились еще судебные, политические речи, проповеди священников, но европейский дух склонялся и постепенно перешел к письменной культуре.

ЛУКРЕЦИЙ

Тит Лукреций Кар (95 — 55 гг. до н. э.) написал единственную дошедшую до нас философскую поэму «О природе вещей». Некоторые греческие философы создавали эпические сочинения на эту тему, но они не сохранились. Биография автора нам неизвестна, не знаем мы и откуда он был родом, к какому сословию принадлежал, единственное ли это его сочинение или он написал что-то еще. По-видимому, поэт умер так и не издав поэмы. Считается, что об этом впоследствии позаботился Цицерон. В произведении, написанном гекзаметром, Лукреций знакомит римлян с философией Эпикура. Поскольку из множества сочинений Эпикура сохранилось только три письма, трудно сказать что-либо об оригинальности мыслей и положений произведения Лукреция [2, 33—56; 3].

Эпос был создан в беспокойное время: Лукреций надел мужскую тогу, видимо, в то время, когда в Риме свирепствовавшего Мария сменил еще более жестокий Сулла. Впоследствии столкновения разных группировок прорвались заговором Катилины и прочими беспорядками. Лукрецию, по-видимому, уже не довелось видеть борьбы между первыми триумвирами, но и так время его жизни наполнено убийствами, конфискациями, изгнаниями, открытыми столкновениями и сражениями между самими римлянами [10, 236—274].

Лукрецию кажется, что человеческие пороки вытеснили добродетели, что гражданские войны и прочие волнения происходят из-за стремления к власти, почестям, могуществу, которое охватило римлян. Поэт берется за роль учителя общества, его целителя, пророка. В этом ему помогает философия Эпикура. Лукреций уверен, что традиционная мораль гибнет из-за страха смерти.

Боясь смерти, люди чувствуют ненасытную жажду жизни, желание взять от нее как можно больше:

Денег алчба, наконец, и почестей жажда слепая
Нудят несчастных людей выходить за пределы закона
И в соучастников их обращают и в слуг преступлений,
Ночи и дни напролет заставляя трудом неустанным
Мощи великой искать. Эти язвы глубокие жизни
Пищу находят себе немалую в ужасе смерти.

(III 59—64)¹.

Из-за страха смерти утверждаются высокомерие (III, 71), зависть (III, 74—75), предательство (III, 86) и вообще все пороки.

¹ Тит Лукреций. Кар. О природе вещей. М., 1983, с. 95. Здесь и далее пер. Ф. Петровского.

Лукреций уверен, что для их устранения нужно внушить людям, что смерти бояться не надо, доказать, что смерть не индивидуальный процесс, а естественный закон природы:

Значит, изгнать этот страх из души и потемки рассеять
Должны не солнца лучи и не света сиянье дневного,
Но природа сама своим видом и внутренним строем.
(III 91—93)².

Поэтому автор берется излагать строение мира, утверждая, что все состоит из одних и тех же атомов — маленьких первичастиц. Для их обозначения он находит 54 латинских слова, ни разу не употребив греческого термина «атом». Поэт не употребляет и перевода этого слова на латинский язык (*individuum* — неделимый), так как полагает, что атомы состоят из еще более мелких частиц, от количества и расположения которых зависят формы и величины вещей (II 478—499). Смерть не есть исчезновение, но только перераспределение материи: все, что появляется, снова рассеивается. Только понимая свою смерть не как индивидуальное явление, а как закон вселенной, человек, по мнению Лукреция, может отказаться от богатства, погони за властью, от стремления к телесным удовольствиям и других пороков, может на все посмотреть со стороны, как путник, наблюдающий с берега корабли, разбиваемые бурей на море. Лукреций прославляет Эпикура как мудреца, открывающего дверь в приют спокойствия и традиционной морали.

Поэт энергично нападает на традиционную религию, распространяющую страх перед посмертной жизнью. Он страстно повторяет много раз, что нет ни Стикса, ни Ахеронта, что никто не живет в подземном мире, что Сизиф и Тартар — это сказочные персонажи, придуманные людьми. Душа после смерти рассеивается на составные первичастицы, как и все остальное, что есть во вселенной. Критику религии у Лукреция не нужно понимать как непочтение к богам. Поэт только призывает людей не дрожать перед богами, не бояться их, смотреть на обжитые ими дали ясным взглядом, приближаться к их святилищам с сердцем, исполненным спокойствия:

Если же ты из души не извергнешь, отринув далеко,
Мысли, какие богов недостойны и миру их чужды,
За умаленье тобой святости божественной вышних
Тяжко поплатишься ты; потому что, хотя невозможно
Вышних прогневать богов и застав¹⁸⁰ть отмщеньем упиться,
Вообразишь ты, что их, пребывающих в мирном покое,
Будто бы гнева валы вздымаясь высоко, волнуют;
С сердцем спокойным тогда не пойдешь ты к святилищам божьим,
Также и призраков тех, что от плоти священной исходят
В мысли людей и дают представление о божеском лике,
Ты не сумеешь принять в совершенном спокойствии духа.

² Там же.

Поэт призывает не верить в мифы, однако замечено, что он не совсем последователен; некоторые мифы он отбрасывает и критикует, а в некоторые верит. Например, он думает, что была принесена в жертву Ифигения (I 80—101). Кроме того, он творит новых богов: как богиню прославляет Природу (II 167—181; III 931—962) и как бога — Эпикура [11, 177]. Вообще мышление у Эпикура мифологично, а мировоззрение — хтоническое, *logos* и *mythos* в его поэме входят одно в другое, не противоречат одно другому [1, 212—213].

Считая, что лучшее средство для избавления от страха смерти и для освобождения от пороков — это познание природы, изложив в I книге исходные принципы (ничто не появляется из ничего и ничто не превращается в ничто)⁴, Лукреций говорит об атомах, их вечности и всеобщности.

Он утверждает, что время субъективно и относительно (459—463), а пространство бесконечно (958—1007). Во II книге Лукреций толкует об образовании всего того, что есть в мире, о движении атомов, об их различиях. III книга посвящена душе, духу, уму, доказательству смертности души. В IV книге поэт разъясняет, как и почему люди видят, слышат, ощущают запахи, что такое любовная страсть. В V книге обсуждается кругооборот воды и воздуха, происхождение мира, движение светил, история человечества. VI книга начинается объяснением небесных явлений (грома, молний, вихрей, ветров). Потом поэт излагает причины землетрясений и заканчивает выявлением причин болезней. Все шесть книг по главным их темам можно разделить на три группы: I и II — атомистическая теория; III—IV — психология и физиология человека; V—VI — космогония и история цивилизации.

Свои истины он разъясняет и доказывает не как равнодушный излагатель, а как горячий, страстный их пропагандист. Объятый возвышенным чувством, он говорит торжественно, как учитель или пророк. Поэтому его поэма считается дидактическим эпосом. Формальный ее адресат — Гай Меммий Гемелл, прекрасный знаток греческой литературы (Cic. Brut. 70) и автор любовных стихотворений (Plin. Epist. V 3; Aul. Gell. XIX 9). Однако Лукреций, вне сомнения, пишет не для него одного, а для всех римлян, которых жаждет и надеется исправить, познакомив со строением мира:

Ну а теперь ты узнай, чем движется дух, и откуда
То, что приходит на ум, приходит, ты выслушай вкратце,
Призраки разных вещей, говорю я, во-первых, витают
Многочисленным путем, разлетаясь во всех направлениях...

³ Там же, с. 203.

⁴ Nullam rem e nilo gigni divinitus unquam (I 150); Nil igitur fieri de nilo esse fatendum (I 205); Haud igitur redit ad nilum res ulla, sed omnes. / Discidio redeunt in corpora materiai (I 248—249).

Каждое слово поэта обращено к слушателю и идеальному собеседнику, который, внимательно выслушав, иногда заговаривает и сам (I 803—809; I 887—900). Тогда поэма приобретает черты философской беседы [12, 58]. Таким образом, будучи почитателем и сторонником Эпикура, утверждая, что нет ничего более приятного, чем жизнь в светлом храме мудрецов (II 6—7), Лукреций посвящает свое сочинение не пропаганде девиза эпикурейцев «Живи незаметно» и образа жизни, исполненной невозмутимости (атараксии), а как истинный римлянин стремится получить пользу от этого учения: философия Эпикура используется как средство для исправления общества.

Писать философскую поэму было нелегко. Путь для гексаметра уже проложил Энний, но философской терминологии еще очень не хватало. Лукрецию пришлось создавать слова, выражающие абстрактные понятия. Он придумал свыше сотни новообразований. «Главное, к новым словам прибегать мне нередко придется», — говорит поэт (I 138).

Истории мировой литературы Лукреций принадлежит потому, что говорит образами. Он представляет читателям свое видение мира, как Данте или Мильтон [6, 104]. Взгляд поэта охватывает составленное из трех элементов целое: мир — это небо, земля и море. «Прежде всего посмотри на моря, на земли и небо», — призывает поэт (V 92), объясняя причину такого призыва:

[...] стечение материи дало
Землю и своды небес, а также и моря глубины...
(V 417)⁶.

Ученые считают, что такой образ мира пришел не от Эпикура или Эмпедокла [2, 294—299; 7, 295—297], а должен сравниваться, возможно, с миром, творимым демиургом «Тимея» Платона (Tim. 39c—40a) или с похожими упоминаниями, встречающимися в художественной литературе (Apol. Rhod. I 486; Enn. Frg. 284, 542).

Поэт несколько раз подчеркивает, что земля обоснованно называется матерью:

[...] заслуженно носит
Матери имя Земля, ибо все из земли породилось.
(V 795—796)⁷.

Все родилось из нее: и паутина, и моток шерсти, и горы, и цветы, и животные, и деревья, и хлеба. Потом взгляд поэта гладит вздыбленное, угрожающее, разбивающее корабли, а иногда спокойно шумящее или даже плещущее море, перебегает через ветры, несущие облака в бескрайних

⁵ Тит Лукреций. Кар. О природе вещей. М., 1983, с. 444.

⁶ Там же, с. 472.

⁷ Там же, с. 481.

просторах свода ясного неба, через молнии и громы и поднимается к закономерно восходящим и заходящим созвездиям. По вселенной бежит атлет, размахивая копьем (I 969—983), в далекой долине машет топором лесоруб (VI 169—170), в пучке проникающих через щель в темную комнату лучей танцуют пылинки (II 114—122), где-то резко звенит пила, лица и одежды зрителей, собравшихся в театре, краснеют, желтеют или чернеют, в зависимости от цвета навеса, трепещущего над их головами (IV 75—80), жутко воя, разбушевавшиеся ветры вырывают деревья и переворачивают горные камни, ревут разлившиеся реки, сносящие мосты (I 271—289), спокойно сохнут на солнце одежды (I 305—306), загораются высоко соприкасающиеся верхушками деревья (I 897—898), под горными склонами в зеленой траве, сверкающей серебряными росами, бродят мягкошерстные овцы, а рядом с ними прыгают и бодаются ягнята (II 317—320), где-то в пространстве между мирами находится полное спокойствия местопребывание богов (IV 18—24; V 146—154), в середине стремительной реки упирается конь (IV 420—425), по ночному небу гонимые ветром летят поредевшие облака (IV 443—445), сердито лают, нежно тьякают, жалобно воют собаки (V 1063—1072), в неразберихе боя снуют всадники, блестит оружие, дрожит земля, разносятся крики (II 323—330). Эти и множество других картин сменяют одна другую в поэме Лукреция.

Не известно, в каком другом произведении античной литературы столько пейзажей, сколько их в сочинении Лукреция. Поэт очень любит утренние картины:

Утром, когда от зари по земле разольется сиянье
И, заporхав по лесам и по зарослям, пестрые птицы
В воздухе нежном везде заливаются звонкою песней,
Видишь, с какой быстротой восходящее солнце внезапно
Все облакает кругом потоками яркого света!
(II 144—149)⁸.

Здесь Лукреций говорит о распространении света в пространстве. В IV книге, обсуждая ограниченность зрения, он рисует образ солнца, встающего над горами (IV 404—407), в V книге мы находим пейзаж с росистой травой и с туманом, поднимающимся на восходе солнца от озера, реки и земли.

Лукреций не ахает, любуясь природой. Он с почтением преклоняется перед ее величием, ее красотой, ее законами и разумом человека, пытающегося все это познать.

Книги всей поэмы, за исключением шестой, имеют особые концовки. В последней ее нет, поэтому существует мнение, что эпос не закончен [9, 220—234]. Однако недостающая часть текста не должна быть очень большой. В начале VI книги поэт заявляет, что приближается к концу (VI 46). Начав с праматери римлян, с подательницы жизни и всего того, что есть в мире — с Венеры — и доказав, что все, что появляется, неминуемо должно исчезнуть,

⁸ Там же, с. 63.

Лукреций логично заканчивает поэму описанием мора. Эти два образа — начала, появления, рождения и смерти — как бы рамки всей поэмы.

Эпос Лукреция имел необыкновенно большое влияние на всю римскую поэзию и был популярным в обществе. Цицерон восхищался тем, что он освещен ярким светом и мастерства, и таланта (Ad Quint. fr. II 9, 3). Тацит проговорился (Dial. de or. 23), что большинство его современников читают Лукреция с большей охотой, чем Вергилия, а Овидий, парафразируя Лукреция, утверждал, что его творчество погибнет только вместе со вселенной (Am. I 15, 23—24).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ackermann E. Lukrez und der Mythos. Wiesbaden, 1979.
2. Boyancé P. Lucrèce et l'épicurisme. Paris, 1963.
3. Clay D. Lucretius and Epicurus. London, 1983.
4. Dudley D. R. Lucretius. London, 1965.
5. Godwin J. Lucretius: de rerum natura VI. Warminster, 1991.
6. Lesniak K. Lukrecjusz. Warszawa, 1960.
7. Schmidt E. G. Erworbenes Erbe. Leipzig, 1988.
8. Schrijvers P. H. Lucrèce. Horror ac divina voluptas. Amsterdam, 1970.
9. Боровский Я. М. Лукреций и Фукидид. — Лукреций. О природе вещей. М., 1947, II, 220—235.
10. Машкин Н. А. Время Лукреция. — Лукреций. О природе вещей. М., 1947, II, 236—274.
11. Петровский Ф. А. Мифологические образы у Лукреция. — Лукреций. О природе вещей. М., 1947, II, 163—180.
12. Покровская З. А. Античный философский эпос. М., 1979.

КАТУЛЛ

Гай Валерий Катулл (84—54 гг. до н. э.) теперь считается едва ли не самым известным лирическим поэтом античности, романтическим, одухотворенным певцом любви, предшественником современной поэзии [11, 85—100]. От его наследия сохранились не фрагменты из нескольких строк, как у греческих лириков, а целый сборник эмоциональных стихотворений.

Едва ли не самым известным из них является двестишестое, выражающее сложную гамму чувств:

И ненавижу ее и люблю. «Почему же?» — ты спросишь.

Сам я не знаю, но так чувствую я — и томлюсь.

Другой, возможно, написал бы длинную элегию, а стихотворение, уместившееся у Катулла в две строчки, — это миниатюра [19, 33], в которой есть и противоречивая борьба чувств в сердце, и рациональный взгляд со стороны, и сдавленный крик, и изнуряющее углубление в причины такого состояния, и ответ: я не знаю, только чувствую, что это так, и страдаю. В тексте стихотворения нет ни одного существительного, только глаголы, выражающие не энергичное действие, но состояние кипящих чувств. Сказано простыми словами, безо всякой вычурности. Поэтому конденсированность мысли и лаконичность средств выражения можно считать основной особенностью поэзии Катулла.

Замечено, что даже в более длинных стихотворениях, написанных гекзаметром, Катулл избегает анжабементов (переноса предложения в следующую строку), стремясь уложить мысль в одну строчку [8, 147]. Экономия слов была не только проявлением поэтической природы автора, но и частью программы как его самого, так и его единомышленников.

Катулл был не римлянином. Биография поэта известна недостаточно. Обычно ее пытаются воссоздать, опираясь на его поэзию [17]. Его родина — Северная Италия, город Верона² и его окрестности. Отец поэта был богатым, почитаемым и известным человеком в тех краях. Он купил сыну небольшое поместье неподалеку от Рима, возможно, надеясь, что тот, женившись там на римлянке, получит гражданство, а его дети уже даже от рождения будут римлянами³. Самому юному поэту, видимо, было важнее, что Рим был столицей, центром культурной жизни. Только там он мог прославиться, дожидаясь признания. Прибыв в Рим, Катулл нашел здесь ровесников, съехавшихся сюда из Северной Италии, которые вместе с местными поэтами составили кружок почитателей эллинистической поэзии. Они старались следовать Каллимаху, умевшему создавать краткие, но обдуманные произведения, отсеивать, отбрасывать все, что не нужно. Катулл восхищается, что его соотечественник Гай Гельвий Цинна небольшую поэму писал девять лет (90, 1—2). Эти переводчики и подражатели Каллимаха, Эвфориона и других александрийцев были названы неотериками⁴ по выражению их знаменитого современника Цицерона (*Ad Att.* VII 2, 1). Не известно, называл ли их так еще кто-нибудь в Риме, но в исследованиях по античной литературе этот термин прижился. От творчества неотериков сохранилась только поэзия Катулла — 116 стихотворений.

Конденсированный, экономный стиль языка молодых поэтов должен был производить впечатление импровизации или вспышки внезапного чувства, нужно было стараться, чтобы следы черной работы и ремесла не были видны. Когда более поздние римские поэты Овидий (*Am.* III 9, 62) и

¹ Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций. М., 1963, с. 138. Пер. Ф. Петровского.

² Возможно Шекспир поселил в Вероне Ромео и Джульетту под влиянием вдохновенной любовной лирики Катулла.

³ Римское гражданство граждане Вероны получили уже после смерти Катулла, в 49 г. до н. э.

⁴ Греч. ● ◐ ◑ ◒ ◓ ◔ ◕ ◖ ◗ ◘ ◙ ◚ ◛ ◜ ◝ ◞ ◟ ◠ ◡ ◢ ◣ ◤ ◥ ◦ ◧ ◨ ◩ ◪ ◫ ◬ ◭ ◮ ◯ — более новые, модернисты.

Марциал (VIII 73, 8) называют Катулла *doctus* (ученый), они, вне сомнения, имеют в виду и эту черту его таланта. В настоящее время немало спорят, является ли Катулл искренним певцом субъективных чувств или человеком, мастерски манипулирующим своими способностями, лежит ли в основе его творчества сердце или разум, один Катулл или два: спонтанный и ученый [6, 376—378; 12, 30; 14; 15, 13—15].

Неотерикам нравилась и пропагандируемая александрийцами демонстрация учености. Поэтому даже в страстном стихотворении Катулла о множестве поцелуев мы находим одно географическое название и два мифологических имени (7). В более длинной элегии, в которой переплетаются скорбь по поводу смерти брата и радость свидания с любимой, мифологии намного больше (67). Катулл, как и другие неотерики, писал и эпиллии. Он перевел часть «Причин» Каллимаха о косе Береники (66), создал небольшую поэму о свадьбе Пелея и Фетиды, умело вплетая в нее мотивы мифа об Ариадне, и др.

Современники понимали и ценили способность Катулла пользоваться греческими источниками. Эта его способность также входила в понятие *doctus*. Конечно, сами римляне лучше нас чувствовали и весь «тыл» Катулла. Теперь перед нами нет множества греческих стихотворений, которым он подражал, реминисценции из которых мелькают в его творчестве. Например, не сохранились остроумные, исполненные духа игры стихотворения Филета (IV—III в. до н. э.). Из того, что сохранилось, установлено, что стихотворение на смерть ручного воробышка любимой (3) Катулл написал, подражая эпиграмме Симия (III в. до н. э.) (*Anth. Pal.* VII 203), что 61 стихотворение — перевод Сапфо, что в 63, 64, 66 и других стихотворениях можно найти влияние Каллимаха, что даже знаменитый мотив стихотворения «И ненавижу ее и люблю» был распространен в эллинистической поэзии [9, 120—121; 20, 60].

Римляне ценили Катулла (возможно, и других неотериков, но о них трудно что-либо сказать, потому что сохранились только небольшие фрагменты) и за то, что он виртуозно манипулировал неслыханными, новыми для Рима, употребительными до того времени только в греческой литературе размерами. Ямбическим триметром (4, 29, 52) до Катулла создавались только драматические произведения, а холиямбом, изобретенным некогда Гиппонактом, не писал еще никто (8, 22, 31, 37, 39, 44, 59, 60). Катулл ввел в римскую поэзию большую асклепиадову строфу (30), сапфическую строфу (11, 51), очень сложный, имеющий много кратких слогов галлиямб (63) и другие греческие метры. Свой излюбленный размер — одиннадцатисложную строку, которой он написал 40 стихотворений (1, 2, 3, 5, 6, 7 и т. д.), Катулл нашел в песенках эллинистического времени. Катулл также писал гекзаметром и элегическим дистихом. Гекзаметр был уже распространенным метром, а элегический дистих хотя и использовался римлянами, но еще редко. Катулл написал им много коротких стихотворений и два стихотворения элегического характера (68, 76).

Все эти стихотворения, созданные различными размерами, входят в сборник, состоящий из трех частей. В первой части мы находим короткие стихотворения, написанные различными размерами. В середине сборника — длинные, а третья часть составлена из стихотворений, написанных элегическим дистихом. Следовательно, сборник составлен не по тематическому, а по метрическому принципу. Сам ли Катулл составил такой сборник, или после его смерти так поступил какой-нибудь издатель, не ясно. Обычно античный свиток — книга — был меньшего размера. Поэтому появились мнения, что до нас дошли несколько переписанных в один кодекс⁵ книг Катулла [3]. Поскольку сборник состоит из трех частей, следовательно, могло быть три отдельных свитка. Кроме того, в посвящении (1, 4) Катулл свои стихотворения называет безделками — *pugae*. Длинные эпиллии никоим образом не могут быть так названы. Однако некоторые ученые доказывают, что находят свитки и большего объема, что такую обдуманную форму (в центре — наиболее ценимые неотериками эпиллии) сборнику мог придать только Катулл [15, 29—33; 18, 52—62].

Находящиеся рядом стихотворения написаны на различные темы. Уже давно замечено, что в античности было принято составлять сборники по принципу $\text{///} \bullet \cup \bullet \text{C} \bullet \blacklozenge \blacktriangledown$, или *variatio*⁶ [16, 857—879]. Чтобы читателю не становилось скучно, одно стихотворение говорило об одном, другое — о другом, одно было веселым, другое грустным, третье злым, четвертое серьезным и т. д.

В наше время при переводе или изучении стихотворений Катулла их обычно группируют по темам. Больше всего поэт написал сатирических или прямо-таки бранных стихотворений. Они составляют около половины сборника. Поэтому некоторые ученые утверждают, что Катулла прежде всего надо считать сатириком, а не лирическим поэтом любви [10, 72]. Не ясны причины появления этих злых или язвительных произведений. Возможно, поэт подражал Архилоху или Гиппонакту [9, 1—41], возможно, это реликты неосознанного сакрального поношения [22, 166—170] или просто влияния итальянского фольклора [2, 66—61]. Возможно, это дерзкая и агрессивная поза молодого человека, скрывающая его неопытность или слабость [12, 31]. Количественством нецензурных слов Катулл, пожалуй, превзошел всех римских писателей. Поэт бранит и могущественных, и ничтожных, и знаменитых, и неизвестных людей. Видимо, не нужно переоценивать нападок на сильных мира сего, как это иногда делается [19, 16—21]. Никакой политической программы поэт не имел и не был последовательным борцом против них. Когда Цезарь, Помпей и Красс в 60 г. до н. э. тайно договорились и составили первый триумвират, на них было много нападков. Покровитель Катулла Квинт Метелл Целер, как и другие аристократы, вне сомнения, критиковал триумвиров. Катулл был вовлечен в эти нападки и написал стихотворения, прямо или косвенно порицающие Цезаря. Однако позднее, когда волна

⁵ Кодекс (лат. *codex*) — тетрадь из папируса или пергамента.

⁶ Греч. $\text{///} \bullet \cup \bullet \text{C} \bullet \blacklozenge \blacktriangledown$ — пестрота; лат. *variatio* — разнообразие.

нападок схлынула и поэт попросил у Цезаря прощения, в тот же день он был приглашен на обед. С отцом поэта Цезарь был хорошо знаком (Suet. Iul. 73).

В наше время Катулл более всего ценим за стихотворения на темы любви и дружбы. Любовные стихотворения, возможно, посвящены не одной женщине, но уже в античности единственной возлюбленной Катулла и адресатом его творчества считалась Лесбия. Это псевдоним, настоящее ее имя было Клодия (Apuł. Ap. 10). Поэт называл ее эпитетом греческой поэтессы Сапфо, бывшей родом с острова Лесбоса. В настоящее время почти все исследователи идентифицируют Лесбию-Клодию с женой Метелла Целера и средней сестрой Клодия Пульхра, аристократкой Клодией, славившейся в Риме красотой и распущенностью [19, 89; 20, 15—53], хотя есть и сомнения и предположения, что она была не аристократкой, а вольноотпущенницей семьи Клодиев [14, 103—105]. Вдохновленный любовью поэт написал эмоциональные, искренние и волнующие стихотворения. Переводчики и исследователи обычно стараются составить из них цикл, выбрав из разных мест сборника и распределяя любовные истории в порядке любовного романа.

Мир любви Катулла — отдельная, принадлежащая только ему и любимой область, поднимающаяся над установками окружающего мира: «Давай жить и любить!» — говорит он любимой. Не стоит обращать внимание на толки, реакцию других людей:

Пусть ворчат старики, — что нам их ропот?

За него не дадим монетки медной!

(5, 2—3)⁷.

Катулл выявляет самые разнообразные нюансы мира своей любви. Счастливая любовь полна солнца и света. «Поистине для тебя сияли ослепительные солнца» — *Fulsere vere candidi tibi soles*, — говорит он себе, вспоминая прошедшие времена (8, 8)⁸. Свою возлюбленную поэт называет светом (68, 132; 107, 6) и светлой богиней (68, 70)⁹. Он находит слова для выражения и безумной любви, и нежной привязанности, и определенных обязательств. Он понимает любовь как вечный союз святой дружбы (109, 6), такой верный союз, какого еще никогда не было (87, 3—4). Он утверждает, что любит Лесбию «не так, как любит каждый любовницу, а подобно тому, как родители любят своих детей» (72, 4). Увидев неверность и распутность Лесбии, Катулл признается, что не сможет больше ее уважать (55, 5), потому что она стала для него «намного дешевле и ничтожнее» (72, 6). И печаль, и обида, и разочарование выливаются, как обычно, в коротком стихотворении:

Целий, Лесбия наша, Лесбия эта,

Эта Лесбия, что была Катуллу

⁷ Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций. М., 1963, с. 138. Пер. С. Шервинского.

⁸ Catullus. Ed. E. Truesdell Merrill. Lipsiae, 1923.

⁹ О проблемах обожествления возлюбленной см. Lieberg G. Puella divina. Amsterdam, 1962.

И себя самого и всех милее,
В переулках теперь, на перекрестках
Величавого Рема внуков ловит.
(58)¹⁰.

Возможно, в это время поэт пишет стихотворение-мольбу из четырех строк:

Если желаешь ты глаз моих свет подарить мне, мой Квинтий,
Иль даже то, что милей света чудесного глаз,
Не отнимай же того у меня, что намного дороже
Глаз и всего, что милей света чудесного глаз!
(82)¹¹.

Теперь он высказывает сравнение, которое впоследствии повторится во всех литературах Европы: «По ее вине иссушилось сердце, / Как степной цветок, проходящим плугом / Тронутый насмерть» (11, 23—24)¹². Теперь он убеждает себя вырвать любовь из сердца: «Долгую трудно любовь пресечь внезапным разрывом / Трудно, поистине так, — все же решишь наконец! / В этом спасенье твое, решишь, собери свою волю / Одолевай свою страсть, хватит ли сил или нет» (76, 13—16)¹³. Теперь очень пригодилась бы помощь друга, но в несчастье ее как раз не хватает. Тогда звучит небольшое стихотворение-жалоба:

Плохо стало Катуллу, Корнифиций,
Плохо, небом клянусь, и тяжело стало,
Что ни день, что ни час — то хуже, хуже...
Но утешил ли ты его хоть словом?
А ведь это легко, пустое дело!
Я сержусь на тебя... Ну где же дружба?
Но я все-таки жду хоть два словечка,
Пусть хоть грустных, как слезы Симонида.
(38)¹⁴.

Конечно, нельзя утверждать со всей определенностью, что Катуллу здесь плохо из-за несчастной любви. Может быть, он пишет в тяжелой болезни, может быть, ждет поддержки друга в других бедах. Кроме процитированных строк, разочарование в друзьях звучит еще в двух его стихотворениях (30; 77). Дружба для Катулла — это верность (*fides* — 102, 1—2). Непорядочно поступивший друг — нарушитель верности (*perfidus* — 30, 3). Такая лексика, пришедшая из юридических принципов, не была

¹⁰ Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций. М., 1963, с. 138. Пер. Ф. Петровского.

¹¹ Там же, с. 136. Пер. Адриана Пиотровского.

¹² Там же, с. 32. Пер. Адриана Пиотровского.

¹³ Там же, с. 132. Пер. С. Шервинского.

¹⁴ Там же, с. 57. Пер. С. Шервинского.

каким-либо исключением, такими же словами о дружбе говорил и критик неотериков Цицерон [22, 117—135]. Важнее то, что Катулл любит друзей. Он приглашает в гости Фабулла (96). Радость льется через край, когда из далекого путешествия вернулся Вераний:

О Вераний, из всех друзей ближайших
Милъ на триста ко мне всех прочих ближе!
Ты ль вернулся домой, к своим Пенатам,
К братьям верным и к матери-старушке?
Да, вернулся, — как рад я сладкой вести!
Видя целым тебя, вновь буду слушать
Об испанских краях, делах, народах
Твой обычный рассказ; на шее виснуть,
Без конца целовать в глаза и губы!
Много ль в мире найдешь людей блаженных,
Кто меня веселей, меня блаженней?
(9)¹⁵.

Более чем две тысячи лет назад поселившийся в поэзии Катулла молодой повеса, грубиян, драчун имел нежное, доброе сердце. Такой тип лирического героя, видимо, вечен: аналоги ему иногда появляются в литературах всех народов.

Считается, что Катулл подарил французскому, испанскому, итальянскому и португальскому языкам слово «поцелуй» — *basium* [4, 345; 7, 49]. Это слово было неизвестно римлянам (они употребляли *osculum* или *suavium*). Принесенное Катуллом из равнин Северной Италии, оно утвердилось в латинском языке и вытеснило все остальные, а затем перешло в романские языки. Поэт употреблял в своих стихотворениях также множество старинных, архаических [7] форм, а также форм разговорного латинского языка [13; 15, 46—51]. Поэтому его язык не чисто литературный, он обнимает широкий спектр латинского языка. Часто задумываются, что же римского в эпиллиях Катулла, изображающих ненатуральные страсти далеких краев (63) или рассказывающих греческие мифы (64), и в малых стихотворениях, написанных по образцам ученых александрийцев. Одни отвечают: чувствительность [1, 68], другие утверждают: усилия удержать равновесие между эмоциональным восторгом и прагматизмом [6, 378], третьи склонны думать, что главное — это перенесение римских юридических и социальных принципов в свой мир [5, 153—200].

К этим всем, без сомнения, правильным утверждениям, хотелось бы добавить еще одно: ругательства поэзии Катулла отдают потом предков-земледельцев молодого поэта, архаические формы напоминают высеченные в бронзе старинные римские законы, церемонии в сенате и в суде, а элементы фольклора звучат как фрагменты несохранившихся римских народных песен. Большинство деминутивов имеют не уменьшительный, а ласкательный

¹⁵ Там же, с. 28. Пер. С. Шервинского.

характер. Так что Цицерон зря беспокоился. Переняв множество греческих элементов, руководствуясь принципами греческой эллинистической литературы, поэзия Катулла исполнена римским духом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bardon H. L'art de la composition chez Catull. Paris, 1943.
2. Bardon H. Propositions sur Catull. Bruxelles, 1970.
3. Birth T. Das antike Buchwesen in seinen Verhältnis zur Literatur. Berlin, 1882.
4. Büchner K. Die römische Lyrik. Stuttgart, 1976.
5. Catull. Wege zur Forschung. Darmstadt, 1975.
6. Granardo J. L'oeuvre de Catulle. Paris, 1967.
7. Hensch H. Das Archaische in der Sprache Catulls. Bonn, 1954.
8. Jenkyns R. Three Classical Poets. Cambridge, 1982.
9. Lafaye G. Catulle et ses modèles. Paris, 1894.
10. Newman J. K. Roman Catullus. Hildesheim, 1990.
11. Quinn K. The Catullan Revolution. London and New York, 1959.
12. Quinn K. Approaches to Catullus. New York, 1972.
13. Ross D. O. Catull. Cambridge, 1969.
14. Schäfer E. Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull. Wiesbaden, 1966.
15. Schmidt E. A. Catull. Heidelberg, 1985.
16. Schulze K. P. Über das Prinzip der Variatio bei den römischen Dichtern. / Neue Jahrbücher, 1885, 131, 857—879.
17. Stoessl F. Valerius Catullus. Mensch. Leben. Dichtung. Meisenheim an Glan, 1977.
18. Syndikus H. P. Catull. Darmstadt, 1984, I—III.
19. Weinreich O. Die Distichen des Catull. Tübingen, 1926.
20. Wheeler A. L. Catullus and Traditions of Ancient Poetry. Berkeley-Los Angeles-London, 1974.
21. Wiseman T. P. Catullus and his World. Cambridge, 1985.
22. Шталь И. В. Поэзия Гая Валерия Катулла. М., 1977.

ПРОПОВЕДНИКИ АТТИКИЗМА

ГАЙ ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ (100—44 гг. до н. э.) был человеком политики, однако прославился также как оратор и писатель.

Он был родом из старинного, но небогатого патрицианского рода Юлиев, считавшего своим предком сына Энея, внука Венеры Юла. Противник Суллы знаменитый полководец Марий был его дядей. Когда Цезарь женился на дочери одного сторонника Мария, Сулла потребовал, чтобы он развелся. После отказа Цезаря диктатор конфисковал приданое жены. Несмотря на это, Цезарь пытался выдвинуть свою кандидатуру на должность понтифика. Сулла воспротивился и объявил его врагом отечества. В результате

заступничества нескольких влиятельных людей Цезарю удастся избежать гибели. После смерти Суллы он начинает карьеру политика и полководца. В 60 г. до н. э. заключает тайный договор с Помпеем и Крассом, названный первым триумвиратом. В 59 г. до н. э. Цезарь был консулом. В 58 г. до н. э. в качестве проконсула он получил в управление завоеванную римлянами ранее часть Галлии Цизальпинскую — уже романизованную территорию Северной Италии — и Галлию Трансальпийскую — земли, находящиеся вокруг Массилии (совр. Марсель). Став властителем этих краев, Цезарь решил захватить всю Галлию. Страну составляли отдельные княжества, единого государства не было. За семь лет Цезарь завоевал Галлию, дважды переправлялся через Рейн в Германию и, дважды высаживаясь в Британии, испытывал боеспособность ее жителей, их решительность, любовь к родине и свободе.

Когда закончился срок его полномочий, сенат хотел отправить в Галлию другого наместника. Цезарь не согласился распустить войско. Он намеревался заочно добиваться консулата и до выборов оставаться наместником. Переговоры продолжались почти два года. В 49 г. до н. э. Цезарь, произнеся знаменитые слова «Жребий брошен» — *Alea iacta est*, с войском перешел реку Рубикон, отделявшую Цизальпинскую Галлию от Италии. Красс уже давно погиб на Востоке, войско Помпея стояло в Испании. Поэтому он удалился из Рима. С ним сбежали оба тогдашних консула и множество сенаторов. В 48 г. до н. э. бывшие триумвиры сразились в Греции у города Фарсала. Цезарь разбил превосходившее его числом войско Помпея. Помпей бежал в Египет, где был убит египтянами. Прибыв в Египет через несколько дней, Цезарь вмешался в политические дела этой страны. Во время сражений произошло большое несчастье для культуры: в пожаре войны обгорела библиотека Александрийского Мусея. Из Египта Цезарь отправился еще на Восток воевать с Понтийским царем Фарнаком, после энергичной и быстрой победы над которым лаконично сообщил в письме сенату: «Пришел, увидел, победил» — *Veni, vidi, vici*. В 47 г. до н. э. он на несколько месяцев вернулся в Рим, потом отбыл в Африку для борьбы с остатками сторонников Помпея. Расправившись с ними, в 46 г. до н. э. Цезарь вернулся в Рим и около двух лет был единовластным правителем: на десять лет он стал диктатором, исполнял и другие важные обязанности, ему было присвоено имя *pater patriae* и право всегда называться императором¹. После победы в Испании над последними сторонниками Помпея сенат позволил Цезарю всегда носить одежды триумфатора и лавровый венок, вынес решение установить его статую в святилище Квирина и на Капитолии. До этого времени в Риме ни один смертный не имел таких знаков славы и почета (Suet. Iul. 46).

Возможно, Цезарь не намеревался быть монархом образца эллинистических государств, возможно, он понимал, что после получения римского гражданства всеми италическими государственное устройство полисного типа становится уже не подходящим для Рима, возможно, он искал новые формы [12, 11—38], однако, так или иначе, он был единовластным правителем, и римляне таким его считали. Конечно, Цезарь старался внушить римлянам, что он не имеет тиранических замашек: не объявлял проскрипций и славился снисходительностью и милостью — *clementia et beneficentia*. После триумфа он щедро одарил всех жителей Рима, особенно своих воинов. Потом он энергично начал преобразования в Риме: объявил перепись жителей и всеобщий ценз, реформировал календарь, пытался упорядочить финансовый правопорядок, выпустил законы против роскоши, запрещающие пользоваться лектиками² и надевать одежды из пурпурных тканей, ограничивающие даже потребление лакомств. Цезарь планировал осушить болота около Рима, построить в городе огромный театр, библиотеку греческой и римской литературы, святилище Марса, мечтал прорыть Коринфский канал и выполнить другие огромные работы во всей империи. Воплотить в жизнь свои планы и мечты ему не

¹ В республиканские времена *imperator* — верховный главнокомандующий.

² Лектика — крытые носилки. На них передвигались богатые люди.

удалось, потому что в 44 г. до н. э., в мартовские Иды, перед заседанием сената он был убит заговорщиками.

Избрав путь политика и полководца, Цезарь имел немного времени для творческой работы, однако написал сочинения разных жанров: эпическую поэму «Геркулес», трагедию «Царь Эдип», поэму «Путешествие», «Записки о галльской войне» и «Записки о гражданской войне». Были изданы сборники его сентенций, речей, писем. Кроме того, великий полководец интересовался филологией. По словам ритора Фронтонa (II в. н. э.), во время ожесточенной галльской войны, под свист копий и гудение военных труб и рогов, Цезарь, как какой-нибудь кабинетный кропотливый ученый, написал две необыкновенно исчерпывающие книги сочинения «Об аналогии» (Test. 3, A. Klotz). Трактат был посвящен Цицерону. Цезарь обсуждал в нем фонетические и морфологические вопросы, выдвигая предложения, как надо бы нормировать латинский язык. Он предлагал применять принцип аналогии, унификации, то есть отказаться от неправильных, аномальных форм, и старался обосновать свои предложения. Сочинение не сохранилось, за исключением 31 его фрагмента. Некоторые мы можем процитировать. «Избегай как подводного камня нового и непривычного слова» (Frg. 8, A. Klotz)³. «Дело в том, что Цезарь, человек большого таланта, превзошедший современников чистотой языка, в книгах, которые он написал Марку Цицерону об аналогии, считает, что ошибочно говорить «пески», поскольку «песок» никогда не употребляется во множественном числе, как «небо» и «хлеб» (Frg. 3, A. Klotz). Цезарь рассуждал, как надо называть жителей города Альба: Albani или Albenses (Frg. 14, A. Klotz), предлагал греческие имена склонять как латинские (напр., Calypsonem как Iunonem — (Frg. 22, A. Klotz), призывал избегать двух форм одного слова (напр., lact и lac — Frg. 18, A. Klotz) или двух родовых форм одного и того же существительного (Frg. 18, A. Klotz), нормализовал местоимения и глаголы.

После самоубийства Марка Порция Катона, идейного вдохновителя беглецов войска Помпея, который после побед Цезаря покончил с собой в городе Утике в Африке, Цицерон написал панегирик «Катон». Цезарь ответил на него двумя политическими памфлетами «Антикатоны». Эти произведения, как и большая часть перечисленных выше, не сохранились. Мы имеем только два сочинения Цезаря⁴: «Записки о галльской войне» (7 книг) и «Записки о гражданской войне» (3 книги). Последние сохранились не полностью, видимо, автор не успел их закончить.

Таким образом, остаются только «Записки о галльской войне». В них Цезарь последовательно рассказывает о том, как он завоевывал Галлию: какие дипломатические и тактические уловки он использовал, разделяя галлов, настраивая одно племя против другого, как безнадежно и

³ C. Iulii Caesaris Commentarii. Ed. A. Klotz, Lipsiae, 1927. Пер. по изд.: Античные теории языка и стиля. СПб., 1996, с. 226.

⁴ Под именем Цезаря сохранились еще три сочинения. Поскольку восьмую книгу к «Запискам о галльской войне» добавил легат Цезаря Гирций, считается, что он написал и «Александрийскую войну». Авторы «Африканской войны» и «Испанской войны» неизвестны.

ожесточенно галлы сопротивлялись и восставали, как умело и безжалостно он их укрощал. Цезарь подчеркивает стойкость, храбрость, умение своих офицеров и солдат. О себе он рассказывает в третьем лице, говоря «Цезарь», «он» и т. п. Этим он как бы приравнивается к другим действующим лицам, центурионам, легатам, рядовым воинам. Больше всего внимания уделяется битвам и сражениям, однако в сочинении мы можем найти и этнографические сведения: описываются образ жизни, быт, обычаи, обряды галлов и германцев. Единого композиционного плана «Записки» не имеют.

Хотя сочинение написано простым стилем и автор ясно излагает трудности и успехи в завоевании Галлии, у исследователей возникают и некоторые затруднения. Одни считают его пропагандистским сочинением, панегириком демагога самому себе, с помощью которого он всяческими способами оправдывает свои действия и стремится прославить завоевания [5, 172—175; 8]. Другие возражают, утверждая, что Цезарю не из-за чего было оправдываться: галльская война соответствовала целям завоевателей-римлян, и ни в каких оправданиях нужды не было. По их мнению, Цезарь не мог сильно исказить действительность, преувеличивать свои заслуги, поскольку сочинение читали военные, знавшие истинное положение дел, а гражданские лица, которые поддерживали связи с принимавшими участие в походе родственниками и знакомыми, тоже были достаточно информированы. Наконец, сенат строго проверял донесения наместников [1, 104—105; 4, 181; 14, 102—104].

Словом «Записки» назывались упоминания в виде дневниковых записей консулов, некоторых жреческих коллегий, событий, праздников и т. п., собранные материалы для написания какого-либо сочинения и вообще всяческие записи, предназначенные не для публикации, а для практического использования. Из отзывов современников видно, что «Записки» Цезаря приятно их удивили. «Они были изданы с целью сообщить будущим историкам достаточные сведения о столь важных деяниях; но они встретили такое единодушное одобрение, что, можно сказать, у историков предвосхищен материал для работы, а не сообщен им», — писал Гирций (Bell. Gall. VIII. Praef. 5)⁵. Этого человека можно было бы подозревать в пристрастности: он был легатом Цезаря, продолжавшим его сочинения, подражавшим стилю императора. Однако подобным образом говорит и Цицерон, утверждая, что после Цезаря историк, будучи в здравом уме, не возьмется описывать войны с галлами. Знаменитый оратор признает, что это не материал для историков, а историческое сочинение, которое должно достигать, как полагали в античности, не только информационных, но и эстетических целей (Brut. 262). Иначе говоря, «Записки» принадлежат римской художественной литературе.

В этом никто не сомневается. Только не ясно, к какому жанру их надо бы отнести. Они называются по-разному: мемуарами, монографией, хроникой и т. д. [3, 218; 5, 172; 16, 141—142]. Однако сочинение Цезаря

⁵ Г. Ю. Цезарь. Галльская война. Книга восьмая. А. Гирций. Записки о галльской войне. / Записки Юлия Цезаря; Гай Саллюстий Крисп. Сочинения. М., 1999, с. 175. Здесь и далее пер. М. М. Покровского.

можно было бы, наверное, считать образцом особого, своеобразного, нового жанра — жанра записок, блеснувшего в I в. до н. э. и быстро угасшего. Возможно, Цезарь не был единственным. Его современник философ Публий Нигидий Фигул издал несохранившееся сочинение из 29 книг «Грамматические записки», однако не ясно, имело ли оно художественные особенности. Авторы сочинений такого рода, видимо, могли не придерживаться строгой композиции, излагать материал коротко и ясно.

Современники восхищались стилем сочинения Цезаря. Цицерон так охарактеризовал «Записки»: «Чистые, простые, пленительные» — *Nudi, recti, venusti* (Brut. 262). *Nudi* — нагие, обнаженные, чистые, безо всяких украшений и прикрас. Цезарь был сторонником аттического стиля. Он не употреблял тропов, избегал слов в переносном значении. Его словарь строго очерчен, автор не любит новообразований, архаизмов, редких слов. Однако мы обязательно должны подчеркнуть, что, будучи простым, стиль Цезаря прост в самом лучшем смысле этого слова. Ему свойственна *elegantia* — способность к отбору, определяющая не внешнее, а глубинное обаяние. Повествование Цезаря сжато и лаконично, однако исполнено внутренней энергии. В нем преобладает не состояние, а действие. Замечено, что любимые времена автора — *imperfectum* и *perfectum* [7, 55—72], другими словами, длительность и завершение. Длительность — движение, завершение — остановка по окончании действия и подготовка к новому действию. Ритмика «Записок» звучит эхом марша римского войска [7, 72]. Цезарь часто употребляет слова: «вскоре», «спешно», «быстро», «немедленно» и т. д. Его сочинение полно решимости и энергии:

«Когда Цезарь получил от Красса известие об этом, он был слишком далеко от него. Поэтому он приказал строить тем временем военные корабли на реке Лигере, впадающей в Океан, организовать в Провинции комплект гребцов и набирать матросов и кормчих. Все это было скоро исполнено, и он поспешил сам к войску, как только это оказалось возможным по времени года».

(III 9).

Это стиль полководца — *sermo imperatorius* [6, 210].

Порядок слов в латинском предложении свободный, и Цезарь изобретательно пользуется этой свободой: *Pugnatum est ab utrisque acriter* (IV 26); *Erant hae difficultates belli gerendi* (III 10); *Docet longe alia ratione esse bellum gerendum* (VII 14); *Factum est opportunitate loci, [...] ut terga verterent* (III 19). Начиная предложение сказуемым, автор подчеркивает выполненное кем-либо или самопроизвольное действие. Действие для него очень важно.

Ядром динамического стиля Цезаря считается прямая речь. Такая речь показывает инициативу говорящего лица. Замечено, что в первых книгах речей меньше, в следующих их количество понемногу увеличивается, и в последней, седьмой, их больше всего [16, 158]. Таким образом, впечатление напора и решимости все нарастает, сочинение заканчивается кульминацией, звучащей *crescendo*.

Действие и движение в «Записках» происходят на огромном пространстве. Ощущение этого пространства создают экзотически звучащие названия рек, озер, гор, местностей незнакомых краев и излюбленные Цезарем краткие, но частые упоминания гор, склонов, далей [7, 36—55]. Впечатление простора придает сочинению некоторую эпическую приподнятость.

После Цицерона Цезарь был самым знаменитым оратором того времени. Его речи были изданы, но, как мы уже упоминали, не сохранились. Однако и в «Записках» он показывает, как человек, говорящий по-аттически сжато и просто, может выражать мысли патетически:

«Со своей стороны, враги даже при ничтожной надежде на спасение проявили необыкновенную храбрость: как только падали их первые ряды, следующие шли по трупам павших и сражались, стоя на них; когда и эти падали и из трупов образовались целые груды, то уцелевшие метали с них, точно с горы, свои снаряды в наших, перехватывали их метательные копья и пускали назад в римлян. Таким образом, надо было признать, что недаром эти удивительно храбрые люди решились перейти через очень широкую реку, подняться на ее высокие берега и взобраться на позицию, для себя, безусловно, опасную: их необыкновенное геройство сделало все эти величайшие трудности легкими».

(II, 27).

Образы Цезаря, его офицеров и солдат в «Записках» сливаются в один обобщенный образ римлянина — завоевателя огромного мира: это храбрый, энергичный муж в доспехах, опустошающий и грабящий чужой край. Хотя как воин он и способен оценить героизм защищающих свою свободу, на жителей захватываемой страны он смотрит свысока, цинично называя их врагами, подстрекает брата против брата, нагло утверждает, что он их освобождает, защищает от захватчиков, несет более высокую культуру. Такой образ римлянам казался привлекательным. Нам он не симпатичен, однако мы должны согласиться, что нарисован он мастерски.

Благодаря правильности языка и простоте изложения Цезарь считается школьным автором, с него начинают все, изучающие латинский язык. Нетрудно понять смысл мыслей Цезаря, однако очень нелегко увидеть красоту его сочинений. Читатель должен быть терпеливым, чутким, внимательным и любознательным. Только тогда «Записки» не покажутся ему монотонными и скучными, только тогда он согласится с Цицероном, утверждавшим, что они пленительны.

ГАЙ САЛЛЮСТИЙ КРИСП (86—35 гг. до н. э.).

Он был родом из сословия всадников, следовательно, не был равен Цезарю по происхождению, но был его офицером, неплохим знакомым, а также сторонником некоторых его идейных и эстетических установок. В молодости он добивался карьеры

политика и исполнял обязанности квестора, народного трибуна и некоторые другие. В 50 г. до н. э. он был удален из сената за распутную жизнь, однако, после заступничества Цезаря, возвращен туда. Будучи наместником в Африке, различными способами грабил ее жителей и скопил большое богатство. Африканцы обратились в суд, однако, после вмешательства Цезаря, Саллюстий выкрутился (Cass. Dio. XLII 9, 2). После смерти Цезаря он купил отличное поместье, в котором жил не вмешиваясь больше в политику. Кроме того, он имел в Риме дворец с прекрасным парком, который в течение нескольких столетий славился под названием садов Саллюстия (*horti Sallustiani*).

Осознав, что «большое богатство, как и сила тела и все прочее в этом роде, быстро разрушаются, но выдающиеся деяния ума, как и душа, бессмертны» (Iug. 2)⁶, Саллюстий берется за исторические сочинения. Сохранилось две полных его монографии: «Заговор Катилины» и «Югуртинская война». Из пяти книг «Истории» мы имеем только фрагменты. Кроме того, сохранились два письма Цезарю «О государственных делах». Обычно в сборники сочинений Саллюстия включается и инвектива⁷ против Цицерона. Авторство ее не установлено. Видимо, она была написана учениками риторической школы во II в. н. э., однако она интересна тем, что отражает былые разногласия.

Саллюстия привлекала не седая легендарная древность, а его собственные времена или события нескольких десятков лет давности. В «Югуртинской войне» он описывает римские завоевания в Африке 111—105 гг. до н. э.: столкновение с царем нумидийского племени Югуртой. «История» изображает события 78—66 гг. до н. э., а именно, времени детства и ранней юности Саллюстия, а во время заговора Катилины писатель уже был взрослым юношей. Как и «Записки» Цезаря, каждая монография Саллюстия посвящена одной теме, однако избранный им жанр определяет иной характер сочинения: автор пишет не фрагментарно, а углубляется в нравы изображаемых лиц, старается выяснить обстоятельства и последствия событий. Не всегда Саллюстий объективен или точен как историк, но художественная правда его сочинений производит впечатление.

Главная черта стиля Саллюстия — это экономия слов, которую Квинтилиан позднее назвал *brevitas Sallustiana* (Quint. IV 2, 45).

Писатель тщательно подбирает мысли, образы, слова, их соединения. Отбросив ненужные детали, эпизоды, мысли и слова, остальным элементам он придает максимальную смысловую нагрузку. Такую его особенность тот же Квинтилиан несколько иронично определил как бессмертную стремительность Саллюстия (*immortalis Sallusti velocitas* — X 102). На самом деле, даже самому простому повествованию Саллюстия присущ быстрый темп:

«Безумие охватило не одних только заговорщиков; вообще весь простой народ в своем стремлении к переменам одобрял намерения Катилины. Именно они, мне кажется, и соответствовали его нравам. Ведь в государстве

⁶ Гай Саллюстий Крисп. Югуртинская война. / Записки Юлия Цезаря; Гай Саллюстий Крисп. Сочинения. М., 1999, с. 488. Здесь и далее пер. В. О. Горенштейна.

⁷ Термин *invectiva* (*oratio*) появился в конце античности. Он происходит от глагола *invehor* — нападаю.

те, у кого ничего нет, всегда завидуют состоятельным людям, превозносят дурных, ненавидят старый порядок, жаждут нового, недовольные своим положением, добиваются общей перемены, без забот кормятся волнениями и мятежами, так как нищета легко переносится, когда терять нечего».
(Cat. Con. 37)⁸.

Особенно динамичны те места, в которых описываются стремительные события:

«В это время Катилина с легковооруженными находился в первых рядах, поддерживал колебавшихся, заменял раненых свежими бойцами, заботился обо всем, нередко бился сам, часто поражал врага; был одновременно и стойким солдатом, и доблестным полководцем».

(Cat. Con. 60)⁹.

Саллюстий не употребляет периодов ни в повествовании, ни в цитируемых речах. События распавшихся времен он старается отобразить негармоничной структурой предложений и разнообразием грамматических форм:

«Слова мои не надуманы: не придаю я значения этому. Доблесть достаточно говорит сама о себе; это им нужны искусные приемы, чтобы красноречием прикрывать позорные поступки. Не знаю я греческой литературы, да и не нравилось мне изучать ее, ибо наставникам в ней она не помогла достичь доблести. Но тому, что гораздо важнее для государства, я обучен, а именно: поражать врага, нести сторожевую службу, ничего не бояться, кроме дурной славы, одинаково переносить холод и зной, спать на голой земле, переносить одновременно и голод и тяготы. Так же я буду наставлять и своих солдат».

(Iug. 85)¹⁰.

Это отрывок из речи полководца Мария, происходившего из крестьянской семьи. В ней Марий показывает ценность простого римского воина и свое презрение и противоположность по отношению к знатым римлянам. Противопоставление — частый элемент сочинений Саллюстия. Это главный его прием. Мы находим краткие антитезы: «государство получит от моего досуга выгоду большую, чем от деятельности других» (Iug. 4); «жаден до чужого, расточитель своего» (Cat. Con. 5) и т. д. Находим и серии антитез: «Прекрасно — достойно служить государству, не менее важно достойно говорить о нем. И в мирное и в военное время прославиться можно, и восхваляют многих из тех, кто совершил деяния сам и кто чужие деяния описал» (Cat. Con. 3); «Первый прославился мягкосердечием и милосердием, второму придавала достоинства его строгость. Цезарь достиг славы, одаривая, помогая, прощая, Катон — не наделяя ничем. Один был

⁸ Гай Саллюстий Крисп. О заговоре Катилины. / Записки Юлия Цезаря; Гай Саллюстий Крисп. Сочинения. М., 1999, с. 465—466. Здесь и далее пер. В. О. Горенштейна.

⁹ Там же, с. 486.

¹⁰ Там же, с. 549—550.

прибежищем для несчастных, другой — погибелью для дурных. Первого восхваляли за его снисходительность, второго — за его твердость» (Cat. Con. 54). Когда Саллюстий писал монографию, оба мужа, охарактеризованные им, уже погибли: Цезарь, которого считали тираном, пал от мечей заговорщиков, а его противник, защитник идеалов республики Катон Младший покончил с собой в Утике, увидев, что остатки войска Помпея проиграли Цезарю.

И цитируя речи обоих в сенате, и характеризуя их, писатель выявляет те черты каждого государственного деятеля, которых не хватает другому, показывая этим, как трагически раскололся старинный идеал римской *virtus*: нет личности, в которой воплотился бы он целиком. На противоположность Цезаря и Катона указывают не только их идейные и политические установки и черты характера, но и различие тона и мыслей их речей. Цезарь предлагает не осуждать заговорщиков на смерть, Катон — приговорить к смерти. Речь Цезаря спокойна, трезва, благородна, Катона — эмоциональна, мысли Цезаря плывут логично, Катона — прыгают. Фразы Цезаря параллельны, у Катона они перекрещиваются. Цезарь потакает слушателям, Катон — их ругает, поучает, упрекает [10, 368—397]. Как ирония звучит то, что политик-революционер Цезарь говорит о нравственности, а философ Катон о политике [2, 169].

В произведениях Саллюстия звучат отголоски теорий о государстве греков Полибия (II в. до н. э.), Посидония (II—I вв. до н. э.) и Платона. Мы можем указать и явную реминисценцию из Платона. Автор начинает «Заговор Катилины» таким образом:

«Всем людям, стремящимся отличаться от остальных, следует всячески стараться не прожить жизнь безвестно, подобно скотине, которую природа создала склоненной к земле и покорной чреву».

(Cat. Con. 1)¹¹.

Похоже не знакомых с мудростью и добродетелью, вечно пирующих и развлекающихся людей определяет Платон: «» (Rep. IX 586a).

Можно указать мысли, переведенные из Фукидида, Исократа, Демосфена, но такое цитирование мало что дало бы. Цитата из Платона приведена здесь скорее из-за значительности мысли, чем ради желания что-либо доказать. Важно то, что, благодаря использованию материала из различных источников, Саллюстий удалось передать впечатление замешательства, разочарований, надежд, поисков выхода, характерных для его времени.

Композиция монографий Саллюстия не ясна. Исследователи предлагают весьма различные варианты их построения [10, 74—101; 15, 20]. Все эти предложения сложны, вычурны и поэтому не очень убедительны. Возможно, скорее надо бы признать, что динамичное движение действия иногда сменяет более спокойное повествование или размышление о судьбе римского народа, однако невозможно усмотреть закономерность в такой смене, части сочинений непропорциональны.

¹¹ Там же, с. 445.

Речи и письма всех действующих лиц не настоящие, а придуманы самим историком. Автор отмечает это, добавляя слово «приблизительно»: «произнес перед ними речь приблизительно такого содержания» (*orationem huiusce modi habuit* — Cat. Con. 20, 1; *cum mandatis huiusce modi* — Cat. Con. 32, 3; *huiusce modi verba locutus est* — Cat. Con. 50, 5; *huiusce modi orationem habuit* — Cat. Con. 52, 1; Cat. Con. 57; *huiusce modi verba habuisse* — Iug. 10, 1; *hoc modo disseruit* — Iug. 84, 5 etc.). Иногда Саллюстий подчеркивает, что цитирует, видимо, список документа, найденного в архивах — *exemplum* (Cat. Con. 34, 3; 44, 4)¹².

Саллюстий был аттикистом, однако не одобрял установки Цезаря не употреблять редкие слова или формы. То тут, то там он вставляет мало употребительные слова (*torpedo*, *prosapia* etc.), последовательно употребляет устаревшие формы (*optume*, *advorsum*, *capitundus* etc.), любит глаголы, обозначающие начало действия, редкие в произведениях других авторов [13, 240—270]. Саллюстий архаизировал язык и перенял лаконичный стиль речи Фукидида, видимо, желая быть непохожим на своих предшественников и подражать древним как истинный аттикист [6, 254]. Хотя это ему удалось, некоторые современники и ближайшие потомки не слишком ценили писателя. Ливий его не любил (*Sen. Maior. Contr.* IX 1, 13—14), Азиний Поллион ругал (*Aul. Gell.* IV 15, 1), грамматики советовали избегать его неясности (*Suet. De gramm.* 10), Квинтилиан признавался, что с детства с большим удовольствием читал Ливия, чем Саллюстия (*Quint.* II 5, 19), критиковал его лаконичность (*Quint.* II 2, 45; IX 3, 12; X 2, 17).

Несмотря на то, что некоторые потомки были более снисходительными (Марциал Саллюстия хвалил — XIV 191, а Тацит им восхищался — *Ann.* III 30), Саллюстий относится к тем авторам, которые дождались славы позднее [13, 272]. В средние века его читали и цитировали, а внимание творцов нового времени особенно привлекала разноплановая и трагическая личность Катилины, изображенная Саллюстием. О Катилине писали драмы Б. Джонсон, П. Кребиллон, Дж. Б. Касты, Г. Ибсен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Baldson J. P. *Julius Caesar. A Political Biography.* New York, 1967.
2. Büchner K. *Sallust.* Heidelberg, 1960.
3. Caesar. *Wege der Forschung.* Darmstadt, 1967.
4. Gelzer Th. *Caesar, der Politiker und Staatsmann.* Wiesbaden, 1960.
5. Lewin W. *Gaius Iulius Caesar.* Berlin, 1980.
6. Norden E. *Die Antike Kunstprosa.* Leipzig-Berlin, 1923, I.
7. Oppermann H. *Caesar. Der Schriftsteller und sein Werk.* Leipzig und Berlin, 1933.
8. Rambaud M. *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César.* Paris, 1966.
9. Rasmussen D. *Caesars Commentarii.* Göttingen, 1963.

¹² C. Sallusti Crispi Catilina. Iugurtha. Fragmenta ampliora. Ed. A. Kurfess. Leipzig, 1972.

10. Sallust. Wege der Forschung. Darmstadt, 1970.
11. Scanlon Th. F. The Influence of Thucydides on Sallust. Heidelberg, 1980.
12. Syme R. Roman Revolution. Oxford, 1939.
13. Syme R. Sallust. Berkley and Los Angeles, 1964.
14. Utcenka S. Julius Cesaris. Vilnius: Mintis, 1990. (Утченко С. Л. Юлий Цезарь. М., 1976).
15. Vretska K. Sallust. De Catilinae coniuratione. Heidelberg, 1967.
16. Дуров В. С. Юлий Цезарь. Человек и писатель. Л., 1991.

ВЕРГИЛИЙ

Публий Вергилий Марон (70—19 гг. до н. э.) — знаменитейший поэт народа, носившего тогу. Парафразируя его самого, мы можем сказать, что Вергилий возвышается над другими римлянами как кипарис над кустами.

Высокий, смуглый лицом мужчина был сыном простого состоятельного земледельца из Северной Италии. Может быть, поэтому его биографы¹ позднее упорно будут утверждать, что он родился на земле: когда его мать вместе с отцом возвращались из Мантуи, будущий поэт увидел этот свет в придорожной канаве (Don. Suet. 3). Рядом с некоторыми надушенными, завитыми, шуршащими шелковыми одеждами римскими интеллектуалами он всегда выглядел немного неуклюжим, стеснительным, деревенским. Вергилий не любил скопления людей, избегал славословия. Когда на приезжавшего иногда в Рим поэта почитатели начинали показывать пальцем или ходить за ним следом, он удирал в подворотню первого попавшегося дома (Don. Suet. 11), и обрадованные хозяева прятали его от любопытных.

Закончив начальную школу в Мантуе, Вергилий дальше учился в Риме и Неаполе. Он принял умом и сердцем поэтические и прозаические сочинения греческих и римских авторов, но особенно любил науки: прекрасно изучил математику, понимал в медицине (Don. Suet. 15). Он очень интересовался философией и мечтал предаться ей, когда закончит «Энеиду». Как и все мужчины того времени, он изучал риторику и однажды взялся за адвокатскую деятельность, но выступил неудачно: говорил медленно, как если бы был не обучен (Don. Suet. 16). Больше он такой деятельностью не занимался и, как считается, не любил ораторских речей и вообще риторики [29, 272—290], но стихи читал прекрасно (Don. Suet. 27).

Биографы подчеркивают честность поэта: он отказался принять конфискованное имущество какого-то изгнанника (Don. Suet. 12), ни в чем другим не завидовал, не хулил творчества других, позволял пользоваться своей библиотекой, поэтому его уважали и любили разные, иногда имевшие зуб против друг друга, завидующие славе друг друга художники слова (Don. Suet. 65—66). Варий, Тука, Галл им восхищались (Don. Suet. 67), Гораций называл его второй половинкой своей души (Carm. I 3, 8), Проперций радовался «Энеиде» (Prop. III 34, 65—66). Конечно, было достаточно критиков и завистников.

¹ В античных описаниях жизни Вергилия (См. Die Vitae Vergilianae. Ed. E. Diel, Bonn, 1911) есть много легенд, и никто не знает, каким из них стоит доверять. Возможно, потому, что, кроме этих биографий, больше источников нет, возможно, потому, что повторяемые в течение двух тысяч лет рассказы стали как бы и правдой, в настоящее время описаниям жизни Вергилия доверяют больше, нежели в критически настроенном XIX в. или в начале XX в. Это подчеркивается почти во всех работах, указываемых далее.

Биографы упоминают имена некоторых из них. Какой-то Нумиторий написал пародию на два стихотворения из «Буколик», кто-то бросал реплики во время чтения «Георгик» (Don. Suet. 43). Карвил Пиктор пародировал «Энеиду» (Don. Suet. 44), другие зарегистрировали использованные источники и т. п.

Когда Вергилий прибыл в Рим, Катулл, скорее всего, уже умер, однако идеи неотериков еще торжествовали. Неотерики охотно приняли под свое крыло пришельца из Северной Италии. Модные модернисты произвели впечатление на молодого поэта, и первые стихотворения он писал с оглядкой на них. Видимо, Вергилий не слишком ценил сочинения, созданные им в начале своего творческого пути, поскольку их не издал. После его смерти был составлен сборник, называемый теперь «Приложением к Вергилию»². В него входят и не принадлежащие Вергилию небольшие поэмы и стихотворения. Уже в античности по поводу их авторства были сомнения (Don. 30), теперь же по этому вопросу ведутся многочисленные споры.

Первый сборник стихотворений под названием «Буколики» Вергилий издал в 39 г. до н. э. Потом он принялся за поэму «Георгики», а издал ее в 29 г. до н. э., начал писать героический эпос «Энеида». Проработав над этой поэмой с десятков лет и почти закончив ее, Вергилий захотел посетить некоторые места, связанные с этим сочинением, в Греции и Малой Азии. К сожалению, при осмотре развалин Мегар, может быть, из-за палящего солнца, может быть, по другой причине, он почувствовал себя плохо, и было решено возвращаться в Италию. На корабле самочувствие ухудшилось. Еще живым поэт достиг земли любимой Италии, но умер в порту Брундизия. Похоронили его в Неаполе (Партенопее), и на могиле была высечена эпитафия:

Мантуей был я рожден, Калабрией отнят. Покоюсь
В Партенопее. Воспел пастбища, села, вождей³.
(Don. Suet. 35—36).

Юность Вергилия, как и других римских писателей, прошла в грохоте гражданских войн. Он видел борьбу и гибель участников первого триумvirата, был свидетелем буйства проскрипций, объявленных вторым триумvirатом.

Вступившие в сговор участники второго триумvirата также быстро стали врагами. Лепид был оттеснен в сторону, а Марк Антоний и Октавиан вступили в борьбу за власть. То ослабевая, то снова разгораясь, конфликт продолжался двенадцать лет. Кроме этих столкновений, еще шли бои с сыном Помпея Секстом и внешними врагами. Когда триумvираты поделили сферы влияния, Марку Антонию достался Восток. Там он сблизился с царицей Египта Клеопатрой, и Октавиан, воспользовавшись этим, объявил войну с Антонием не гражданской (*bellum civile*), а войной с внешним врагом (*bellum externum*) (Cass. Dio. L 6, 1). Такой ее считали и римские поэты (Verg. Georg. IV 560—561; Aen. VIII 685—708; Prop. III 11, 29—58; Ovid. Fast. VI 205—210).

² Название (Appendix Vergiliana) придумал Ж. Скалигер, в 1573 г. впервые издавший сборник.

³ С. Шервинский. Вергилий и его произведения. / Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 9.

Решающее сражение произошло в Греции у города Актиума в 31 г. до н. э. Исход был не ясен, но внезапно флот Клеопатры отступил. Оставив все, Марк Антоний бросился вслед. Его флот еще сражался, а сухопутное войско ждало полководца еще неделю. Потом оно перешло на сторону Октавиана. Октавиан не мог продолжать преследование, потому что должен был вернуться в Италию, где подняли мятеж ветераны войны. Антоний, проведя несколько месяцев один, отправился к Клеопатре. Непрерывно пируя, они готовились к смерти, но перед этим еще отправили послов к Октавиану. Клеопатра просила дать ее детям право царствовать над Египтом, а Антоний — позволить ему жить в Египте или в Греции как частному лицу. Октавиан отверг просьбу Антония, а Клеопатру обещал пожалеть, если она выдаст или убьет Антония. Когда войско Октавиана приблизилось к Александрии, собранные вновь всадники и флот Антония перешли на его сторону, а пехотинцы проиграли сражение. Антоний покончил с собой. Попав в плен и убедившись, что ее проведут в Риме в триумфальном шествии, покончила с собой и Клеопатра.

Победитель Октавиан вел себя более мудро, чем некогда победитель Цезарь. Он не проявлял широкого размаха и рядом с впечатляющей фигурой Цезаря всегда казался несколько бледным [81, 551]. Однако так было только на первый взгляд. Политическими способностями Октавиан изрядно превосходил своего приемного отца. Он был политиком *par excellence*, поставившим перед собой цель быть первым в Риме и подчинившим этой цели все силы ума и воли [73, 144; 82, 194]. Хотя родители ему советовали отказаться от усыновления Цезарем и наследования ему, поскольку частному человеку жить безопаснее, девятнадцатилетний Октавиан не послушал их. Он прибыл в Рим и сразу втянулся в политическую борьбу. Марк Антоний и сенат были удивлены решительностью мальчишки, но не обращали на него особенного внимания. Однако Октавиан все время очень хитро лавировал между Цицероном, Антонием, сенатом, народом и этим достиг всего. Одолев Марка Антония, он три дня праздновал триумф, как будто выиграв войну с внешними врагами.

После ужасов гражданских войн, продолжавшихся полвека, в Риме наконец установился мир. Римляне, бесконечно истосковавшиеся по миру, были благодарны как богу человеку, его вернувшему, потому что гражданские войны не только губили граждан, но и делали их нищими: они должны были содержать непрестанно сражающиеся войска. Все слои населения, по Тациту, Октавиан подкупил сладостью мира (Ann. I 2). Он потребовал уничтожить все документы, связанные с гражданскими войнами, чтобы люди не искали вины друг друга, не мстили и чувствовали себя спокойно. Римляне с облегчением вздохнули, когда закрылись двери храма Януса. В списке своих деяний, составленном в конце жизни, Август будет гордиться, что храм бога Януса, открываемый с началом войны и закрываемый в мирное время, в течение его правления был закрыт даже трижды, а в период от основания Рима до рождения Августа — только дважды (Res g. 13).

На заседании сената в 27 г. до н. э. Октавиан заявил, что республика восстановлена и он хотел бы дальше жить как частный человек. Сенаторы начали просить не оставлять государство. Часть их, скорее всего, делала это в угоду Августу, ни о чем не думая (Cass. Dio. III 3), однако наиболее прозорливые сенаторы, наверное, вспомнили положение в Риме после убийства Цезаря: заговорщики надеялись, что достаточно удалить единодержца, а дальше все пойдет само собой, но этого не случилось. Постановлением заседания сената Октавиану в качестве благодарности за заслуги было присвоено имя Август⁴. Кроме того, его всегда записывали в сенаторские списки первым номером. Это также был знак почта. Сенатор, занесенный в списки первым, издревле назывался *princeps*. Таким образом, **Август всю жизнь носил имя принцепса, а его правление называется принципатом.**

⁴ Слово восходит к глаголу *augeo*, *auxi*, *auctum* 2 и означает «величественный». Имя относилось к сакральной сфере. Греки перевели его как $\alpha\upsilon\gamma\upsilon\sigma\tau\omicron\varsigma$ — «священный».

Это был своеобразный режим. Помня о судьбе Цезаря, Август не стал добиваться должности диктатора, которую римляне считали формой тираннии, а также не называл себя еще более ненавистным именем царя. Он разумно пользовался имеющимися должностями: народного трибуна, полководца (императора) и др. *Res publica restituta*⁵ — таков лозунг принципата. Некоторые исследователи спорят [3, 140—175], но большинство не сомневается, что принципат был единовластием [51, 68—93]. Однако внешне в Риме почти ничего не изменилось: как всегда в курии заседал сенат и объявлял постановления от своего имени и от имени римского народа, как и раньше избирались консулы и другие магистраты. В упомянутом списке деяний Август утверждал, что он был *primus inter pares*⁶, что никаких особенных должностей он не исполнял (*Res g.* 6), только что всех превосходил своим авторитетом (*Res g.* 34).

Вергилий наблюдал около десяти из сорока четырех лет принципата Августа. Его отношения с первым мужем государства были хорошими, и в новое время по этому поводу возникало много эмоций и вопросов⁷. Одних раздражает почтение и восхваления со стороны поэта по отношению к Августу, и они называют его подлизой [8, 149], другие доказывают его независимое поведение, эпикурейское стремление к одиночеству [59, 173—178].

На самом деле Вергилий, наверное, не был ни тупым угодником, ни особым другом Августа, ни ярким противником. Он, как и другие римляне, жаждал мира и покоя, а Август заявлял, что вернул старинную форму правления, авторитет судов и законов, власть магистратов, значение сената [*Vell. Pat.* II 89]. Скорее всего, современникам не так легко было сообразить, что они живут в переходное время от республики к империи. Не стремящийся к открытой диктатуре Август большинство удовлетворял. Тем более, что альтернативы как бы и не было. Это во-первых. Во-вторых, римляне должны были положительно оценивать то, что Август привел в порядок войско, провинции, заботился о культуре [59, 81—91]. Принципат был гарантом и основой мира и стабильности государства [35, 429]. В-третьих (это, наверное, самое главное), римлянам импонировала решительность Августа в восстановлении старинных обычаев предков, забытых религиозных обрядов. Принцепс отреставрировал разрушенные или построил заново 82 храма. Он всегда носил только вытканные женой одежды, не гонялся за роскошью. Он хранил и защищал римский дух [20, 897—912; 30, 229].

Рим был центром огромного государства. В него вели все дороги, по которым в Вечный город тянулись торговцы и искатели приключений разных рас и народов, философы и женщины свободного поведения, художники и нищие. В него проникала греческая культура, распространялись суеверия, верования, обычаи Египта и Востока [1, 34—36]. Пестование обычаев предков было актуальным делом. Кроме того, галлов и другие завоеванные мечом народы надо было подчинить римскому духу. Август не мог не понимать этого, не согласиться с этим и, как политик, не мог этим не

⁵ Лат. «восстановленная республика».

⁶ Лат. «первый среди равных».

⁷ Обзор мнений см. [79].

воспользоваться. Он гордился, что возродил *mores maiorum*⁸ (Res g. 8). Отмечают, что Август был необыкновенно большим традиционалистом [70, 454]. Однако идея реставрации, скорее всего, не была прихотью или политическим маневром принцепса. Она жила в умах всех римлян I в. до н. э., в том числе и у Вергилия.

Другом и помощником Августа в делах идеологии был **Гай Цильний Меценат**. Этот человек никогда не исполнял никаких официальных обязанностей, но занимался идеологией принципата. Часто утверждают, что в свой кружок он собирал художников, поддерживая их материально и заставляя служить режиму Августа. Возможно, Меценат действительно был человеком монархических убеждений [2, 94], но трудно поверить, что такие примитивные задачи удовлетворили бы талантливых поэтов и писателей. Легче представить себе, что общались единомышленники, которым были дороги и интересны народные проблемы, философские идеи и творческие вопросы. Это Вергилий, Гораций, Проперций, Эмилий Макр, Аристей Фуск, Домиций Марс, Вальгий Руф, Варий Руф, Плоций Тука и другие. Этим людям особенно важной, видимо, представлялась римская идея.

ПАСТУШЕСКИЕ ПЕСНИ. Первую книгу — «Буколики» — Вергилий написал с оглядкой на упомянутого Феокрита. Греческий поэт в то время был популярным в Риме. Ему подражал не только Вергилий. Буколики писал Азиний Поллион⁹ [5, 393], по-гречески их писал Валерий Мессалла¹⁰ (App. Verg. 9, 13—20) и многие другие [4, 11—12]. Сборник Вергилия составляют 10 написанных гекзаметром стихотворений, в большинстве которых действуют пастухи. Отдельные стихотворения (иногда и весь сборник) называют эклогами¹¹. Эклоги под нечетным номером — это диалоги, под четным — монологи. В диалогах встретившиеся пастухи рассказывают друг другу новости, спорят и даже бранятся, но чаще всего поют песни, соревнуясь в их красоте. В эклогах монологической формы автор пересказывает любовные песни того или иного пастуха, а в двух стихотворениях (4 и 6) отклоняется от этой темы. Композиционное построение стихотворений не очень ясно [45, *passim*; 47, 82]. Только первая эклога, как представляется, опирается на принцип рамочной композиции [47, 63].

Пастухи Вергилия живут среди красивой природы, пышной зелени. Любимый эпитет поэта — это *viridis* — зеленый. Весело журчащий между замшелыми камнями родник, тенистый дуб, увитая диким виноградом

⁸ Лат. «обычаи предков».

⁹ Азиний Поллион (76—5 гг. до н. э.) — известный полководец, сторонник Цезаря, а позднее Антония. В битве при Акциуме не участвовал. Основал первую публичную библиотеку в Риме, ввел публичные чтения произведений писателей (рецитации), сам был прекрасным оратором, писал трагедии, исторические сочинения и грамматические трактаты. Сохранились только фрагменты его творчества.

¹⁰ Марк Валерий Мессалла Корвин (61—13 гг. до н. э.) — известный полководец, в битве при Акциуме возглавлял флот Октавиана. Был консулом в 31 г. до н. э. Известный оратор, поэт, переводчик греческих сочинений по риторике, автор филологических трудов. Сохранились фрагменты его произведений.

¹¹ Греч. Γ Ϟ Ϟ Ϟ // ■ • ◆ — выбор, отбор, отборная вещь высокого качества.

пещера, прячущаяся от жаркого солнца ящерица, клубящийся вечером над крышами деревенских домов дым от растопленного очага — это все детали спокойного, приятного пейзажа «Буколик». Величественных или суровых картин мы не находим.

Дремы приют, мурава, источники, скрытые мохом,
Вы, земляничники, их осенившие редкою тенью,
В солнцестоянье стада защитите, — лето подходит
Знойное, почки уже набухают на лозах обильных¹².
(7, 45—48).

Трава, нежнее сновидения, нежные тени, гибкие ветки — типичные элементы пейзажа Вергилия. Эпитеты *tener*, *mollis*, *lentus*, передающие впечатление нежности, составляют вторую, весьма многочисленную группу эпитетов «Буколик». Уютная, нежная, благосклонная природа тесно связана с человеком. Пастух обращается к родникам и кустам, не сомневаясь в том, что будет понят и выслушан. Когда Титир уехал в город, природа изменилась:

Что, я дивился, богам ты печалишься, Амариллида,
И для кого ты висеть оставляешь плоды на деревьях?
Титира не было здесь! Тебя эти сосны, о Титир,
Сами тебя родники, сами эти кустарники звали¹³.
(1, 36—39).

Деревья, кусты, горы повторяют песни пастухов (1, 5; 10, 8). Свою страну пастухов Вергилий называет Аркадией. Таким именем называется одна область Греции, но римского поэта не заботит географическая точность пейзажа. В Аркадии протекает река Северной Италии Минций, мелькают виды Сицилии, да и Рим не очень далеко: до него можно дойти пешком.

Край пастухов Вергилия полон прекрасных, милых звуков: поют пастухи, звучат их дудочки, щебечут птицы, журчат родники и ручьи. Звуками в античной литературе наполнена любая местность идеальной красоты [63, 16], и пейзаж «Буколик» не исключение. Внимательный исследователь замечает и мелодичное звучание самого текста Вергилия [47, 46—53].

Составленная из элементов картин природы разных стран, Аркадия не очень обширна. Пейзаж «Буколик» неглубок, в нем все рядом: растянувшиеся на траве или отдыхающие у деревьев пастухи, стада, родники, рощицы. Мы не находим в этом сочинении наречия «там» (*illic*), действующие лица всегда говорят «здесь» (*hic*): здесь прохладный источник, здесь лесок, здесь поросшие тростником берега реки, здесь цветущие луга, здесь покоящийся над гротом седой тополь. Таким образом, небольшая,

¹² Вергилий. Буколики. / Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 50. Здесь и далее пер. С. Шервинского.

¹³ Там же, с. 30.

уютная, красивая, даже сказочная Аркадия — это придуманная Вергилием условная страна пастухов-поэтов, особый пейзаж души. Такой Аркадия представляется читателю, не понимающему или не обращающему внимания на множество аллюзий, намеков, прямых или косвенных связей с действительностью. Мы, конечно, знаем меньше, чем современники поэта, которые слышали литературные споры, упоминаемые в «Буколиках», или сами участвовали в них, лучше понимали все детали, причины введения того или иного мифологического персонажа. Однако и мы, внимательнее вчитавшись в «Буколики», можем указать на некоторые связи Аркадии с Италией.

В I и IX эклогах мы замечаем мотив конфискации земли. После битвы при Филиппах в 42 г. до н. э. триумвиры заплатили своим солдатам, наделив их, как считается, земельными участками в Италии. Землю отбирали у законных владельцев, уменьшая принадлежавшие им большие участки. Некоторые историки считают этот процесс революционным переворотом в Италии, воплощением в жизнь программы средних хозяйств [70, 121—122]. Вотчина Вергилия около Мантуи также была конфискована. Античные биографы поэта уделяют много внимания этому событию, описывают его подробно и образно: Вергилий сопротивлялся, пришелец-солдат вытащил меч, и поэту пришлось бежать со всех ног. Он добежал до Минция, бросился плыть на другую сторону и только так спасся (Don. Suet. 62; Don. 31). Не известно, как там все было, но несчастье не постигло Вергилия, потому что за разделом земли следили знакомые и друзья поэта: Азиний Поллион, Корнелий Галл, Вар. Ошибка вскоре была исправлена (Don. Suet. 62), об этом сообщили Октавиану. Отголоски этого случая мы находим в эклогах, но они говорят об этом не прямолинейно, и сказано в них больше.

Вергилий любит антитезу. Он пользуется ею как композиционным приемом в I, II, V, VIII и X эклогах; во всех других мы также видим много контрастных образов (1, 67—70; 2б 19; 3, 80—84; 7, 56—60; 8, 80—88 и т. д.). Нужно отметить, что антитеза — это оригинальная черта стиля Вергилия, Феокрит ее не любит.

Основа композиции I эклоги — столкновение счастливого Титира и бедняги Мелибея. В античности Титира отождествляли с Вергилием. Комментатор Сервий, говоря, что Титира мы должны считать Вергилием, предупреждает, что не везде, а там, где для этого есть основание (Serv. Buc. I, 1). У Мелибея отнята земля, он гонит свое стадо, видит играющего на свирели в тени бука Титира и горько вздыхает: «Мы же родные края покидаем и милые пашни» (1, 3). Мелибей дважды повторяет слово «родина» (*patria* — 1, 3—4). Это слово вынесено в начало каждой из этих двух строк, им подчеркивается связь римлянина с родными местами, с родной землей. Сохранившаяся у Титира земля — это не плодородный участок, это голые камни и камышовые заросли, но это уголок его родного края, и он бесконечно счастлив у родной речки, у родников и живой изгороди, гудящей пчелами, слушая простые песни работников и воркование голубей (1, 46—58). Слово «тень» (*umbra* — 1, 4), скорее всего, означает эпикурейское

желание отгородиться от действительности, счастье человека, отдалившегося от политической жизни.

На Вергилия производила впечатление философия Эпикура, и в юности он, по-видимому, был ее сторонником. Однако здесь заметна и некоторая полемика с Эпикуром. То, что Эпикур находит в своей философии, Вергилий ищет в мире поэзии. Через поэзию он отдаляется от ортодоксальности Эпикура [47, 26]. В шестой строчке этой эклоги появляется слово *otium* — бездействие, отдых.

Как мы уже упоминали, это слово — противоположность слову *negotium* — деятельность. Таким образом, слово *otium* могло бы звучать по-эпикурейски, но оно так не звучит, потому что в той же самой строке оно соединено с образом обожествленного юноши. *Deus*, вне сомнения, — это Октавиан. В то время он еще не имел относящегося к сакральной сфере имени Августа. Называя триумвира богом, поэт выражает ему благодарность. В добрых делах исстари усматривалась божественная искра: Одиссей говорит, что будет каждый день вспоминать Навсикаю как богиню (*Hom. Od. VIII 467*), Данай в трагедии Эсхила «Просительницы» готов почитать спасителей как богов (*Hik. 980*). Цицерон определяет это так: «Люди более всего приближаются к богам, выручая людей» (*Pro Lig. 38*)¹⁴. Знаменитый оратор и сам в трех речах называет богом Публия Лентула, который защитил его и помог ему вернуться из ссылки (*Cum sen. grat. egit, 8; Cum pop. grat. egit, 11; Pro Sest. 144*), говоря просто и ясно: «П. Лентул — отец и бог моей жизни» — *P. Lentulus parens et deus meae vitae* (*Cum sen. grat. egit, 4, 8*)¹⁵.

Стоит обратить внимание и на другое: Мелибей просит рассказать об этом боге, спрашивая, кто он. Титир прославляет красоту и величие Рима. Он это делает не потому, что не слышал вопроса или не хотел бы ответить. Рим, его судьба и величие весьма зависят от божественного юноши. Хотя интерпретаторам не совсем ясен мотив освобождения от рабства [47, 37—39], но не вызывает сомнений то, что *otium* Вергилия — это не эпикурейское спокойствие вообще, оно связано с Римом и Октавианом [47, 26; 61, 25]. *Otium* — это и спокойствие после войны, мир. Тацит так и пишет об Августе: *dulcitudine otii pellexit* (*Ann. I 2*). Следовательно, надежда на мир связана с Октавианом.

Сердце изгнанника Мелибея не зачерствело от перенесенных невзгод, не загорелось местью или завистью. «Нет, не завидую я, скорей удивляюсь», — говорит он (1, 11). В этой его установке кое-кто усматривает ростки христианской морали [47, 32]. Виновников бед Мелибея, гражданские войны, проклинает и в IX эклоге пастух Мерид, которому выпала такая же судьба, как и Мелибею.

В нескольких эклогах затрагиваются вопросы поэтики буколик. Вергилий говорит о них не прямо. Не ясно, каких поэтов в своих стихотворениях автор назвал греческими именами пастухов. Этого не знал и комментатор Сервий (IV в. н. э.). Почти единогласно утверждается, что

¹⁴

¹⁵ Cicero. Staatsreden. Ed. H. Kasten. Berlin, 1977.

Меналк — это сам Вергилий, а по поводу других масок нет единого мнения [28, 37—169].

В VII эклоге Тирсис и Коридон соревнуются, чья песня красивее. Их состязание слушают два других пастуха. Коридон побеждает, но, желая понять причины его победы, надо внимательно вчитаться в текст¹⁶. Начиная песню, Коридон обращается за помощью к музам, а Тирсис, видимо, надеется обойтись без их поддержки. Коридон с почтением говорит об известном поэте, Тирсис отзывается о нем с иронией. Он — критик, нигилист. Следующая строфа Коридона посвящена чистой Диане, а Тирсиса — похотливому Приапу. Коридон прославляет красоту и нежность Галатеи, Тирсис эгоистично говорит о себе. Коридон воспеваает красивый пейзаж, Тирсис говорит о бытовых вещах. Темы строф Коридона — поэзия, природа, любовь. Это — главные темы «Буколик». Тирсис неудачно пытается им подражать. Примеры *ars poetica* буколического жанра мы находим также в III, V, VIII, IX, X эклогах. И там, как и в VII эклоге, они представлены с чувством меры и не прямолинейно.

В VI эклоге Силен поет пастухам об образовании мира, появлении людей из камней, брошенных Пиррой и Девкалионом, рассказывает разные мифы. В этой эклоге находят зачатки эпоса [64, 145—205]. Кое-кто думает, что ее нужно считать каталогом, наподобие «Каталога кораблей» Гомера или «Каталога женщин» Гесиода [65, 52].

Больше всего споров вызвала IV эклога. Она посвящена Азинию Поллиону, но автор говорит о золотом веке, который наступит с рождением некоего младенца. Кого имел в виду Вергилий, не ясно. Предполагалось и предполагается, что поэт говорит о младенце, которого ожидает Азиний Поллион [13, 193; 41, 5—7], Антоний [31, 5—34] или Октавиан [37, 78; 58, 212; 65, 156—160]. Иногда утверждается, что это не конкретный младенец, что это персонификация ожидаемого покоя [65, 149] или аллегорический образ чистого, незапятнанного, нового мира [53, 165]. Отцы церкви Евсевий и Августин думали, что Вергилий предсказал рождение Христа [74, 128—140; 15, 74]. Из-за этого предсказания, а также из-за элементов христианской морали и идеологии, обнаруживаемых в поэзии Вергилия, в Средние века он считался магом и пророком [16, 156], а Тертуллиан называл Вергилия *anima naturaliter Christiana* (Apol. 17, 4).

Таким образом, в тесное пространство мира буколик Вергилий помещает множество актуальных для него вещей, и только внешне его эклоги напоминают стихотворения Феокрита. В сравнении с последними, буколики римского поэта выглядят не такими яркими и красочными [17, 1—26], но Вергилия интересуют собственные предметы. Его Аркадия живет заботами и радостями римских граждан и интеллектуалов. Это сосуществование Аркадии и Италии особенно хочется подчеркнуть. После знакомства с мнением, что для буколик Вергилия характерны классическая прозрачность и ясность [47, 75—76], возникает желание его уточнить.

¹⁶ Исследователи обычно также не сомневаются, что песнь Коридона лучше, но по поводу ценности отдельных строф идут споры [12, 191—230; 47, 93—149; 69, 106].

Если мы отбросим все связи с действительностью, отношения поющих и играющих пастухов на самом деле будут несложными и ясными. Но это не будут все «Буколики». Это будет Аркадия без Италии. Стало быть, стихотворения Вергилия прозрачны не как мелкая речушка, где каждый камешек можно сосчитать, а как озеро в ясный летний день, когда прозрачная на первый взгляд глубина полна неясных, трудно различимых силуэтов, теней и полутеней камней и водорослей. Конечно же, прозрачность остается на поверхности, и итальянская действительность не заслоняет нереальной, фантастической, пастушеской Аркадии. Нельзя не заметить, что большинство строф в песнях пастухов прославляет любовь, что она господствует в сердцах жителей Аркадии: «Все побеждает Амур, итак — покоримся Амуру!» — *Omnia vincit Amor et nos cedamus Amori* (10, 69), — восклицает поэт в конце последней эклоги, изображающей чувства Галла¹⁷.

Любовь в «Буколиках» — не один только ограниченный эротизм. Кроме эротической любви, поэт говорит о сочувствии всех живых существ друг другу, о любви ко всему, что находится рядом: к цветам, деревьям, животным, рекам, горам, земле. Идеал такой любви высказан в IV эклоге: в золотом веке исчезнет зло, противоречия, быки не будут бояться львов, все будет иначе, везде будет господствовать всеобщий мир и любовь [66, 384].








В последних эклогах можно найти и знаки прощания с жанром буколик. В IX эклоге уже нет больше Меналка, цитируются отрывки старых песен, Галл в X эклоге не может принять буколического мира [53, 392]. Однако позднее мир перенял жанр буколик, обращая внимание на самые яркие его символы: природу, любовь, поэзию. У буколик было много подражателей и последователей. Из римских авторов до нас дошло творчество Кальпурния (I в. н. э.) и Немезиана (III в. н. э.). Позднее буколики стали называть пасторальями¹⁸. Их пели средневековые трубадуры, писали Петрарка и Боккаччо. Создано множество пасторальных драм (Тассо, Гварини, Сервантес и др.). Много пасторальных элементов присутствует в поэзии сентиментализма. Этот жанр из литературы перешел в музыку (К. В. Глюк, В. А. Моцарт, И. Гайдн, Ж. Б. Люлли, Ф. Шуберт и др.) и живопись (Н. Пуссен и др.).

ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИЕ ТРУДЫ. «Георгики»¹⁹ в мировой литературе имели гораздо меньший успех. Во все времена из трех сочинений Вергилия их реже всего переводили, изучали, им реже всего подражали.

Иногда особенно подчеркивают то, что Вергилий написал «Георгики» по указанию Мecenата [83, 149]. Однако кто же мог бы приказать гению?! Говоря Мecenату *tua iussa* (Georg. III 41), поэт мог иметь в виду ободрение или побуждение взяться за милую сердцу тему. Италия — земледельческий край. С давних времен труд земледельца считался одним из самых почетных.

¹⁷ P. Vergilii Maronis Opera. Ed. R. A. Mynors. Oxonii, 1983.

¹⁸ Лат. *pastor* — пастух; *pastoralis* — пастушеский.

¹⁹ Греч.  ;      — земледелие, сельское хозяйство. Лат. соответствие — *res rusticae*.

Ясно и лаконично эту мысль некогда выразил Катон Старший (234—149 гг. до н. э.): хваля хорошего человека (*virum bonum*), предки говорили: «Хороший землевладелец и хороший хозяин» — *bonus agricola, bonus colonus*²⁰. Теперь уже которое десятилетие в войсках полководцев, борющихся за власть, сражаются и бьются бывшие крестьяне и их сыновья. Исчезло уважение к сохе, серпы перекованы на мечи (*Georg. I 505—508*). Поэтому образ сенатора Цинцинната, пашущего на быках, начинает делаться идеалом.

В 37 г. до н. э. **Марк Теренций Варрон Реатинский** (116—27 гг. до н. э.) издает три книги «О сельском хозяйстве». Вергилий в тот же самый год начинает писать «Георгики». По поводу влияния Варрона на Вергилия есть разные мнения: одним кажется, что Варрон мелочен, педантичен и Вергилий не следует ему [60, 15—16]; другие утверждают, что прозаическое сочинение старого аристократа — это не сухой учебник агрономии, что он имеет черты художественности и оказал влияние на Вергилия [36, 19—21; 42, 14—18; 77, 65—68]: вступление к поэме похоже на начало сочинения Варрона, прославление Италии (*Georg. II 136—176*) и деревенской жизни (*Georg. II 458—540*) также могло быть вдохновлено мыслями Варрона. Вообще почти в каждом труде, обсуждающем «Георгики», приводится длинный список источников Вергилия: сочинение Катона «О сельском хозяйстве»; переведенный на латинский язык во II в. до н. э. огромный, состоящий из 28 книг трактат карфагенца Магона на ту же тему; книги отца и сына Сассерн, а также книги Гнея Тремелия Скрофы о сельском хозяйстве.

Больше всего связей находят с эпосом Лукреция «О природе вещей», написанном не на сельскохозяйственную, а на философскую тему: утверждается, что в среднем каждая двадцатая строчка напоминает эпикурейца, закрывшегося в светлом храме мудрости [80, 21]. Связь обеих поэм была замечена давно: в античности ее передает легенда, что Лукреций умер в тот день, когда Вергилий надел мужскую тогу (*Don. Suet. 6*). Кое-кто отмечает, что Вергилий чаще косвенно полемизирует с Лукрецием, а не подражает ему [36, 14, 26, 33, 122—128]. Особенно подчеркивается почтение Вергилия к богам, от которых, по мнению поэта, зависит все, в руках которых находится весь мир [36, 26; 42, 94]. Лукреций, как мы видели, не отрицал существования богов, но думал, что они совсем не вмешиваются в жизнь космоса. Вергилий же побуждает: молитесь — *orate* (*Georg. I 100*).

Мы перечислили римских авторов, которых считают источниками Вергилия. За ними, без сомнения, стоят греки. Еще Квинтилиан (35—98 гг. н. э.) заметил, что на «Георгики» оказало влияние творчество Никандра (II в. до н. э.) (*Quint. X 1, 56*). Сохранились две книги этого поэта («Лекарства от укусов животных» и «Противоядия»), но Вергилий читал и, возможно, использовал его несохранившиеся поэмы: «Георгики», из которых он позаимствовал название своей поэмы, и «Мелисургики», из которых черпал сведения о пчелах. Кроме того, считается, что поэт должен был изучить

²⁰ Cato Maior Porcius. De agri cultura. Ed. G. Goetz, Lipsiae, 1922, I, 2. — Марк Порций Катон. Земледелие. М.—Л., 1950, с. 7. Пер. М. Е. Сергеев.

трактат Аристотеля о животных и другие естественнонаучные сочинения Стагирита, описания исследований растений Теофраста (371—287 гг. до н. э.), составляющие около 15 книг, астрономическое сочинение Эротосфена Киренского (III в. до н. э.) и поэму Арата (III в. до н. э.) о небесных явлениях. Сам Вергилий не упоминает об этих авторах и их произведениях. Он заявляет, что будет петь аскрейскую песню — *Ascreum carmen* (II 176), следовательно, будет равняться на Гесиода, который был родом из Аскры. Гесиод — автор греческой дидактической поэмы о сельском хозяйстве. Вергилий собирался занять такое же место на своей родине. Исследователи находят много связей римского поэта с родоначальником греческого дидактического эпоса [43, 215—270].

Кроме этих более общих указаний на источники, есть и особые замечания. Утверждается, что миф об Аристее Вергилий рассказал с оглядкой на Гомера [36, 200—203]: его Аристей, потерявший пчел, жалуется матери (IV 319—332), как и Ахилл Фетиде (Hom. II. I 348—412; XVIII 78—126). Поэма Вергилия составляет 4 книги. Повлиять на такую композицию не могли ни Гесиод, ни Варрон, ни Катон. Тогда вспоминают, что из 4 книг состоят поэмы александрийцев Каллимаха и Аполлония Родосского, однако самой убедительной считается версия, что композицию сочинения подсказал Вергилию знаменитый оратор Цицерон [50, 290—291; 60, 20]. А именно, в одном трактате он утверждает, что деревня радуется не только нивами, лугами, виноградниками и кустарниками, но и садами, пастбищами, пчелиными роями, разнообразием цветов (Cato 15, 54.). Итак, упоминаемые Цицероном нивы и луга (*segetes et prata*) описываются в I книге «Георгик»; виноградники, кустарники, сады (*vineae, arbusta, horti, pomaria*) — во II; пастбища (*pecudum pasta*) — в III; рои пчел (*apium examina*) — в IV.

Такие замечания и соображения интересны специалистам, но разочаровывают почитателей поэта. Им начинает казаться, что Вергилий совершенно исчезает за бесконечными влияниями, источниками, реминисценциями, аллюзиями²¹. «Неужели поэт сам не написал ни одной строчки?» — печально спрашивают читатели ученых. «Написал, — благосклонно отвечают те. — Нигде не зафиксирована такая версия мифа, что в смерти Эвридики виноват Аристей. Вергилий ее придумал сам» [36, 227; 77, 116—117]. Может быть, Вергилий также автор рассказа о рождении пчел из загнивших трупов убитых тельцов, поскольку, кроме него, никто нигде об этом не упоминает [36, 201; 42, 46]. Кроме того, Вергилию принадлежат все «Георгики», каждое их слово, каждая строчка, потому что силу гения, кроме всего прочего, показывает и то, какой объем чужого материала он способен сделать своим и создать собственный поэтический мир [79, 23].

Мы уже упоминали, что автор поделил поэму на 4 книги: в I книге, посвященной земледелию, говорится о тяжелых трудах пахаря, об орудиях, качестве семян хлебных злаков, пророческих знаках перемен погоды. Во II книге рассказывается о разведении садов и виноградников и уходе за ними, о

²¹ См. очень подробное исследование различных влияний [18].

прививке плодовых деревьев. Тема III книги — животноводство, IV — пчеловодство.

«Георгики» — это **дидактическая поэма**: автор не только рассказывает, но и советует, учит, указывает. Дидактические сочинения любили в Греции. Особенно популярными они стали в эллинистические времена, когда расцвели различные науки и их элементы начали проникать в литературу. Поэт, создавая художественное произведение из сухого информационного материала, мог показать свое мастерство, весьма ценимое в те времена. Римлянам тоже импонировали полные учености дидактических положений сочинения, соединяющие пользу с удовольствием. Цицерон перевел поэму Арата, друг Вергилия поэт Эмилий Макр, возможно, глядя на Никандра и других греков, написал три дидактических сочинения, не дошедших до нас: о птицах, о средствах от укусов животных и о лекарственных травах. Мы уже упоминали, что дидактических целей добивался и Лукреций.

Вергилий взялся за произведение на сельскохозяйственную тему. Однако полная поучений для крестьян поэма «Георгики» — это и не учебник агрономии, и не чисто дидактическое сочинение. Еще Сенека (4 г. н. э. — 65 г. н. э.) и, наверное, многие другие римляне заметили, что Вергилий спутал время посева бобов и проса (Epist. 86, 15), а Плиний Старший (23—79 гг. н. э.) указал, что у почтенного поэта есть ошибки при объяснении возможностей прививок (Nat. hist. XVII 129). Сенека объясняет, что Вергилий хотел не поучать крестьян, а доставить удовольствие читателям своих произведений.

Обучение сельскому хозяйству — это не основная цель «Георгик» [39, 197]. За земледельческими советами скрывается желание поэта научить человека найти истинный путь в жизни, осознать ее смысл [8, 183; 36, 15]. Это не агрономическая, а философская поэма [42, 8; 80, 21]. Это эпос о бытии человека, о его месте в мире, отношениях с землей, небесными светилами, растениями, животными, богами. Трудно сказать, идеи какого философского направления провозглашает в этой поэме Вергилий. Одни утверждают, что он эпикуреец [23, 123—126; 68, 138; 70, 102—124], другие — стоик [6, 94; 9, 23—45], третьи подчеркивают синтез платонизма, стоицизма и пифагорейства [60, 36]. Такая неопределенность показывает, что Вергилию, по-видимому, не казалось важным строго очерчивать, противопоставлять различные позиции. В своем творчестве он выразил основное направление римской классической поэзии — стремление объять целое [47, 67].

Мир представлялся Вергилию единым. Поэт, скорее всего, ошибается, утверждая, что к любому дереву можно привить любое дерево, однако для него это, видимо, не очень важно: ведь этот образ — метафора общности растений. Все связано между собой: потрескивающий огонек коптилки предвещает приближающуюся бурю (I 390—392), людей и животных охватывают одинаковые вожеления (III 242—244), одинаково их мучают старость, болезни, ожидает смерть (III 66—680), а «города» пчел напоминают человеческие общины (IV 149—218).

Рассказ о происхождении пчел из сгнивших тельцов (IV 281—558) фантастичен, но Вергилия, видимо, это тоже не заботит: легенда так удачно выражает единство природы и вечный круг жизни. Божество пронизывает и землю, и море, и глубокое небо, и домашних животных, и зверей, всем придавая дыхание жизни, которое не умирает с разрушением тела:

Смерти, стало быть, нет — взлетают вечно живые
К сонму сияющих звезд и в горнем небе селятся.
(IV 226—227)²².

Совет «сведи за созвездиями» — *sidera serva* (I 335) означает призыв жить в соответствии с космическим порядком. Нельзя сыпать семена в землю, которая этого не хочет (I 224), нельзя ломать законы природы, установленные изначально. Их надо познать и придерживаться их (I 50—61). Чем послушнее человек этим законам, тем лучше для него самого, тем он счастливее. Более всего соответствует природному порядку жизнь деревенских жителей. Во-первых, она зависит от циклической смены времен года, совпадает с закономерными восходами и заходами созвездий: совершив круг, земледельческие работы опять возвращаются, и год опять катится по старым следам:

[...] По кругу идет земледельца
Труд, вращается год по своим же следам прошлогодним.
(II 401—402)²³.

Во-вторых, в деревне все натуральное: некрашенная шерсть, не ароматизированное корицей оливковое масло, не искусственные, а настоящие озера (II 465—469). Поэтому крестьяне честны, выносливы, не гонятся за роскошью, славой или властью (II 472—499). Их жизнь — это не беззаботный отдых. Они не играют на свирелях, растянувшись в тени бука рядом с уютно журчащим родником, как пастухи блаженной Аркадии. Хотя кое-кто и находит в «Георгиках» буколические мотивы [34, 21—49], поэт подчеркивает, что боги дали крестьянам нелегкую жизнь (I 121—146). Однако все трудности можно преодолеть, потому что труд побеждает все — *labor omnia vincit* (I 145—146). В мире Аркадии подобным образом было сказано о любви. Там господствовала она.

Labor — тяжелый труд — владыка «Георгик». Поэт еще добавил эпитет *improbis*. *Labor improbus* — упорный, сто раз проклинаемый труд. Только такой, без отдыха, труд составляет суть человеческого счастья, возвращает золотой век, может превратить Италию в Аркадию. Он является выражением не гнева или злобы, а милости богов. Сами крестьяне, возможно, не осознают, какие они, живя по законам вселенной, счастливые (II 458—493).

²² Вергилий. Георгики. / Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 111. Здесь и далее пер. С. Шервинского.

²³ Там же, с. 87.

«Счастливы те, кто вещей познать сумели основы!» — восклицает Вергилий (II 490), имея в виду Лукреция, объяснявшего законы вселенной и учившего искать смысл жизни в его философской системе. Но тотчас же добавляет: «Но осчастливлен и тот, кому сельские боги знакомы» (II 493). Такое счастье доступно каждому пахарю.

В Аркадии, как мы видели, были заботы и радости Италии, но все же это была несколько нереальная страна. В «Георгиках» Вергилий говорит о крестьянине Италии, имеющем небольшое хозяйство. Возможно, поэту нравилась идея Октавиана о мелком земельном хозяйстве. К тому же она полностью соответствовала принципу *mores maiorum*: поля предков, еще не завоевавших мир, не были обширными. Латифундии появились после захвата Сицилии, Африки, Галлии и других земель.

Поэта не влекут экзотические края. Во II книге поэмы мы находим прославление Италии — *laudes Italiae* (II 136—176). Ни поросшая лесами Мидии, ни богатая Персия, ни прекрасная Индия, ни душистая Панхейя не могут сравниться с Италией, воплощающей умеренность как климата, так и в других областях. Она изображается как противоположность неумеренности варварских стран [36, 82]²⁴. Здесь никогда не было драконов, тигров, львов, ядовитых змей. Она имеет все, что нужно человеку, богата нивами, виноградом, конями, скотом, городами, реками, озерами, морскими портами, серебряными, медными рудниками, золотыми приисками. Италия рисуется как блаженная страна золотого века: в ней всегда весна, а в остальные месяцы — лето, нет суровых времен года, «дважды приплод у отар, и дважды плоды на деревьях» (II 150). Для Вергилия *aetas aurea* — не мечта, а реальность [8, 184]²⁵. Италия поэта — не фантастический край: он вычисляет поколения римлян, выросшие на родной земле, упоминает конкретные местности. Просто поэту Италия кажется удивительной, он радуется и гордится ею, описывая вечные труды хлопочущего на родной земле пахаря, поет ей гимн:

Здравствуй, Сатурна земля, великая мать урожаев!
Мать и мужей! Для тебя в искусство славное древних
Ныне вхожу, приоткрыть святые пытаюсь истоки.
(II 173—175)²⁶.

Таким образом, поэма Вергилия, говорящая об экзистенциальных вещах, имеет и патриотический оттенок. Кое-кто усматривает в прославлении Италии косвенную полемику с Платоном, Лисием, Демосфеном, прославлявшими Афины [36, 85—86].

В конце IV книги, рассказывающей о пчелах, есть миф об Аристее. Здесь можно увидеть влияние эллинистической поэзии, поскольку миф этот

²⁴ Иногда в этих образах усматривается выражение идеи золотой середины [42, 113—114; 77, 129—130].

²⁵ Так считает большинство исследователей «Георгик». Однако есть и исключения: иногда утверждается, что Вергилий не верит в возможность возвращения золотого века в Италию [54, 98—102].

²⁶ Вергилий. Георгики. / Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 82.

редкий, кроме того, он образует как бы рамки для другого рассказа — мифа об Орфее [42, 120].

Комментатор Вергилия грамматик Сервий говорит, что концовка «Георгик» была посвящена другу поэта Корнелию Галлу, поэту, полководцу, префекту Египта. Однако когда Галл из-за мании величия (начал выдавать себя за бога и т. п.) попал в немилость Октавиана и покончил с собой, Вергилий написал другой конец. В одном месте Сервий говорит, что поэт заменил прославление Галла мифом об Аристее (Serv. Buc. X 1), в другом — что мифом об Орфее (Serv. Georg. IV 1). Поэтому из-за этой концовки возникает много споров. Некоторые ученые склонны не доверять Сервию, потому что окончание поэмы логично и органично связано как со всей поэмой, так и с IV книгой [77, 108—120]. Кроме того, Галл покончил с собой тогда (26 г. до н. э.), когда «Георгики» были изданы (29 г. до н. э.) и Вергилий уже ничего не мог изменить [36, 195; 42, 48—49]. Аристей чаще всего понимается аллегорически: это активный, старательный крестьянин, который погрешил своими действиями, противоречащими экологии [32, 127], или как-то иначе нарушил законы природы [42, 123—124]. Однако он преодолевает деструктивные, мучающие его самого и разрушающие среду силы, находит примирение с богами.

«Георгики», разделенные на 4 книги, посвященные различным областям земледелия, — это целостная поэма, так как она опирается на целостную идею, так как автор писал свою поэму семь лет и все, даже мелочи, обдумал. В винограднике надо трудиться беспрестанно, и уходу за виноградом поэт отводит 23 строчки. Оливковые деревья не требуют большого труда, и в поэме им достаточно 6 строчек. И здесь, и в других местах ничего не добавишь, не убавишь.

Однако композиция каждой книги не ясна. Исследователи предлагают разные варианты. I книгу одни делят на пять частей [77, 75—84], другие на четыре [42, 19], третьи на две [50, 89—98] части. II книга иногда делится на четыре [77, 85—92], а иногда на три [42, 28] блока. В III книге одни предлагают выделять три, другие — две части [77, 92—100]. IV книга иногда делится даже на девять частей [77, 100—107], а иногда довольствуются четырьмя [42, 39]. Следовательно, ясной симметричной структуры отдельные книги поэмы, по-видимому, не имеют.

Все ученые согласны, что основной композиционный принцип «Георгик» — это антитеза. В I книге преобладает жесткость, твердость, она заканчивается картиной гражданских войн. Во II книге настроение светлое, в ней цветут, зеленеют, приносят плоды сады Италии, а в конце прославляется деревенская жизнь, не нарушающая гармонии космоса. III книга заканчивается мрачной картиной чумы, а в IV пчелиное царство похоже на рай. Пчелы в сознании людей античности были священными созданиями, связанными с небом (Plin. Nat. hist. II 30; Arist. Hist. an. V 22, 4). По мнению Вергилия, пчелы также связаны с вечным бытием (IV 150—152; 220—221). Эта тема очень подходит для конца философской поэмы.

ЭНЕИДА — самое большое произведение Вергилий. Она, по словам биографов поэта, написана сильным, или высоким (греч. $\checkmark \square \square \square \times \parallel \blacklozenge$, лат. *validus*) стилем. «Георгики» считались поэмой среднего, умеренного (греч. $\cup \Gamma \blacklozenge ? \parallel$, лат. *moderatus*) стиля, а «Буколики» — произведением слабого, или низкого (греч. $\bullet \cup ? \Gamma \bullet \parallel \blacklozenge$, лат. *tenuis*) стиля (Don. Suet. 58—59). Биографы имеют в виду и изображаемый предмет, и способ изображения: в «Энеиде» говорится о важных событиях, о великих страстях героев.

Этот героический эпос состоит из 12 книг. Биографы Донат и Светоний утверждают, что в глубокой древности люди не обрабатывали землю, только пасли скот, затем взялись за земледелие, а когда начались споры из-за раздела земли, начались войны. Поэтому Вергилий свое первое произведение посвятил пастухам, второе — земледельцам, а третье — войнам (Don. Suet. 57). Сначала он написал всю «Энеиду» прозой. Этот прозаический рассказ уже был разделен на 12 книг. Гекзаметрами поэт писал не подряд, а кое-что пропуская, слагая строки о том, на что в тот момент у него было вдохновение, потом возвращаясь к пропущенным местам (Don. Suet. 23—24).

Вергилий умер не закончив и не издав «Энеиду». Во время болезни он хотел сжечь рукопись и просил ее не публиковать, но после смерти поэта Август приказал Варию и Туке издать «Энеиду» (Don. Suet. 39—41). Не известно, что еще Вергилий бы усовершенствовал. Остались незаконченные гекзаметрические строчки, которые он бы несомненно дописал. Возможно, поправил бы (а может быть, и нет) неровности и недоразумения, которые теперь отмечают исследователи и читатели: в некоторых местах указывается, что с Энеем отправляется много троянок, а в Карфагене изображаемые пришельцы — одни только мужчины; в III книге Гелен предсказывает, что белая веприца с тридцатью детенышами будет указанием, где основать город (III 390—391), в VIII книге то же самое как нечто новое предсказывает Тиберин (VIII 43—45). В III книге гарпия Келена предсказывает, что будет позволено строить город, когда троянцы от голода будут грызть столы (III 254—257), а когда это происходит, Эней приписывает пророчество Анхизу (VII 123—127). Неизвестно, что еще надо было бы поправить, поскольку «Энеида» — это почти совершенное произведение: не даром Вергилий трудился над ней около одиннадцати лет.

В поэме рассказывается, как после вступления греков в Трою знатный и храбрый троянец Эней по приказу богов бежал из города вместе со многими соотечественниками. Потом он построил корабли и отплыл на свою древнюю прародину, из которой некогда прибыл в Трою ее основатель Ил. Приплыв в Италию, троянцы смешались с жителями Лациума, и от них произошло много известных римских родов. Потомки Энея Ромул и Рем основали Рим.

В «Илиаде» Гомера нет упоминаний об отбытии Энея из Трои. Гомер только говорит, что потомкам Энея суждено господствовать над будущими поколениями:

[...] Предназначено роком — Энеею спастися,
Чтобы бесчадный, пресекшийся род не погибнул Дардана...

Будет отныне Эней над троянами царствовать мощно,
Он, и сыны от сынов, имущие поздно родиться.
(Ил. XX 302—303, 307—308)²⁷.

Мотив путешествия Энея и его остановки в Италии был зафиксирован в творчестве логографов Гекатея Милетского (Frg. 27, Müller) и Гелланика (Frg. 53, Müller)²⁸. С ростом римского государства эта идея стала очень распространенной [44, 540—560].

Только после появления «Энеиды» было замечено, что она похожа на эпические поэмы Гомера, что Вергилий вступил в соревнование со слепым греческим певцом: первые шесть книг, изображающие странствия Энея, напоминают «Одиссею», а войны, гремящие в других шести книгах, звучат как эхо «Илиады». Есть много похожих эпизодов: женщина, удерживающая героя, спортивные состязания в память умершего, нисхождение в подземный мир, ночная разведка, описание щита, гибель героя, совещания богов и т. д. Все эти сходства были зарегистрированы в античности кропотливыми учеными и завистниками — неталантливыми поэтами (Don. Suet. 44—45). Поскольку большинство их сочинений не сохранилось, исследователям наших дней пришлось опять взяться за ту же самую работу [22, 24—35; 38].

Указываются и связи с другими авторами: Аполлонием Родосским, Каллимахом, Эннием, Невием и другими [21, 37; 37, 369—376; 76]. В этом отношении ситуация с «Энеидой» такая же, как и с «Георгиками»: находят множество всяческих влияний. Обсуждаются и различия, оригинальность Вергилия [27, 145—169].

Уже античные биографы обратили внимание на то, что «Энеида» Вергилия говорит не о том же самом, о чем говорят эпические поэмы Гомера (Don. Suet. 31), что Вергилий объяснял непонятливым придирчивым критикам, что легче было бы украсть палицу у Геракла, чем строчку у Гомера (Don. Suet. 46).

По мифу, у сына богини Венеры Энея был сын Асканий, иначе называвшийся Юлом. От него вел свое происхождение род Юлиев, к которому принадлежали Цезарь и Август. Однако смысл «Энеиды» чересчур сужается, когда утверждают, что Вергилий в угоду Августу написал эпос, прославляющий его предка или его самого²⁹. Есть и противоположные мнения: поэт, изображая Энея не как защитника родины, а сбежавшим с войны, погубившим Дидону, убившим в конце поэмы Турна, как бы ставшим воплощением гнева Юноны, показывает, что побеждает воцарившееся в мире зло [52, 200].

Надо подчеркнуть, что это положение, как и первое, значительно сужает проблематику «Энеиды». «Энеида» — поэма более глубокая и универсальная: в ней самое главное — не род Юлиев, а Рим. В I в. до н. э. римлянами, видимо, владели противоречивые настроения: они прославляли

²⁷ Гомер. Илиада. / Гомер. Илиада. Одиссея. М., 1967, с. 340—341. Пер. Н. Гнедича.

²⁸ Fragmenta Historicorum Graecorum. Ed. Car. et Theod. Müller, Parisiis, 1853, I.

²⁹ Иногда утверждают, что Эней последних книг «Энеиды» — это Август [7, 272—282].

обычаи предков, их образ жизни и жаждали его возродить, сохранять, лелеять, стремились удержать свою идентичность. Об этом Вергилий говорил в «Георгиках». С другой стороны, государство очень разрослось, завоевало множество народов, и римляне гордились его величием и мощью. На стенах домов в то время рисовали картины с перспективой, как бы расширяя пространство помещения и выражая стремление римлян пробить все стены, распространить свою мощь по всему миру. Строились огромные храмы, театры, амфитеатры, бани [33, 63—64; 46, 182; 62, 34—125].

Крепкое и могущественное государство появилось не сразу. «Вот сколь огромны труды, положившие Риму начало», — говорит Вергилий во вступлении «Энеиды» (I 33)³⁰. Эпос рассказывает о появлении римского племени. Однако взгляд поэта все время обращен в будущее, к будущей мощной империи. Спустившись в подземный мир, Одиссей (Hom. Od. XI) узнает о своих личных делах: мать умерла, отец в отчаянии, жена, хотя к ней сватаются женихи с соседних островов, верно ждет его, сын вырос, но изгнать женихов, растрачивающих его имущество, не в состоянии, сам он счастливо вернется на Итаку. Эней в подземном царстве видит своих потомков, будущих царей, полководцев и государственных мужей Рима, тех, при которых «Рим до пределов вселенной расширит / Власти пределы своей, до Олимпа души возвысит» (VI 781—782)³¹.

На щите, изготовленном Гефестом, Ахилл видит картины вселенной и земные картины: солнце, луну, созвездия, пахарей, жнецов, один город, окруженный войском, другой, живущий в мире и т. д. (Hom. II. XVIII 483—608). На щите «Энея» Вулкан выковал «италийцев и римлян деянья» (VIII 626). Эней видит потомков сына Юла, волчицу, своим молоком кормящую основателей Рима близнецов Ромула и Рема, похищение сабинянок, царей и полководцев, обряды, процессии, заговор Катилены, битву при Акции и бесконечное множество завоеванных народов. Видимо, можно утверждать, что на щите Энея, как и на щите Ахилла, изображен космос, что это тоже *imago mundi* (образ мира), но этот образ совершенно другой, поскольку мир понимается как Рим, поскольку *Urbs — orbs* (Город — мир) [25, 336—376]. Обозревая всю римскую историю, изображенную на щите, Эней не понимает этих образов, он может их только предчувствовать, но он осознает свою ответственную миссию:

И, хоть не ведает сам на щите отчеканенных судеб,
Славу потомков своих и дела на плечо поднимает.
(VIII 730—731)³².

Вергилий не только прославляет величие Рима, но и размышляет о месте римского народа среди других народов. Он делает вывод, что римляне

³⁰ Вергилий. Энеида. / Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 124. Здесь и далее пер. С. Ошерова.

³¹ Там же, с. 239.

³² Там же, с. 280.

появились в мире для того, чтобы господствовать в нем. Его мнение не отличается от идеи «Записок о галльской войне» Цезаря или от строк Горация о былой римской доблести: «Она когда-то мощь италийскую — / Латинов имя — грозно прославила / В безмерном мире: от восхода / До гесперийской закатной грани!»³³. Вергилий о том же самом говорит пророчески:

Будет повержен весь мир, и все, что видимо Солнцу
В долгом пути муж двумя Океанами, — им покорится.
(VII 100—101)³⁴.

Другие (по-видимому, греки) умеют изваять из меди прекрасные скульптуры и из мрамора высекают лица как живые, другие — лучшие ораторы и ученые. Миссия римлян такова:

Римлянин! Ты научись народами править державно —
В этом искусство твое! — налагать условия мира,
Милость покорным являть и смирять войною надменных!
(VI 851—853)³⁵.

Рах Romana (римский мир) — это мир с римлянами, слушаясь их, служа им или будучи их рабами. Мы можем не одобрять имперские настроения «Энеиды», но не можем не согласиться, что это настроения всех римлян, что «Энеида» — это римский народный эпос, рассказывающий историю народа и определяющий его миссию. Как и в «Георгиках», Рим для Вергилия — это вся Италия. В «Энеиде» мы находим множество имен. Они не многое говорят людям, специально этим не интересующимся, иногда могут даже раздражать, иногда проскальзывают мимо глаз. Римляне же их читали очень заинтересованно: каждое имя объясняло происхождение какого-либо рода или названия какого-либо места. Восходящий к Энею род Юлиев — это не главное, хотя он дал Риму двух великих мужей: талантливого полководца Цезаря и талантливого политика Августа. Последний упоминается в эпосе Вергилия как тот, кто воскресил римскую древность, вернул ее золотые времена (VI 791—794). Август и Рим неразделимы: «Цезарь Август ведет на врага италийское войско, / Римский народ, и отцов, и великих богов, и пенатов» (VIII 678—679)³⁶.

Теперь нам подобает вместе с Гамлетом спросить: «Что он Гекубе? Что ему Гекуба?»³⁷ Что нам это величие Рима? Мы все знаем, что он давно разрушен. Теперь другое оружие, другие способы борьбы, корабли, кушанья, одежды. Однако нам, как и героям «Энеиды», понятна тяжесть

³³ Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 206. Пер. О. Румера.

³⁴ Вергилий. Энеида. / Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 244.

³⁵ Там же, с. 240.

³⁶ Там же, с. 279.

³⁷ У. Шекспир. Гамлет. / У. Шекспир. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 8. М., 1997, с. 68. Пер. Б. Л. Пастернака.

неизвестности, сомнения и поиски смысла жизни. И теперь такие же чувства у отца, провожающего сына на войну, такое же горе сжимает сердце матери после гибели сына, такая же верная дружба, когда друг кладет голову за друга, такая же несчастная любовь у женщины, которую покидает ведомый долгом и идеалами мужчина, уплывающий в бурное море жизни.

Таким образом, в «Энеиде» есть то, что поэты называли бы картиной души, а ученые называют психологией. Это связывает ее с литературой нового времени. «Энеиду» называют поэмой скорби и любви [19]. В поэме часто бушуют разные чувства [27, 285—289], эпическое спокойствие здесь исключение [27, 319]. После изучения аффектов в «Энеиде» делается вывод, что во II и XII книгах преобладает чувство страха, в IV и XI книгах — чувство страдания, в VII — злобы, в I и V — радости [57, 256].

Вергилий внимателен к каждой детали. Вот троянцы остановились в Сицилии. Подстрекаемые поджечь корабли женщины колеблются между «жалкой» любовью и обещанным судьбою царством (V 655—656). Поэт метко называет их любовь жалкой: измученные бесконечной дорогой в неизвестность, женщины привыкли к берегам Сицилии, но эта любовь вызывает только жалость, потому что берега чужие, хотя и гостеприимные. Так в два слова (*miserum amorem*) Вергилий вложил не так уж мало.

Вергилий, возможно, учился вниманию к каждому движению человеческого сердца у эллинистической литературы. Исследователи, любящие связи и аллюзии, считают его учителем Аполлония Родосского и других эллинистических поэтов [14]. Однако заметна и его связь с трагиками, усматривается влияние Еврипида, Софокла [27, 138], римлян, драмы которых не сохранились [67; 78, 41, 67]. И вся поэма Вергилия похожа на драму, и отдельные эпизоды строятся сценично. Например, первая встреча Энея и Дидоны в храме Юноны: Эней с Ахатом осматривают картины, приходит Дидона, садится на трон, решает споры троянцев, устраивает другие дела, за храмом начинается шум, врываются троянцы, просят о помощи, Эней с Ахатом наблюдают со стороны, затем Эней разговаривает с Дидоной (I 445—630). Так же наглядно представлены сцены с деревянным конем (II 32—240), Энея у Эвандра (VIII 102—365) и другие [27, 321—323].

Производит впечатление мечущаяся по Карфагену из-за любви Дидона, призывает сжечь корабли объятая гневом Бероя, пылают страстью к войне сердца мужей. Часто говорится о трагизме Латина или Турна, однако редко когда подчеркивается драматизм Энея. Несущий на своих плечах старого отца, одной рукой ведущий сына, а в другой держащий фигурки домашних богов, Эней уходит из Трои — таков образ этого героя. Он справедлив. Добавляя эпитет *pius*, Вергилий подчеркивает, что Эней — человек долга. *Pius* — это такой человек, который в совершенстве исполняет долг. Поэтому на первый взгляд Эней несколько бледен и даже скучен: он делает только то, что ему велят боги, не сопротивляется их воле, покорно ее исполняет. Иногда боги являются выражением судьбы. Гонимый судьбой (I 2), отец римского народа (у него есть и эпитет *pater*) нигде не проявляет инициативы, послушно исполняет назначенную ему миссию.

Однако, вчитавшись в «Энеиду» повнимательнее, мы можем заметить, что Эней — тоже драматический герой. Его положение отмечает первую половину «Энеиды» знаками лишений и потерь. Эней любит Трою, он готов ее защищать и пожертвовать за нее жизнью, однако утрачивает возможность умереть за родину. Схватив меч, он бросается в битву, но Венера препятствует его гибели (II 591—620). Собравшись в путь, он сразу теряет любимую жену. Затем троянцы, гонимые бурями и ветрами, много дней и месяцев плывут в неизвестность. Они пытаются остановиться то тут, то там, но каждый раз становится ясно, что цель путешествия еще не достигнута. У Энея, не понимающего смысла своей судьбы, своих страданий и потерь, много раз вырывается вздох зависти:

Трижды, четырежды тот блажен, кто под стенами Трои
Перед очами отцов в бою повстречался со смертью!
(I 94—95)³⁸.

В Карфагене Эней полюбил Дидону, но он вынужден отказаться от этой любви. Он не обманывает Дидону, утверждая: «Я не по воле своей плыву в Италию» (IV 361). То же самое он повторяет позже, встретив в подземном мире душу умершей царицы Карфагена: «Я не по воле своей покинул твой берег, царица!» (VI 460).

В Сицилии умирает отец Энея, потом там остается часть спутников. Герой, терзаемый лишениями и утратами, должен скрывать свои чувства, поскольку он — вождь, надежда всех плывущих. Он подбадривает и утешает спутников:

О друзья! Нам случилось с бедой и раньше встречаться!
Самое тяжкое все позади: и нашим мученьям
Бог положит предел...
(I 198—200)³⁹.

Когда Эней кончил свою речь, поэт характеризует его состояние:

Так он молвит друзьям и, томимый тяжкой тревогой,
Боль подавляет в душе и глядит с надеждой притворной.
(I 208—209)⁴⁰.

В VI книге происходит перелом: лишения уступают место будущему. Сначала Эней встречается с теми, кого потерял: душа умершего Деифоба напоминает о родной Трое, душа умершей Дидоны — былую любовь. В середине книги Эней осознает круг вечности: душа отделяется от тела, очищается и вновь вселяется в другое тело. В конце VI книги Эней видит будущее Рима и узнает о своей миссии. Здесь он понимает смысл своей

³⁸ Вергилий. Энеида. / Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 125.

³⁹ Там же, с. 128.

⁴⁰ Там же.

судьбы, своих утрат и потерь: он все терпел и должен вытерпеть ради будущего мощного и великого Рима. Ради него он должен стать безликим. Терпение и выдержка — это главная черта Энея. «Что б ни случилось, судьбу побеждают любую терпением», — таков его девиз и девиз всех троянцев (V 710). Считается, что терпеливый, всегда подчиняющийся долгу Эней имеет черты стоика [27, 275; 48, 90]. Во второй части «Энеиды» Эней — уже энергичный вождь и храбрый воин, потому что он знает, ради чего страдает и ради чего воюет.

В настоящее время очень ценят IV книгу, в которой тонко изображены нюансы чувств Дидоны. Драма Энея незаметна, она происходит в сердце, а трагедия Дидоны выливается наружу. Поэтому ее сравнивают с Медеей, Деянирой, Аяксом и другими трагическими персонажами [27, 138; 37, 464]. Некоторым исследователям она напоминает изображенную Катуллом Ариадну, которую покинул Тесей [37, 446; 40, 38]. Дидона — карфагенянка, но Вергилий применяет к ней критерии римской морали. Римляне очень ценили женщин, вышедших замуж только один раз; *univira* — свойство совершенной римлянки [37, 441]. Дидона — деятельная, энергичная правительница, прекрасная женщина. Сначала она не решается связать свою судьбу с Энеем. Когда сестра Анна посоветовала ей больше не вдовствовать, она поверила в придуманный ею самой план счастливой жизни: Эней останется здесь навсегда, они вдвоем будут править Карфагеном. Когда же, как гром среди ясного неба, грянула весть об отплытии Энея, Дидона повела себя по идеальной модели покинутой женщины [40, 69]: она сердится, обижается, то проклинает Энея, то умоляет. Сначала она молит о любви, а потом только о том, чтобы свыкнуться с горем. Когда ей, охваченной мукой, кажется, что ничего больше не осталось, она кончает с собой. Изображение судьбы Дидоны производит большое впечатление, и можно встретить утверждение, что книга «Энеиды», посвященная Дидоне, — это единственная римская трагедия [48, 129]. Однако есть и противоположное мнение: Дидона — элегическая личность, и ее отношения с Энеем похожи на отношения, изображаемые в римских элегиях [10, 129—150].

Некоторые исследователи рассматривают «Энеиду» как одну большую трагедию с отдельными драмами Дидоны, Латина, Турна [56, 347—413]. IX книгу мы можем назвать книгой Турна. Красивый, гордый, знатный вождь рутулов немного напоминает Энея начала поэмы: он храбро защищает родину и оскорбленную честь. Он говорит италикам:

Душу его посвящаю я вам и тестю Латину,
Ибо доблестью Турн никому не уступит из предков.
(XI 440—441)⁴¹.

Турн как бы черпает силы из родной земли, его мощь все возрастает. В начале IX книги поэт сравнивает его с волком (IX 60), потом — с тигром (IX 730) и наконец — со львом (IX 792). К сожалению, ему суждено погибнуть.

⁴¹ Там же, с. 334—335.

Такова его судьба. Суждено погибнуть молодым и прекрасным Палланту, Нису с Эвриалом, Камилле.

Вергилия считают сторонником философии стоицизма не только из-за трактовки образа Энея, но и из-за подчеркивания им роли могущественного рока — *fatum* [26, 363—377; 49, 94]. Отмечается также влияние орфиков [37, 491], а также Платона и пифагорейцев [71, 406].

Драматические противоречия терзают в «Энеиде» и Латина. Он осознает требования рока, не понятые Турном, знает, что нужно жить с троянцами в мире, но не может не считаться с желаниями родных. На основе изображения судеб Латина, Дидоны, Палланта, Ниса, Эвриала и других делается вывод, что «Энеида» — это поэзия человечества (*Menschheitsdichtung*), а не политический манифест. Миф и история в ней — средство для выражения космических законов. Человек должен угадать, а потом реализовать свой *fatum* [71, 406]. Эти мысли принадлежат известным ученым, но мы не обязательно должны им во всем верить. Да, правда, что Вергилий рассматривает глубины души человека, его тайные связи с космосом. Однако правда и то, что ни одно существо — ни человек, ни душа, ни бог — не могут помешать осуществлению космической цели Юпитера [72, 158]. А если это так, мы не можем не признать, что в «Энеиде» изображается эта цель — основание города Лавиния, соединение троянцев с римлянами, будущая мощь Рима. Этой цели принесены в жертву все судьбы. Иначе говоря, все принесено в жертву политическому манифесту. Мы не можем этого игнорировать, хотя нам, людям нового времени, больше нравится изображение различных движений души.

Ни один писатель античности не дождался такого признания и славы, как Вергилий. После смерти он сразу стал классиком — читаемым и изучаемым в школах автором. Своим величием Вергилий заслонил множество произведений предыдущих авторов и внушил комплекс неполноценности последующим писателям. Поэмы Энния и Невия не переписывались, не издавались и пропали, а поэты I в. н. э. Лукан, Валерий Флакк, Силий Италик, Стаций скромно держались в тени великого предшественника. Впоследствии многие вообще не решались писать сами, только составляли из отдельных стихов и полустихий Вергилия сочинения, называемые центонами (составленными из лоскутов). Например, Годизий Гета (II в. н. э.) написал трагедию «Медея», которую составляют только взятые из разных произведений Вергилия строчки, полустихия, словосочетания. Благодаря близости к идеям христианства произведения великого римского певца не спрятал покров забвения в Средние века, а эрудиты эпохи Ренессанса знали все его сочинения наизусть. Поэты того времени учились у Вергилия, следовали за ним, подражали ему.

ЛИТЕРАТУРА

1. André J.-M. Le siècle d'Auguste, Paris, 1974.

2. André J.-M. Mécène. Essai de biographie spirituelle. Paris, 1967.
3. Augustus. Wege der Forschung. Darmstadt, 1969.
4. Bardon H. La littérature latine inconnue. Paris, 1958.
5. Bayet J. L' évolution de l'art de Virgile des origines aux Géorgiques. Paris, 1929.
6. Bellesort A. Virgile: son oeuvre et son temps. Paris, 1930.
7. Binder G. Aeneas und Augustus. Meisenheim am Glan, 1971.
8. Buchheit V. Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika. Darmstadt, 1972.
9. Büchner K. P. Vergilius Maro: Der Dichter der Römer. Stuttgart, 1959.
10. Cairns F. Virgil's Augustan Epic. Cambridge, 1989.
11. Cartault A. Étude sur les Bucoliques de Virgile. Paris, 1897.
12. Cartault A. L'art de Virgile dans l' Énéide. Paris, 1926.
13. Carcopino J. Virgile et le mystère de la IV-me éclogue. Paris, 1930.
14. Clausen W. Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry. Berkeley, 1987.
15. Conway R. S. Virgil's Messianic Eclogue. London, 1907.
16. Distler P. Vergil and Vergiliana. Chicago, 1966.
17. Dudley D. R. Virgil. London, 1969.
18. Farrell J. Vergil's Georgics and the Traditions at Ancient Epic. Oxford, 1991.
19. Farron S. Vergil's Aeneid. A Poem of Grief and Love. Leiden—New York—Köln. 1993.
20. Garthausen V. Augustus und seine Zeit. Stuttgart, 1964.
21. Georg E. V. Aeneid VIII and the Aitia of Callimachus. Lugduni Batavorum, 1974.
22. Gransden K. W. Virgil. The Aeneid. Cambridge, 1990.
23. Grimal P. Virgile. 1985.
24. Haecker Th. Vergil. Vater des Abendlandes. München, 1947.
25. Harsdie Ph. Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium. Oxford, 1968.
26. Harrison S. J. Readings in Vergil's Aeneid. Oxford, 1990.
27. Heinze R. Virgils epische Technik. Leipzig und Berlin, 1928.
28. Herrmann L. Les Masques et les Visages dans les Bucoliques de Virgile. Paris, 1969.
29. Highet G. The Speeches in Vergil's Aeneid. Princeton, 1972.
30. Höhn K. Augustus und seine Zeit. Wien, 1953.
31. Jeanmaire H. Le messianisme de Virgile. Paris, 1930.
32. Johnston P. A. Virgil's Agricultural Golden Age. Leiden, 1980.
33. Kaschnitz von Weinberg G. Das Schöpferische in der römischen Kunst. München, 1961.
34. Kettemann R. Bukolik und Georgik. Heidelberg, 1977.
35. Kienast D. Augustus. Princeps und Monarch. Darmstadt, 1982.
36. Klingner F. Virgils Georgica. Zürich und Stuttgart, 1963.
37. Klingner F. Virgil. Bucolica. Georgica. Aeneis. Zürich, 1967.

38. Knauer G. N. Die Aeneis und Homer. Göttingen, 1964.
39. Kroll V. Studien zum Verständnis der Römischer Literatur. Stuttgart, 1924.
40. Monti R. C. The Dido Episode and the Aeneid. Leiden, 1981.
41. Norden E. Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee. Leipzig, 1924.
42. Oksala T. Studien zum Verständnis der Einheit und der Bedeutung von Vergils Georgica. Helsinki, 1978.
43. La Penna A. Esiodo nella cultura e nella poesia di Virgilio. — Hesiodo et son influence. Gèneve, 1960.
44. Perret J. Les origines de la légende Troyenne de Rome. Paris, 1942.
45. Pfeiffer E. Virgils Bukolika. Untersuchungen zum Formproblem. Stuttgart, 1933.
46. Picard G. Sztuka rzymska. Warszawa, 1975.
47. Pöschl V. Die Hirtendichtung Virgils. Heidelberg, 1964.
48. Pöschl V. Die Dichtkunst Virgils. Wien, 1964.
49. Pötscher W. Virgil und die göttlichen Mächte. New York, 1977.
50. Pridik K. H. Vergils Georgica. Tübingen, 1971.
51. Der Principat und die Freiheit. Wege der Forschung. Darmstadt, 1969.
52. Putnam M. C. The Poetry of the Aeneid. Cambridge, 1965.
53. Putnam M. C. Virgil's Pastoral Art. Princeton, 1970.
54. Putnam M. C. Virgil's Poem of The Earth. Princeton, 1979.
55. Quinn K. Virgil's Aeneid. Michigan, 1968.
56. Rand E. K. The Magical Art of Virgil. Cambridge, 1931.
57. Rieks R. Affekte und Strukturen. Pathos als ein Form- und Wirkprinzip von Vergils Aeneis. München, 1989.
58. Rose H. J. The Ecliges of Vergil. Berkley and Los Angeles, 1942.
59. Saeculum Augustum. Wege der Forschung. Darmstadt, 1988.
60. De Saint-Denis E. Introduction. — Virgile. Géorgiques. Paris, 1956.
61. Schadewaldt W. Goethestudien. Zürich, 1963.
62. Schefold K. Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte. Basel, 1952.
63. Schönbeck G. Der locus amoenus vom Homer bis Horaz. Heidelberg, 1964.
64. Sickel J. V. The Design of Virgil's Bucolics. Urbino, 1978.
65. Skutsch F. Aus Vergils Frühzeit. Leipzig, 1901.
66. Snell B. Die Entdeckung des Geistes. Hamburg, 1955.
67. Stabryla S. Latin Tragedy in Virgil's Poetry. Wroclaw, 1970.
68. Stabryla S. Wergiliusz: Swiat poetycki. Wroclaw, 1983.
69. Stégen G. Étude sur cinquième Bucolique de Virgile. Namur, 1955.
70. Syme R. The Roman Revolution. Oxford, 1939.
71. Thomas J. Structures de l'imaginaire dans l'Énéide. Paris, 1981.
72. Thornton A. The Living Universe. Lugduni Batavorum, 1976.
73. Tweedsmuir L. Augustus. Berlin, 1939.

74. Weber W. Der Prophet und sein Gott. Eine Studie zu vierten Eclogie Vergils. Leipzig, 1925.
75. Wege zu Vergil. Darmstadt, 1966.
76. Wigodsky M. Virgil and Early Latin Poetry. Wiesbaden, 1972.
77. Wilkinson L. P. The Georgics of Virgil. A Critical Survey. Cambridge, 1969.
78. Williams G. Technique and Ideas in the Aeneid. New Haven and London, 1983.
79. Аверинцев С. С. Внешнее и внутреннее в поэзии Вергилия. / Поэтика древнеримской литературы. М., 1989, 22—52.
80. Гаспаров М. Л. Вергилий — поэт будущего. / Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979.
81. Машкин Н. А. Принципат Августа. М.—Л., 1949.
82. Утченко С. Л. Древний Рим. События. Люди. Идеи. М., 1969.
83. Шифман И. Ш. Цезарь Август. Л., 1990.

ГОРАЦИЙ

Квинт Гораций Флакк (64 — 8 до н. э.) ни при жизни, ни после смерти, по-видимому, не мог надеяться на лавры первого поэта Рима. Во времена его юности более ценили Энния и других архаических поэтов, а после появления «Энеиды» Вергилия, отодвинувшей в сторону более ранних авторов и за несколько лет ставшей классическим (читаемым в школах) произведением, стало ясно, что первое место в римской литературе уже занято. Оно досталось автору «Энеиды», выразившему римское мировоззрение, определившему понимание места и миссии римлян в мире и заслужившему у потомков имя народного римского поэта. Гораций не был так увенчан, однако, после его смерти, вскоре не осталось сомнений по поводу его права стоять немного ниже, но все-таки рядом с Вергилием.

Гораций носил имя знатного рода, но это имя не принадлежало его предкам: поэт был сыном вольноотпущенника, следовательно, бывшего раба, получившего родовое имя хозяина. У отца были средства и здоровые амбиции: он очень хотел, чтобы сын выучился и, привезя мальчика из Апулии¹ в Рим, отдал его не каким-нибудь, а самым лучшим учителям, обучавшим сыновей всадников и сенаторов. Потом Гораций, как и юноши знатного происхождения, прекрасно выучил греческий язык и даже писал по-гречески стихи, учился в Афинах.

В Грецию в то время прибыли вожди убийц Цезаря Брут и Кассий, а также их сторонники. Формировалось войско для борьбы с цезарианцами. В Афинах как бы витал дух тираноубийц Гармодия и Аристогитона, статуи которых стояли в центре города, и Гораций с энтузиазмом вступил в ряды защитников демократии. В войске Брута и Кассия он получил высокий пост

¹ Апулия — область на юго-востоке Апеннинского полуострова.

жанром, однако эти стишки, отражавшие актуальные события, быстро утрачивали свое значение [15, 45—46], и их сейчас же все забывали.

Написанные гекзаметрами сатиры Горация говорили не только об отдельных событиях и лицах, но и о типичных или вечных вещах. Поэтому они дошли и до нас. Поэт назвал их беседами — *sermones*. Дело в том, что он не просто так рассказывает, а постоянно обращается к воображаемому собеседнику, разъясняет ему свои положения, цитирует его мнение и спорит с этим мнением.

Давно замечено, что Гораций перенес в свои сатиры принципы расцветшего в Греции в III в. до н. э. жанра **диатрибы**⁴ [12]. Предшественниками диатрибы следует считать диалоги Платона, Ксенофонта и других авторов V в. до н. э. Однако диатриба, получившая свое оформление в III в. до н. э. у киников и стоиков, — это монолог, как бы проповедь автора, который пересказывает разговоры, сыплет абсолютные истины, цитирует отрывки из литературных произведений, вплетает басни и пословицы. Диатриба всегда полемична: одно утверждает, другое отрицает. Автор спорит с фиктивным оппонентом, постоянно обращается к нему, спрашивает его и цитирует его ответ. Для подтверждения своих положений он приводит мифологические примеры, любит пошутить и посмеяться [39, 46—50].

Греческая диатриба была жанром, используемым философами. Сатиры Горация — это не философские сочинения, однако общие с диатрибой черты в них присутствуют. Больше всего особенностей диатрибы находят в следующих сатирах Горация: I 1; I 2; I 3 и II 3, а также II 7 [22, 1—35]. Однако и в других сатирах мы находим элементы беседы, разговорного языка, басни и назидательные поучения, иллюстрирующие эмоциональные утверждения. Поэт говорит о том, как вредит человеку слишком большое богатство, желание иметь все больше и больше и вообще различные крайности. Он учит быть снисходительным к друзьям, любить их не за знатность, а за нравственные качества, побуждает трезво оценивать свои возможности, призывает не подчиняться желаниям и страстям, а все обдумывать:

Судим: богатство ли делает иль добродетель счастливым;
Выгоды или достоинства к дружбе вернее приводят;
В чем существо добра и в чем высочайшее благо?
(Serm. II 6, 74—76)⁵.

Три сатиры (I 4; I 10 и II 1) посвящены литературным вопросам. Гораций не считает своих произведений и избранного жанра очень значительными: он думает, что его не следует причислять к поэтам, потому что писание строчек — еще не поэзия (Serm. I 4, 39—48). Комедии и творчество Луцилия — то же

⁴ Греч. — ◆ • ♥ ▲ × • ♥ • ◆ — беседа, разговор.

⁵ Гораций. Сатиры. / Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 307. Пер. М. Дмитриева.

не поэзия, так как эти жанры говорят о будничных вещах, им не хватает величия души. Однако каждому — свое, Горация влекут сатиры (Serm. II 1, 24—60), он готов ругать и критиковать, хотя это не всем нравится (Serm. II 1, 24—60). Вообще сатиры Горация не суровы и не злы: поэт не бранится, а иронизирует, шутит, поучает [7, 93—96; 25, 2—37].

В первой книге мы находим больше остроты и личной насмешки, а во второй критикуются общие для всех пороки. Поэта интересуют не личности, а типы. Он смеется над скупцом, нахалом, болтуном, честолубцем, гурманом, охотником за приданым, прямолинейным толкователем философских истин и другими людишками. Такие обобщения характерны и для диатрибы проповедующего киника или стоика, но действующие лица сатир Горация живут не в абстрактном пространстве, а на шумных форумах и улицах Рима и всегда связаны с неповторимым духом Вечного города. Их имена выдуманы, однако иногда читатели могли и узнать некоторые прототипы. Кроме того, смеясь над чужими пороками, Гораций не забывает, что он сам тоже не абсолютно совершенен, что изображенные недостатки — это примеры того, каких слабостей и ошибок надо бы избегать и ему [31, 79].

Все упомянутые темы, мысли, положения, образы изложены не последовательно, а переплетаются, меняются, движутся, как и подобает сатуре — жанру смеси. Поэтому немало думали над композицией и отдельных сатир, и целых книг. Почти все ученые согласны с давно высказанной мыслью, что в I книге сатир нет плана, каждое стихотворение существует отдельно, а во II можно выделить четыре группы⁶, по две сатиры, написанные на одну и ту же тему [4]: II 1 и II 5 — поиск советов; II 2 и II 6 — деревенская жизнь; II 3 и II 7 — наставления Сатурналий; II 4 и II 8 — гастрономия. По поводу композиции стихотворений спорят больше. Одни ученые доказывают, что сатиры не имеют единой структуры, что они являются соединениями отдельных частей [8, 91—92, другие ищут связи, тонкие переходы и соединения [35].

И в эподах, и в сатирах Гораций хвалит, а иногда и прославляет Октавиана. По этому поводу есть разные мнения. Некоторые исследователи утверждают, что он стал придворным поэтом [40, 48], некоторые полагают, что в сердце Гораций остался противником единовластия и в сатирах насмехался над могущественным вождем [22, 256—257]. Кое-кто думает, что критика пороков граждан могла совпадать с установкой Августа на исправление общественной морали [13, 74; 38, 70]. Такое объяснение на самом деле могло бы быть приемлемым, только, видимо, не следовало бы считать Горация, как и Вергилия, механическим рупором идеологии Августа.

Как мы уже упоминали, римским интеллектуалам не мог не понравиться замысел одного и лидеров государства (когда Гораций писал сатиры, Октавиан еще не был ни принцепсом, ни Августом) восстановить старинный Рим, Рим храбрых и дисциплинированных воинов, потом пропитанных пахарей, благородных матрон, неподкупных судей, потому что те замыслы

⁶ Существует также утверждение, что обе книги сатир написаны как один сборник, только изданы в двух «томах» [34, 20].

совпали с надеждами и мечтами большинства граждан, истосковавшихся по миру, справедливости, спокойной жизни. Казалось, что во всех бедах общества виноваты междоусобные распри, споры, войны, что с их окончанием все будет иначе, будут восстановлены и расцветут старинные ценности. Поэтому не стоит думать, что убеждения Горация изменились, вряд ли поэт чувствовал себя предавшим идеалы молодости⁷. В то время, борясь с убийцами тирана, он защищал политические принципы древнего Рима, а борясь сатирами с пороками и испорченностью римлян, он защищал моральные принципы предков.

В «Одах» он продолжил эту борьбу. Издав сатиры, поэт более семи лет молчал, так как создавал свои главные стихи, которые он сам и современники называли по латыни *Carmina*, а люди позднейших времен по-гречески — «Одами». В 23 г. до н. э. поэт опубликовал 3 книги од, а еще через десять лет добавил четвертую. Не все произведения этих сборников соответствуют пониманию жанра оды, сформировавшемуся во времена Ренессанса и Классицизма: рядом с торжественными и патетическими мы находим веселые, игривые стихотворения.

«Оды» — вершина творчества Горация, гарант бессмертия поэта, памятник, который не может уничтожить время. Только очень редко слышатся голоса, что они бледнее сатир [24, 45].

Гораций сам указал на свои заслуги и на свое значение: он первым создавал латинские стихотворения с использованием сложных метров греческой лирики: «Первый я приобщил песню Эолии к италийским стихам» (*Carm.* III 30, 13—14)⁸. Поэт с полным основанием надеялся на неувядаемые лавры прежде всего благодаря своему владению сложной поэтической техникой. Неотерики написали по одному-два стихотворения строфами, изобретенными древнегреческими лириками, но это были только еще первые опыты, поскольку их внимание больше привлекали метры эллинистической поэзии. Писать метрами, придуманными Сапфо, Алкеем, Асклепиадом и другими архаическими поэтами, Горацию было невиданно трудно: он должен был распределить свои мысли в соответствии с необычной последовательностью долгих и кратких слогов.

Успешно преодолев все препятствия метрики, использовав почти двадцать ритмических вариантов, Гораций писал изящные стихотворения, при чтении которых совершенно не видно ни мук, ни даже особых усилий поэта. О таком искусстве Овидий позднее скажет: «Вот до чего скрывает себя искусством искусство!» — *ars latet arte sua* (*Met.* X 252)⁹. Гордясь новизной метрики од, Гораций не отмечает оригинальности их содержания. На самом деле многие мысли его поэзии не новы, известны римлянам из греческих философских или литературных произведений: «Обуздай жадность, и ты будешь чувствовать себя бесконечно богатым»; «Что есть прогресс

⁷ Противоположное мнение см. [21].

⁸ Гораций. Оды. / Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 176. Пер. С. Шервинского.

⁹ Овидий. Метаморфозы. / Публий Овидий Назон. Собрание сочинений. Т. II. СПб., 1994, с. 217. Пер. С. Шервинского.

цивилизации? Не грех ли это, не нарушение ли дозволенных границ?»; «Неизвестно, будем ли мы завтра еще живы, поэтому давайте радоваться этому дню»; «Желанного для всех покоя не дают ни власть, ни богатство, а только довольство малым». Эти и подобные утверждения не были новыми, однако вечные истины, видимо, и не могут быть оригинальными. Римляне прекрасно понимали, что под солнцем не так много нового.

Однако нужно подчеркнуть, что современники, по-видимому, ценили Горация не только за то, что он выразил вечные истины в складных, звучных строфах, но и за то, что эти истины он слелал собственностью римской литературы. Вот его знаменитое стихотворение, написанное алкеевой строфой, главная мысль которого сконцентрирована в таких строках:

Что будет завтра, бойся разгадывать
И каждый день, судьбою нам посланный
Считай за благо.

(Carm. I 9, 13—15)¹⁰.

Утверждение, что все в руках богов, что человек не знает, сколько он проживет, и должен радоваться каждому дню как дару, пришло из греческой философии. Мотивы зимних холодов и горящего очага были и в строках Алкея (Frg. 90, Diehl), но Гораций предлагает посмотреть не на абстрактный зимний пейзаж, а на заснеженную гору Соракт в Лациуме, просит налить не привезенного из дальних краев, а сабинского вина, напоминает о тренировочных площадках на Марсовом поле, и итальянские образы заслоняют все остальное.

В третьей оде I книги говорится о том, что боги отделили земли одну от другой морями, а грешный человек изобрел корабль и так преступил естественные границы, установленные богами. Украдший огонь Прометей, пустившийся в полет Дедал, сошедший в подземный мир живым Геракл — это персонажи греческих мифов, нарушившие божественные установления. Однако мысли о пагубности цивилизации у Горация появляются, когда он провожает в Грецию любимого друга поэта Вергилия, и в этот момент все положения оказываются римскими, как и следующее:

Дерзко рвется изведать все,
Не страшась и греха, род человеческий.
(Carm. I 3, 25—26)¹¹.

Видимо, лишь немного преувеличивает автор, называющий Горация «самым римским» римским поэтом [6, 37].

В «Одах» мы находим немало упоминаний греческих местностей, показывающих, что взгляд поэта направлен в дальние края. Однако они не

¹⁰ Гораций. Оды. / Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 55. Пер. С. Шервинского.

¹¹ Там же, с. 48. Пер. Н. Гинцбурга.

должны вводить нас в заблуждение: поэт прославляет только Италию. Часто он вспоминает свою родную Апулию, упоминает ее мифического царя Давна, ее реку Ауфид. Другой милый поэту уголок — Лациум. Перечислив двенадцать самых знаменитых мест в Греции, Гораций признается:

Мне же не по сердцу стойкая Спарта
Иль фессалийский простор полей многоплодной Лариссы:
Мне по душе Альбунеи журчанье,
Быстрый Анио ток, и Тибурна рощи, и влажный
Берег зыбучий в садах плодовых.
(Carm. I 7, 10—14)¹².

Городок Лациум в окрестностях Тибурна, шумящая там речка Анио и картины окрестностей родника Альбунеи встречаются не только в этом стихотворении. Италия — не только физическая, но и духовная родина поэта [8, 304]. Только здесь он и его соотечественники крестьяне находят покой:

Но миротворный сон не чуждается
Убогой кровли сельского жителя,
 Ни ветром зыблемой долины,
 Ни прибрежных дубрав тенистых.
(Carm. III 1, 21—24)¹³.

Эти слова звучат как реминисценция прославления Италии Вергилием: «под деревьями сладкая дрема» (Georg. II 470—471). Некоторые исследователи сравнивают образ Италии у Горация с Аркадией «Буколик» Вергилия [28, 159—161].

Гораций с глубоким пониманием перенял у греков требование соблюдать меру. Эту мысль он высказывает в образной формуле «золотой (следовательно, совершенной) середины» (*aurea mediocritas*) и воплощает в своем творчестве. Когда льется вино, звучит шум пира, поэт не забывает напомнить, как важно не потерять меры:

Но для каждого есть мера в питье: Либер блюдет предел.
Бой кентавров возник после вина с родом лапифов, — вот
Пьяным лучший урок.
(Carm. I 18, 7—9)¹⁴.

Гораций учит не терять головы, когда влюбляешься, а при изложении мыслей, взятых у стоиков или эпикурейцев, не примыкает ни к тем, ни к другим, но остается человеком независимым и с чувством собственного достоинства.

¹² Там же, с. 52. Пер. Г. Церетели.

¹³ Там же, с. 126. Пер. З. Морозкиной.

¹⁴ Там же, с. 69. Пер. Н. Гинцбурга.

Особенно часто поэт призывает придерживаться золотой середины, говоря о богатстве. Человек не должен нищенствовать, но он также не должен гнаться за богатством:

Выбрав золотой середины меру,
Мудрый избежит обветшалою кровли,
Избежит дворцов, что рождают в людях
Черную зависть.

(Carm. II 10, 5—8)¹⁵.

Поэт осуждает поместья, разукрашенные слоновой костью и золотом, дома, построенные на камнях, сложенных в море, и прочую роскошь. Эту идею довольства малым, ставшую космополитической, он делает римской, связывая ее со скромным образом жизни предков:

Хорошо тому, кто богат немногим,
У кого блестит на столе солонка
Отчая одна, но ни страх, ни страсти
Сна не тревожат.

(Carm. II 16, 13—16)¹⁶.

Поэт напоминает, что основатель города Ромул наказал римлянам жить просто, что Катон и другие старцы не были богаты:

Скромны доходы были у каждого,
Но умножалась общая собственность.

(Carm. II 15, 13—14)¹⁷.

Гораций осуждает не только погоню за богатством, стремление к роскоши, но и изнеженность, распущенность и поддерживает деятельность Августа по изданию законов, защищающих семью:

О, умножь наш род, помоги указам,
Что издал сенат об идущих замуж,
Дай успех законам, поднять сулящим
Деторождение!

(C. S. 17—20)¹⁸.

Августа он прославляет как восстановителя обычаев предков, защитника мирной, упорядоченной, умеренной жизни.

¹⁵ Там же, с. 105. Пер. З. Морозкиной.

¹⁶ Там же, с. 115. Пер. А. Семенова-Тян-Шанского.

¹⁷ Там же, с. 114. Пер. А. Семенова-Тян-Шанского.

¹⁸ Гораций. Юбилейный гимн. / Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 212. Пер. Н. Гинцбурга.

Казалось бы, что есть область, где невозможно придерживаться золотой середины. Эта область — смерть. Невозможно для всех, но не для Горация. Конечно, поэта печалит бегущее время. Он жалуется другу:

О, Постум, Постум! Как быстротечные
Мелькают годы!

(Carm. II 14, 1—2)¹⁹.

Мотив смерти — нередкий гость в одах [32, 130]. Поэта пугает приближающийся конец жизни, но и здесь он находит выход — бессмертие творчества. Смерть ведет в безвозвратное небытие, но остаться в веках может помочь прекрасная поэзия. Среднего юриста можно стерпеть, а среднего поэта нельзя переносить никоим образом (Ars, 372—373). Совершенное небытие, обещаемое смертью, может быть уравновешено только совершенным творчеством. «Нет, не весь я умру, лучшая часть меня / Избежит похорон», — говорит Гораций, имея в виду поэзию (Carm. III 30, 6—7, пер. С. Шервинского). Заканчивая III книгу «Од», он заявляет, что заканчивает вечный памятник себе:

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся.
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд
Нескончаемых лет — время бегущее.

(Carm. III 30, 1—5)²⁰.

Таким образом, идея золотой середины в поэзии Горация — главная и господствующая. Все же, видимо, Гораций не везде требует меры. Он делает исключение для мощи Римской империи. Рим он считает первым городом мира — *princeps urbium* (Carm. IV 3, 13); он гордится, что уже завоеваны мидийцы, скифы, индусы, африканские племена (C. S. 53—56); что былая доблесть

[...] когда-то мощь италийскую —
Латинов имя — грозно прославила
В безмерном мире: от восхода
До гесперийской закатной грани!
(Carm. IV 15, 13—15)²¹

Он желает огромному римскому государству, занимающему едва ли не весь мир, расшириться до самых западных и восточных границ ойкумены:

¹⁹ Гораций. Оды. / Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 112. Пер. З. Морозкиной.

²⁰ Там же, с. 176. Пер. С. Шервинского.

²¹ Там же, с. 206. Пер. О. Румера.

И где бы мира грань ни стояла, пусть
Ее оружием тронет, стремясь достичь
Краев, где солнца зной ярится,
Стран, где туманы и ливни вечно.
(Carm. III 3, 53—56)²².

Гораций выражает и всеобщую гордость, и империалистические настроения. Идеология римлян аккумулируется особенно в первых шести стихотворениях III книги, которые обычно называются «Римскими одами». Они все написаны алкеевой строфой, во всех говорится об актуальных вопросах морали и политики. Поэт возвышает принцип довольства малым, говоря, что богачам жить очень беспокойно (Carm. III 16); побуждает молодежь закаляться, напоминая, что «и честь, и радость — пасть за отечество!» (Carm. III 2, 13, пер. А. Семенова-Тян-Шанского); прославляет величие Римской империи и Августа (Carm. III 3; III 4); вспоминает героя полководца Регула, который попал в плен и был послан врагами договариваться по поводу условий мира и обмена пленными. Он выступил с речью в сенате, убеждая государственных мужей не соглашаться с условиями мира. Поскольку он дал слово вернуться в плен, то возвратился и умер там смертью мученика (Carm. III 5). В последней оде (Carm. III 6) поэт призывает восстановить древние храмы, вернуть набожность, нравственность, трудолюбие предков. Ученые рассуждают, надо считать эти шесть од циклом или отдельными произведениями [11, 190—204], но важнее то, что, как бы мы ни назвали эти стихотворения, нужно подчеркнуть, что в них высказаны самые главные положения всех книг од.

Все исследователи единодушно признают, что Гораций часто обращается к древнегреческой лирике, однако по поводу влияния отдельных поэтов идут споры. Одним кажется очень сильным влияние Пиндара, который писал для хоров и поэзия которого не носит личного характера [19, 93; 33, 270]. Более тесные связи с Пиндаром обнаруживаются в одах римского поэта, имеющих форму гимна. Чаще всего они торжественны, патетичны, имеют сравнительно ясные и постоянные элементы композиции: обращение к богу, его прославление и молитву-просьбу [26, 40—59]. Таких од насчитывается 25. Самая знаменитая — это «Юбилейный гимн», написанный специально для празднества границы веков, отмеченного в 17 г. до н. э. Его как государственный гимн исполнял хор мальчиков и девушек, прославлявший Аполлона, Диану и других богов, моливший об умножении жителей в государстве, о богатстве и господстве Рима. Другие гимны посвящены музам, Аполлону, Меркурию, Венере и прочим богам.

На лирику Пиндара, возможно, несколько похоже скольжение образов у Горация. Римский поэт иногда также использует неожиданные повороты мысли, далекие реминисценции и ассоциации. Однако надо бы подчеркнуть и существенное отличие: исследователи отмечают, что, несмотря на

²² Там же, с. 132. Пер. Н. Гинцбурга.

многочисленные усилия и вложенный ими труд, оказалось невозможным установить композицию од Горация [27, 20; 36, 93—94] или усмотреть в них какой-нибудь порядок, а оды Пиндара обычно имеют симметричное трехчленное строение.

Комментаторы указывают также на связи с Алкманом, Алкеем, Сапфо, Симонидом, Каллимахом и другими греческими поэтами [8; 17; 27]. Почти каждое стихотворение является греческой реминисценцией, однако оно так плотно облечено другим смыслом и формой, что становится совершенно иным [20, 33].

Мы уже говорили, что Гораций пишет алкеевыми, сапфическими и другими строфами. Однако обязательно нужно добавить, что основной элемент композиции поэзии Горация — это не строфа, а фраза. Мысль поэта не заканчивается в конце строфы. Поэтому часто встречается перенос (enjambement):

Знать, из дуба иль меди грудь
Тот имел, кто дерзнул первым свой хрупкий челн
Вверить морю суровому:
Не страшили его Африк порывистый

В дни борьбы с Аквилонем, восход
Льющих ливни Гиад, ярости полный Нот —
Грозный царь Адриатики,
Властный бурю взмести, властный унять ее.
(Carm. I 3, 9—16)²³.

Здесь мы видим перенос не только из двустишия в двустишие, но и из строфы в строфу. Благодаря таким переносам оды Горация исполнены внутреннего напряжения и требуют максимального внимания читателя: читая этого поэта мы чувствуем себя как бы взбирающимися в гору по извилистому пути: идя, за поворотом мы находим другой поворот, за ним еще один и еще один... Чтобы достичь вершины, мы должны иметь терпение и время.

Иногда поэт немного помогает преодолеть нелегкий путь, беседуя с нами. В одах меньше элементов диатрибы, нежели в сатирах, но некоторая беседа присутствует. В каждом стихотворении поэт к кому-нибудь обращается: к богу, человеку или вещи, которым посвящено стихотворение. Большинство упоминаемых мужей — это реальные исторические личности, а женщины названы греческими именами — псевдонимами. Иногда обращение появляется в начале оды, иногда — в середине. Его сопровождают глаголы во втором лице («видишь», «знай», «не спрашивай» и т. д.), поэт убеждает собеседника, а иногда и читателя. Если последний не будет равнодушным, то заметит, что поэт любит контраст абстрактных и конкретных образов, как в следующих строчках:

²³ Там же, с. 47. Пер. Н. Гинцбурга.

Но едва Неминуемость
В крышу дома вобьет гвозди железные,
Не уйдешь ты от ужаса.
(Carm. III 24, 5—7)²⁴.

Конек крыши дома, железный гвоздь — конкретные образы, но этот гвоздь вбивает Неминуемость, не имеющая даже пластического облика, могущественная и неумолимая богиня, воплощающая закон судьбы. Рядом с другими богами, имеющими человеческий облик, она выглядит абстрактной, но, вне сомнения, очень римской.

Таковы оды Горация, которым не были способны подражать ни современники, ни ближайшие потомки. Вслед за Вергилием следовал длинный шлейф эпигонской поэзии, а оды Горация пытался имитировать только Стаций в двух стихотворениях. Гораций считал, что его судьба будет зависеть от судьбы Рима. Он знал, что, пусть бегут века, меняются поколения, но во время Ид, отмечающих каждую середину фаз луны, римляне всех времен наблюдают одну и ту же процессию: главный жрец в сопровождении весталок всходит на Капитолийский холм, чтобы совершить жертвоприношения главным богам народа. Поэту казалось, что так будет бесконечно долго, и этот образ он избрал чтобы охарактеризовать вечное существование Рима и свой поэзии:

[...] Буду я вновь и вновь
Восхваляем, доколь по Капитолию
Жрец верховный ведет деву безмолвную.
(Carm. III 30, 7—9)²⁵.

С бегом тысячелетий выяснилось, что Гораций приятно обманулся, потому что на самом деле не государство, а муза хранит поэтов. Кстати, Гораций это заметил сам в другом месте, говоря: «Муза смерти не даст славы достойному» (Carm. IV 8, 28). Римское государство погибло, на бывшей его территории несколько раз менялся социальный строй, изменилась религия, а стихи римского поэта распространились по всему миру и до сих пор живы. Действительно, Горация окружала особая забота музыки: от тех греческих сочинений, по которым он учился метрике или вечной мудрости, остались лишь жалкие фрагменты, а его творчество дошло до нас полностью и стало единственным образцом античной лирики такого рода. Принципы од Горация перенял Пруденций и другие ранние создатели христианских гимнов. В Средние века более популярными были его сатиры, Ренессанс больше пленяли оды. На своих национальных языках римскому поэту подражали первопроходцы в жанре оды нового времени П. де Ронсар, Ж. Дриден, Г. Хиабрера и другие.

²⁴ Там же, с. 164. Пер. Г. Церетели.

²⁵ Там же, с. 176. Пер. С. Шервинского.

«Искусство поэзии» (другой вариант перевода — «Наука поэзии» — прим. переводчика) — следующее популярное произведение Горация. Это сочинение на тему поэтики, написанное в форме письма. Письмо адресовано аристократам отцу и сыновьям Пизонам. Оно создано, видимо, между 18 и 14 гг. до н. э. Опубликовав три книги од, Гораций писал четвертую параллельно с новым жанром — письмами, первую книгу которых издал в 20 г. до н. э. Послание к Пизонам вначале, по-видимому, было издано отдельно, а после смерти Горация, с I в. н. э., его начали включать во вторую книгу писем. С того времени его и стали называть «Искусством поэзии».

Хотя Гораций заявлял, что любит одиночество и гордился, что стремится к нему, вряд ли стоит подчеркивать особый дух одиночества в его поэзии, как это иногда делается [11, 299]. Видимо, поэт был настолько одиноким, насколько одинок любой другой человек перед лицом жизни и смерти. Его коммуникабельность, желание общаться показывает диалогический характер всего его творчества. Письма он называет так же, как и сатиры — беседами (Epist. II 1, 250—251).

В других письмах поэт говорит с адресатами и о бытовых мелочах, и о значительных вещах, а послание к Пизонам посвящено литературе. По мнению Горация, поэтическое произведение должно быть последовательным и цельным: образы связаны, соответствуют друг другу и словесному выражению. Язык драматического героя должен соответствовать его характеру, эмоциональному состоянию. Очень важно социальное положение персонажа:

Разница будет всегда: говорят ли герои, иль боги,
Или маститый старик, или юноша свежий и пылкий,
Властная мать семьи иль всегда хлопотливая няня,
Вечный скиталец — купец, иль пахарь зеленого поля²⁶.

Поэт должен владеть материалом, а не материал поэтом. Драматургов автор призывает не показывать в трагедиях страшных картин, учит их писать сатировские драмы и комедии. Он бичует графоманов, призывает писать понемногу, долго отделывать, совершенствовать и издавать только после большого труда. И в этом сочинении Гораций остается верным принципу золотой середины. На вопрос, доставляет ли литература пользу, или она предназначена для развлечения, он отвечает: «Всех соберет голоса, кто смешает приятное с пользой» (Ars, 343). Крайности нежелательны, потому что излишняя краткость превращается в неясность, легкость — в слабость, величие — в напыщенность и т. п. На вопрос, что важнее, талант или владение мастерством, поэт отвечает: и талант, и владение мастерством (Ars, 409—411).

Некоторые ученые считают «Искусство поэзии» изложением принципов эллинистической теории литературы [16, 102]; некоторые, напротив,

²⁶ Гораций. Наука поэзии. / Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 386. Пер. М. Гаспарова.

утверждают, что для Горация важнее законы классической греческой литературы [10, 70]. Так или иначе, поэт призывает дни и ночи перелистывать в качестве образцов творения греков, советует, по примеру александрийцев, долго отделявать и совершенствовать произведение, предлагает устоявшуюся в эллинистическое время модель драмы из пяти действий, но опирается и на примеры из классической литературы. Требование меры и золотой середины, как мы уже упоминали, также пришло от греков. Однако дух сочинения Горация все же очень римский.

«Искусство поэзии» — не теоретический трактат. Это советы не по теории литературы, а по литературной практике. Теоретизирование характерно для греков, римляне больше ценили прикладное значение теории. Поэтому Гораций говорит просто: не изображай дельфина в лесу, а кабана в море, это причудливо; слова отбирай так, как сеятель отбирает зерна; если хочешь, чтобы зрители плакали, страдай сам и т. д. Таким образом, сочинение Горация есть перевод вдвойне: автор не только перевел на латинский язык положения греков, но и теоретические трактаты перевел в практические советы. Из-за таких советов письмо к Пизонам совершенно обоснованно считается сочинением дидактического жанра. Гораций не теоретизирует, а как мастер передает практические секреты ремесла ученикам и последователям. Владение поэтическим мастерством он считает главным:

Кто не владеет мечом, тот не ходит на Марсово поле,
Кто не держал ни мяча, ни диска, не бегал, ни прыгал,
Тот не пойдет состязаться, чтоб стать посмешищем людям,
Только стихи сочиняет любой, не боясь неуменья.
(Ars, 379—382)²⁷.

Здесь, вероятно, мы можем усмотреть скромную, но настойчивую полемику с Платоном. По мнению руководителя Академии, процесс творчества — экстатическое состояние: «Поэт — это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать» (Ion. 534 b)²⁸.

Гораций не отказывается от имени жреца муз и пророка, не однажды заявляя, что его устами говорят камни, однако в «Искусстве поэзии» он зло насмехается над поэтом, охваченным вдохновением, считая первым условием и источником творчества трезвый разум (Ars, 409). Он не упоминает имени Платона, а говорит только о Демокрите, который ценил талант больше, чем ученье, и изгонял поэтов со здравым рассудком с Геликона (Ars, 295—296), однако, по-видимому, его критика обращена и против академика. Возможно, эта критика возникла из желания поддержать

²⁷ Там же, с. 392—393.

²⁸ Платон. Ион. / Платон. Сочинения в трех томах. Т. I. М., 1968, с. 138. Пер. Я. М. Боровского.

открытого²⁹ в те времена заново и считавшегося еще новым рационального Аристотеля. Великий Стагирит спорил со своим учителем по поводу различных вещей, в том числе и по поводу поэзии. В «Поэтике» (1455a) он сомневается, стоит ли заниматься поэтическим творчеством людям, ожидающим вдохновения, потому что, объятые вдохновением, они уже не владеют своими чувствами. Аристотель об этом упоминает кратко, а Гораций ту же самую мысль повторяет несколько раз и гротескным образом поэта, объятых вдохновением, заканчивает «Искусство поэзии». Надо подчеркнуть, что при всем своем отрицательном отношении к вдохновению Гораций не отрицает данного богами таланта. Техника, владение мастерством (*ars*), по его мнению, обязательно должны опираться на врожденные склонности и способности:

Вечный вопрос! А по мне, ни старанье без божьего дара,
Ни дарованье без школы хорошей плодов не приносит:
Друг за друга держась, всегда и во всем они вместе.
(*Ars*, 409—410)³⁰.

Это произведение Горация, написанное в форме длинного письма, не очень последовательно, оно не имеет ясного построения. По поводу его композиции возникло много споров. Всех исследователей можно поделить на две группы: одни утверждают, что «Искусство поэзии» имеет обдуманное построение, другие считают, что разделение на две части искусственно, что поэма не имеет никаких композиционных единиц.

Начиналось со скептицизма. Не видя ясной структуры в этом произведении Горация, Ж. Скалигер охарактеризовал его с помощью парадокса: *ars sine arte* (искусство без искусства) [37, 109]. В XIX веке было приложено много усилий по перестановке отдельных мест поэмы, перепутанных, по мнению авторов, переписчиками, так, чтобы получилась более последовательная связь [3, 279—301; 30]. Затем переставлять места прекратили, начали пытаться делить поэму на части и искать осмысленные связи между этими частями. Были попытки разделить поэму на пять частей [23], однако наибольшее одобрение получили два предложения.

Э. Норден предлагал выделить в сочинении две части: «Об искусстве поэзии» и «О поэте». Автор доказывал, что в первой части Гораций применяет к поэзии этапы, предусмотренные риторикой для сочинения речей, и говорит о сборе материала — *de inventione* (1—41), далее — о его расположении — *de dispositione* (42—44), затем о выражении — *de elocutione* (45—130), потом о жанрах — *de generibus* (131—294). Во второй части говорится об обязанностях поэта, об идеальном и о безумном поэте [18, 481—528].

²⁹ Рукописи Аристотеля в девятом десятилетии первого века до н. э. в Рим привез Сулла. До этого времени после смерти Аристотеля они не изучались и не издавались.

³⁰ Гораций. Наука поэзии. / Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 393. Пер. М. Гаспарова.

Впоследствии, когда были опубликованы данные о сочинении III в. до н. э. грамматика Неоптолема, которому, по словам комментатора Порфириона, следовал Гораций (Porph. Ars, 1), была предложена трехчастная композиция: 1) материал; 2) форма; 3) поэт [1].

Большинство последующих исследователей, соглашаясь с первым или вторым предложениями, совершенствовали их, искали более тонких переходов, связей, определений. Некоторые из них утверждают, что поэма не имеет никакого плана, но не считают это большим злом [2, 110]; другие думают, что «Искусство поэзии» — это и не дидактическая поэма, и не письмо, а сатира, исполненная пародии, для которой не обязательна ясная композиция [9, 99—100]. После обзора и обобщения всех исследований приходят к выводу, что правы и те, которые считают это сочинение «смесью», и те, которые усматривают в нем плановость: «Поскольку оба принципа присутствуют в поэме, всегда можно опровергнуть любой аргумент, опирающийся только на один принцип, настоятельно предлагая противоположный аргумент, опирающийся на другой принцип» [5, 130]. Таким образом, ни принцип «смеси», ни принцип ясного плана не являются преобладающими.

Несмотря на неясную композицию, «Искусство поэзии» Горация вместе с «Поэтикой» Аристотеля стало каноном теории литературы. Оно оказало влияние на М. Оптиза, И. Г. Гердера, Н. Буало и на других теоретиков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Arte poetica di Orazio commentata da A. Rostagni, Torino, 1930.
2. Becker C. Das Spätwerk des Horaz. Göttingen, 1963.
3. Birt Th. Über den Aufbau der Ars poetica des Horaz. Leipzig, 1897.
4. Boll F. Die Anordnung im zweiten Buch von Horaz Satiren. — Hermes, 1913, 48, 143—145.
5. Brink C. O. Horace on Poetry. Cambridge, 1963.
6. Büchner K. Horaz. Wiesbaden, 1962.
7. Coffey M. Roman Satire. London, 1976.
8. Fraenkel E. Horace. Oxford, 1957.
9. Frischer B. Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's Ars poetica. Georgia, 1991.
10. Grimal P. Essai sur l'Art poétique d'Horace. Paris, 1968.
11. Heinze R. Vom Geist des Römertums. Stuttgart, 1972.
12. Heinze R. De Horatio Bionis imitatore. Bonn, 1889.
13. Hommel H. Horaz. Der Mensch und das Werk. Heidelberg, 1950.
14. Immisch O. Horazens Epistel über die Dichtkunst. Leipzig, 1932.
15. Knoche U. Die römische Satire. Göttingen, 1971.
16. Kytzler B. Horaz. München und Zürich, 1985.
17. Nibet R. G. M., Hublard M. A Commentary in Horace: Odes. Oxford, 1970, I; 1978, II.

18. Norden E. Die Composition und die Litteraturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones. — *Hermes*, 1905, 40, 481—528.
19. Perret J. Horace. Paris, 1959.
20. Pöschl V. Horazische Lyrik. Heidelberg, 1970.
21. Putnam M. C. J. Artifices of Eternity. Horace. Fourth Book of Odes, New York, 1968.
22. Rudd N. The Satires of Horace. Cambridge, 1966.
23. Satiren und Episteln des Horaz. Ed. L. Müller. Wien, 1893.
24. Shackleton Bailey D. R. Profile of Horace. London, 1982.
25. Sullivan J. P. Critical Essays on Roman Literature. Satire. London, 1963.
26. Swoboda M., Danieliewicz J. Modlitwa i hymn w poezji rzymskiej. Poznan, 1981.
27. Syndikus H. P. Die Lyrik des Horaz. Darmstadt, 1972, I; 1973, II.
28. Troxler-Keller I. Die Dichterlandschaft des Horaz. Heidelberg, 1964.
29. Wege zu Horaz. Darmstadt, 1972.
30. Welzhofer K. Die ars poetica des Horaz, 1898, I.
31. Wili W. Horaz und die Augustische Kultur. Basel, 1948.
32. Wilkinson M. A. Horace and his Lyric Poetry. Cambridge, 1951.
33. Williams G. Tradition and Originality in Roman Poetry. Oxford, 1968.
34. Williams G. Horace. Oxford, 1972.
35. Wimmel W. Zur Form der Horazischen Diatriben. Satire. Frankfurt am Main, 1962.
36. Гаспаров М. Л. Топика и композиция гимнов Горация. / Поэтика древнеримской литературы. М., 1989, 93—124.
37. Гаспаров М. Л. Композиция «Поэтики» Горация. / Очерки истории римской литературной критики. М., 1963, 97—151.
38. Дуров В. С. Жанр сатиры в римской литературе. Л., 1987.
39. Нахов И. М. Киническая литература. М., 1981.
40. Полонская К. П. Римские поэты эпохи принципата Августа. М., 1963.

ЛИВИЙ

Тит Ливий (59 г. до н. э. — 17 г. н. э.) был родом из Северной Италии, из окрестностей города Патавия и провел там, как считается, большую часть жизни. Без сомнения, он посещал Рим и жил в нем, был знаком с его интеллектуалами, а его отношения с Августом Тацит называл дружбой (Ann. IV 34, 3). Ливий не стремился к политической карьере, никогда не занимал никаких должностей. Сенека упоминает, что Ливий писал диалоги, имеющие отношение как к философии, так и к истории, а также книги философского характера (Epist. 9). Эти сочинения не сохранились. Свыше сорока лет жизни

Ливий посвятил огромному историческому сочинению, в котором изложил события от начала государства до своего времени. Сочинение это называлось, скорее всего, «От основания города». Такое его название сохранилось в рукописях. Ливий написал 142 книги, охватывающие события с 753 г. до н. э. до 9 г. до н. э., и умер, не закончив этого сочинения.

До наших дней дошло только 35 книг: I—X охватывают события от основания Рима до 293 г. до н. э., XXI—XLV изображают историю 218—168 гг. до н. э. Содержание несохранившихся книг мы знаем из кратких пересказов, написанных неизвестным античным автором. Полагают, что автор издавал сочинение декадами, т. е. по десять книг. Считается, что сохранились первая, третья, четвертая и половина пятой декады. Однако некоторые исследователи не соглашались с разделением на декады. Из-за того, что в VI книге имеется вступление, а также и по другим причинам они полагают, что Ливий писал и издавал историю пентадами, т. е. по пять книг [10, 25—32; 18, 10—17]. А кое-кто вообще скептически смотрит на такие разделения из-за их искусственности. Утверждается, что следует принимать во внимание тематическое единство, обуславливающее следующие группы: I—X (ранние времена), XXI—XXX (Пунические войны), XXXI—XLV (войны на Востоке) [20].

Как и произведения других писателей того времени, история Ливия связана с проблемами принципата Августа. Автору импонирует реставрационная политика принцепса, и он старается активно к ней присоединиться [19, 151]. Он гордится мощью истории Рима и не сомневается, что его миссия — это владычество над другими народами. Однако Ливий видит и пороки римского общества, поэтому он говорит о необходимости его исцеления, восстановления сурового образа жизни предков:

«Мне бы хотелось, чтобы каждый читатель в меру своих сил задумался над тем, какова была жизнь, каковы нравы, каким людям и какому образу действий — дома ли, на войне ли — обязана держава своим зарождением и ростом: пусть он далее последует мыслью за тем, как в нравах появился сперва разлад, как потом они зашатались и, наконец, стали падать неудержимо, пока не дошло до нынешних времен, когда мы ни пороков наших, ни лекарства от них переносить не в силах. В том и состоит главная польза и лучший плод знакомства с событиями минувшего, что видишь всякого рода поучительные примеры в обрамление величественного целого; здесь и для себя, и для государства ты найдешь, чему подражать, здесь же — чего избегать: бесславные начала, бесславные концы».

(Praef. 9—

10)¹.

Таким образом, у Ливия было две цели: патриотическая и этическая. Показывая героическое прошлое Рима, писатель не только вызывает национальные чувства, но и побуждает общество следовать примеру дедов.

¹ Тит Ливий. История Рима от основания города. Т. I, М., 1989, с. 9–10. Пер. В. М. Смирин.

Он бранит современников за их пороки и за то, что они не терпят лекарств, а именно, по-видимому, изданных Августом законов, ограничивающих роскошь, стремящихся укреплять семью, упрочивать мораль.

Ливий идеализирует старину, рассказывая о героизме предков с гордостью, любовью и почтением. Он провозглашает идеи стоицизма, однако модифицирует их на римский лад. Как и греческие стоики, он подчеркивает важную роль судьбы в развитии отдельного человека и общества, однако в его истории это не судьба вообще, не просто разумная цель божественной природы, а судьба, предназначенная Риму, его миссия в мире.

Римлянин Ливия — это суровый, храбрый воин, набожный, гордый, трезво мыслящий, ведущий скромный образ жизни, дисциплинированный гражданин. Писатель прославляет былую дисциплину воинов и граждан, вспоминая, что консул Манлий приговорил к смерти как нарушителя дисциплины своего сына, который, послушавшись приказа отца, руководившего походом, вступил в схватку с врагом и одолел его (VIII 8, 3). Вот каков образ дисциплинированного воина в истории Ливия:

«Когда Азеллу сообщили об этом в лагере, он только спросил у консула, разрешит ли тот ему выйти на вызов врага и сражаться вне воинских рядов. Получив разрешение, он сразу же взял оружие, выехал вперед, окликнул Таврею по имени и предложил сойтись, где тот пожелает».

(XXIII 47)².

Историк подчеркивает, что боги благосклонны только к набожным людям. Он порицает людей, которые не почитают богов, не придерживаются обрядов, пренебрегают набожностью:

«Когда об этом узнали, негодование сенаторов и без того уже сильное, еще возросло. «Гай Фламиний, — говорили они, — ведет войну не с одним только сенатом, но и с бессмертными богами. Еще прежде он, выбранный консулом при зловещих ауспациях, отказал в повиновении богам и людям, когда они отзывали его с самого поля битвы; теперь он, помня о своей тогдашней непочтительности, бегством уклонился от обязанности произнести в Капитолии торжественные обеты».

(XXI 63)³.

Ливий осуждает стремление к роскоши. Он прославляет необыкновенно знаменитого и прославленного мужа Публия Валерия, который не скопил денег даже на похороны (II 16), и подчеркивает, что Ганнибала победила роскошь:

«И вот тех, кого не могла осилить никакая беда, погубили удобства и неумеренные наслаждения — и тем стремительнее, что с непривычки к ним жадно ринулись и в них погрузились. Спать, пить, пировать с девками, ходить в бани и бездельничать вошло в привычку, и это с каждым днем

² Там же. Т II. М., 1994, с. 146. Пер. М. Е. Сергеевко.

³ Там же, с. 58. Пер. Ф. Ф. Зелинского.

незаметно подтачивало душевное и телесное здоровье. Кое-как еще держались памятью о прошлых победах».

(XXIII

18)⁴.

Достоинство, снисходительность, прозорливость, справедливость, по словам Ливия, — черты, присущие римлянину прошлого. Поэтому представляя традиционные принципы идеального стоика, Ливий дополняет их чертами римской морали. Придавая одним героям одни черты, а другим — другие, историк создает обобщенный образ римлянина [16, 194]. Объект его изображения — *populus Romanus*. Он подчеркивает вечность Рима (II 44; IV 4; V 7; VI 2; XXXIV 6 и т. д.), считает его центром земли и столицей мира (I 16; V 54; XLII 39). Рисуя выдающихся мужей прошлого, призывая соотечественников вернуться к своим корням, к богам и обрядам предков, Ливий проявляет, по мнению некоторых, романтический консерватизм [15, 205]. Так или иначе, история Ливия — такой же народный эпос, как и «Энеида» Вергилия.

Автор рассказывает о событиях внутренней и внешней политики Рима по годам. Так он следует очень древней традиции римских летописей. Он опирался не столько на документы (на тексты договоров, решений сената и т. п.), сколько на работы более ранних историков. Особенно отмечается влияние Полибия [7; 17, 244]. Превращая в образное повествование сухие факты, изложенные анналистами, Ливий соединяет их традицию с красноречием Цицерона.

Утверждают, что он применил к историографии теорию драмы Аристотеля, потому что отдельные эпизоды он распределял как драмы с контрастами, перипетиями, патетическими сценами [1, 176—216]. Вообще исследователи много внимания уделяют поэтике истории Ливия [3; 6; 8; 11; 13; 14]. Дело в том, что Ливий не просто сообщает о войнах, походах, посольствах, поступках различных государственных мужей, он их изображает.

Разнообразие повествования определяется разнообразием тем. В истории Ливия одна за другой проходят картины заключения договоров, народных собраний и заседаний сената, битв и праздничных церемоний, окружения и штурма городов. Невозможно установить одну модель или единый темп повествования Ливия. Мы можем встретить и короткие рассказы в отрывистом ритме, и длинные, обширные, заимствованные у Цицерона периоды. Образцом сухого, локоничного изложения может быть следующий отрывок:

«Затем консулами стали Марк Валерий и Спурий Вергиний. И дома, и с соседями был мир, но из-за непрерывных дождей худо было с продовольствием. Был проведен закон о распределении наделов на Авентинском холме. Избрали тех же народных трибунов».

⁴ Там же, с. 122. Пер. М. Е. Сергеенко.

31)⁵. По принципу периодической структуры дается картина перехода Ганнибала через Апеннины. С точки зрения действия это был бы период из двух уровней. Трудности людей, оказавшихся в стихии суровой природы, — это большая картина, нарисованная широкими мазками:

«Но во время перехода через Апеннины его застигла такая страшная буря, что в сравнении с ней даже ужасы Альп показались почти ничем. Дождь и ветер хлестали пунийцев прямо в лицо и с такой силой, что они или были принуждены бросать оружие, или же, если пытались сопротивляться, сами падали наземь, пораженные силой выюги. На первых порах они только остановились. Затем, чувствуя, что ветер захватывает им дыхание и щемит грудь, они присели, повернувшись к нему спиной. Вдруг над их головами застонало, заревело, раздались ужасающие раскаты грома, засверкали молнии; пока они, оглушенные и ослепленные, от страха не решались двинуться с места, грянул ливень, а ветер подул еще сильнее. Тут они наконец убедились в необходимости расположиться лагерем на том самом месте, где были застигнуты непогодой. Но это оказалось лишь началом новых бедствий. Нельзя было ни развернуть полотнище, ни водрузить столбы, а если и удавалось раскинуть палатку, то она не оставалась на месте; все разрывал и уносил ураган. А тут еще тучи, занесенные ветром повыше холодных вершин гор, замерзли и стали сыпать градом в таком количестве, что воины, махнув рукой на все, бросились на землю, скорее погребенные под своими палатками, чем прикрытые ими; за градом последовал такой сильный мороз, что, если кто в этой жалкой куче людей и животных хотел приподняться и встать, он долго не мог этого сделать, так как жилы окоченели от стужи и суставы едва могли сгибаться».

(XXI 58)⁶.

Ливий уделяет много внимания чувствам и эмоциям людей: «Пуниец, взволнованный и разгневанный, велел было схватить Магия и привести его в оковах» (XXIII 7); «Их радостно поздравляла даже чернь, склонявшаяся раньше к пунийцам» (XXIII 46); «с рыданиями и жалобами провожали посланцев до городских ворот» (XXII 61); «народ в страхе и смятении сбежался на форум» (XXII 7)⁷.

В истории упоминается множество людей. Для большинства из них автор находит слова, чтобы их охарактеризовать хотя бы фрагментарно. Не велика, но конденсированна характеристика Фабия Максима. Сообщив о его смерти, Ливий пишет о нем так:

«В этом же году скончался Квинт Фабий Максим — в глубокой старости, если только и вправду он шестьдесят два года был авгуром, как утверждают некоторые писатели. Он, конечно, был достоин своего славного

⁵ Там же, Т. I, М., 1989, с. 142. Пер. Г. Ч. Гусейнова.

⁶ Там же. Т II. М., 1994, с. 54. Пер. Ф. Ф. Зелинского.

⁷ Там же, с. 112, 145, 107, 65. Пер. М. Е. Сергеенко.

прозвища⁸, хотя носил его не первым в своем роду. Почестями он превзошел отца, с дедом сравнился. Дед его, Рулл, прославился многими победами в крупных сражениях; Фабий воевал только с одним врагом — но это был Ганнибал! Фабия считали скорее осторожным, чем смелым; можно спорить, был ли он медлителен по характеру своему, или того требовало тогдашнее положение на войне. Несомненно одно: «спас государство один человек промедленьем», как говорит Энний».

(XXX

26)⁹.

Эта характеристика как бы обобщает приведенные историком ранее косвенные характеристики полководца, которые читатель должен был составить сам, познакомившись с его поступками и действиями и сравнив Фабия Максима с Минуцием, Марцеллом, Сципионом. Его осмотрительность создает контраст стремительности Минуция, милосердие и великодушие — жестокости Марцелла, нерешительность — веру Сципиона в силу римлян [2, 132—144].

Некоторые характеристики обширны и исчерпывающи. Например, всесторонне характеризуется вождь карфагенян Ганнибал:

«Насколько он был смел, бросаясь в опасность, настолько же бывал осмотрителен в самой опасности. Не было такого труда, от которого бы он уставал телом или падал духом. И зной, и мороз он переносил с равным терпением; ел и пил ровно столько, сколько требовала природа, а не ради удовольствия; выбирал время для бодрствования и сна, не обращая внимания на день и ночь — покою уделял лишь те часы, которые у него оставались свободными от трудов; при том он не пользовался мягкой постелью и не требовал тишины, чтобы легче заснуть; часто видели, как он, завернувшись в военный плащ, спит на голой земле среди караульных или часовых. Одеждой он ничуть не отличался от ровесников; только по вооружению да по коню его можно было узнать. Как в коннице, так и в пехоте он далеко оставлял за собою прочих; первым устремлялся в бой, последним оставлял поле сражения. Но в одинаковой мере с этими высокими достоинствами обладал он и ужасными пороками. Его жестокость доходила до бесчеловечности, его вероломство превосходило даже пресловутое пунийское вероломство. Он не знал ни правды, ни добродетели, не боялся богов, не соблюдал клятвы, не уважал святынь».

(XXI

4)¹⁰.

Такая характеристика помещена в начале описания войн римлян с карфагенянами (пунийцами). Позднее ее подтверждают поступки и действия Ганнибала.

⁸ Лат. Maximus — Великий.

⁹ Там же, с. 421. Пер. М. Е. Сергеевко.

¹⁰ Там же, с. 7. Пер. Ф. Ф. Зелинского.

В истории Ливия мы находим множество прямых и не прямых речей и монологов [2, 68—108]. В сохранившейся части его произведения насчитывается 407 речей. Они занимают 12 процентов всего текста [22, 162]. Некоторые речи состоят всего из нескольких строк, некоторые растягиваются на несколько страниц. Мы слышим речи из уст римлян и чужеземцев, полководцев и царей, сенаторов и дипломатов, чиновников и женщин. Все они созданы по правилам риторики. Видимо, поэтому Ливия, за всю свою жизнь не произнесшего ни одной речи в сенате или на форуме, Сенека и Тацит называют одним из красноречивейших мужей (Sen. De ira I 20; Tac. Ann. IV 34), а Квинтилиан — человеком удивительного красноречия (VIII 1, 3).

Традиционная риторика все речи разделяла на три типа: совещательные (*genus deliberativum*), судебные (*genus iudicale*) и торжественные (*genus demonstrativum sive laudativum*). В совещательных речах оратор убеждал, призывал что-либо решить или сделать или, напротив, стремился отговорить от какого-либо поступка или действия, говорил о его пользе или вреде. В судебных речах он обвинял или оправдывал, в торжественных речах кого-либо хвалил или порицал. Ливий представляет речи всех трех типов, однако большинство составляют совещательные речи. Их произносят полководцы перед битвой, призывающие воинов храбро сражаться, государственные мужи в сенате или на народных собраниях, отправившиеся в другие края римские дипломаты или чужестранцы с такой же миссией, предсказатели, частные лица. Таковы речи Сципиона и Ганнибала перед Тицинским сражением (XXI 40—41). Обе они написаны по одинаковому плану: вожди стараются принизить противника, доказать, что победа неминуема и нетрудна, обе заканчиваются призывами. Вот окончание темпераментной речи Сципиона:

«Да, как это ни горько, но вам предстоит ныне битва не за славу только, но и за существование отечества; вы будете сражаться не ради обладания Сицилией и Сардинией, как некогда, но за Италию. Нет за нами другого войска, которое могло бы в случае нашего поражения преградить путь неприятелю; нет других Альп, которые могли бы задержать его и дать нам время набрать новые войска. Здесь мы должны защищаться с такою стойкостью, как будто сражаемся под стенами Рима. Пусть каждый из вас представит себе, что он обороняет не только себя, но и жену, и малолетних детей; пусть, не ограничиваясь этой домашнею тревогой, постоянно напоминает себе, что взоры римского сената и народа обращены на нас, что от нашей силы и доблести будет зависеть судьба города Рима и римской державы».

(XXI

41)¹¹.

Все речи Ливий создал сам. Позаимствовав содержание некоторых речей из летописей или у других историков, он переработал их так, как ему

¹¹ Там же, с. 39. Пер. Ф. Ф. Зелинского.

казалось необходимым, прилаживая к стилю сочинения, к духу эпохи и другим моментам. Почти все речи Ливия исполнены патетики. Они оживляют сочинение, отмечают его знаком торжественности. Похожа и функция диалогов. В XXIII книге писатель помещает эмоциональный и драматический разговор отца с сыном. Надо обратить внимание, что слова отца представлены как совещательная речь.

«Солнце уже почти зашло, когда Калавий вместе с сыном ушли с пира. Когда они оказались одни — в саду, который находился за домом, — сын обратился к отцу: «Вот на что я решился; и римляне не только простят наше отпадение к Ганнибалу, но мы, кампанцы, будем в большем почете, в большем уважении, чем когда-либо раньше». Отец удивился: что это за решение? Юноша отбросил с плеча тогу: на боку у него висел меч. «Кровью Ганнибала освящу я союз с римлянами. Я хотел, чтобы ты знал об этом заранее, если предпочитаешь уйти, пока я не приступил к этому делу».

Старик, услышав это, обезумел от страха: он будто уже присутствовал при исполнении того, о чем только что услышал. «Сын мой, — воскликнул он, — если какие-то права связывают детей с родителями, умоляю тебя: да не видят глаза мои ни твоего ужасного преступления, ни ужасного наказания. Лишь несколько часов прошло, как мы протянули Ганнибалу руки, клянясь всеми богами в верности. И руки, освященные этой клятвой, мы вооружаем против него? Ты встаешь из-за дружественного стола — Ганнибал из кампанцев пригласил третьим только тебя — и этот стол заливаешь кровью хозяина? Я, отец, смог умолить Ганнибала за сына, а сына за Ганнибала умолить не могу? Допустим, нет ничего святого: ни верности, ни богобоязненности, ни благочестия; пусть совершаются преступления, только бы это злодейство не принесло гибели и нам? Ты один нападешь на Ганнибала? А эта толпа свободных и рабов? Не на него ли одного устремлены глаза всех? А столько рук? И у всех они отнялись перед тобой, безумец? А сам Ганнибал? Его взгляда не в силах вытерпеть вооруженные войска, его трепещет народ римский. И ты не дрогнешь? Пусть никто не придет на помощь — ты не дрогнешь, если я собой заслону Ганнибала? Ты убьешь его, но сначала ведь придется убить меня, и лучше тебе испугаться этого, чем не успеть в том. Да будут же мои просьбы так же сильны перед тобой, как были они сегодня сильны за тебя». Видя, что юноша плачет, старик обнял его, целовал и упрашивал бросить меч и пообещать, что ничего такого он не сделает. «У меня есть долг перед отечеством, — сказал юноша, — но есть долг и перед тобой. А тебя мне жаль: трижды виновен ты, трижды изменив родине — в первый раз, когда отпал от римлян, во второй раз, когда посоветовал союз с Ганнибалом, и в третий раз сегодня, когда помешал вернуть Кампанию римлянам. Ты, родина, прими этот меч, с которым я ради тебя пришел во вражескую твердыню: отец выбил его у меня из рук». С этими словами он перебросил меч через садовую ограду и, чтобы не навлекать подозрения, вернулся к гостям».

9)¹².

Этот отрывок показывает, что в истории Ливия есть места, присущие произведениям художественной прозы. Диалоги такого типа, как процитированный здесь, существовали в европейской литературе до XIX в.

Ливий перенимает принципы поэтического языка: употребляет стяженные формы глагола, слова, характерные только для поэзии (*cupido* вместо *cupiditas*, *ignes* вместо *fulmina* и т. п.), архаизмы (*tempestas* вместо *tempus*, *duellum* вместо *bellum*) и, без сомнения, все риторические фигуры. Клаузулы его периодов заканчиваются так же ритмично, как и у самых знаменитых ораторов (*Romae regnasse* — IV 3, 10; *constituta sunt* — V 3, 4 и т. д.), а весь текст звучит в различном ритме [4, 226]. Вступление к сочинению начинается неполной гекзаметрической строкой: *Facturusne operae pretium sim* (Praef. 1). Давно замечено, что с точки зрения языка первые книги Ливия ближе языку Цицерона и Цезаря, а последние — стилистическим новшествам более позднего времени [12, I, 235—236; 21, 1—21]. Это мнение признано почти всеми, хотя иногда с ним и не соглашались, доказывая единство стиля Ливия [5].

История Ливия импонировала потомкам и объемом, и художественностью. Лучше всех это впечатление выразил Петрарка: «Произведение удивляет своей величиной, а особенно поражает тем, что в нем ничто не написано, как говорится, без оглядки или бессвязно, но все пронизано таким величием мыслей и такой экономией слов, что почти не отличается от искусства красноречия»¹³.

ЛИТЕРАТУРА

1. Burck E. Die Erzählungskunst des Titus Livius. Berlin-Zürich, 1964.
2. Burck E. Das Geschichtswerk des Titus Livius. Heidelberg, 1992.
3. Chausserie-Laprée J. P. L'expression narrative chez historiens latins. Paris, 1969.
4. Dangel J. La phrase oratoire chez Tite-Live, Paris, 1982.
5. Gries K. Constancy in Livy's Latinity. New York, 1949.
6. Hachling R. Zeitbezüge des T. Livius in der ersten Dekade seines Geschichtswerkes. Stuttgart, 1989.
7. Klotz A. Livius und seine Vorträger. Amsterdam, 1964.
8. Kuhnast L. Die Hauptpunkte der Livianischen Syntax. New York, 1973.
9. Lindemann Ul. Beobachtungen zur livianischen Periodikunst. Marburg, 1964.
10. Luce T. J. Livy. Princeton, 1977.
11. Mikolla E. Die Konzessivität bei Livius. Helsinki, 1957.

¹² Там же, с. 113—114. Пер. М. Е. Сергеев.

¹³ Norden E. Die Antike Kunstprosa. Leipzig-Berlin, 1923, I, 237.

12. Norden E. Die Antike Kunstprosa. Leipzig-Berlin, 1923, I—II.
13. Packard D. W. A. Concordance to Livy I—IV, Harvard, 1968.
14. Riemann O. Études sur la langue et la grammaire de Tite-Live. New-York, 1975.
15. Stubler G. Die Religiosität des Livius. Amsterdam, 1964.
16. Taine H. Essai sur Tite Live. Paris, 1896.
17. Tränkle H. Livius und Polybios. Basel, 1977.
18. Walsh P.-G. Livy: His Historical Aims and Methods. Cambridge, 1961.
19. Wege zu Livius. Darmstadt, 1967.
20. Wille G. Der Aufbau des Livianischen Geschichtswerks. Amsterdam, 1973.
21. Wöflin E. Ausgewählte Schriften. Leipzig, 1933.
22. Кузнецова Т. И., Миллер Т. А. Античная эпическая историография. М., 1984.

РИМСКАЯ ЛЮБОВНАЯ ЭЛЕГИЯ

В I в. до н. э. в Риме, как недолговечный цветок, расцвел и быстро увял жанр элегии. Римская элегия не переняла от древнегреческой элегии VII—VI вв. до н. э. патристических, политических, философских мотивов. Она позаимствовала только любовную тему и метр — элегический дистих. На что она еще опиралась, чему подражала, не ясно. В начале XX века доказывали, что она восходит к комедии, изображающей молодых влюбленных [8, 19, 22], или к эллинистической эпиграмме [8, 19]. И тогда существовало мнение, и в настоящее время считается, что элегия эллинистического времени могла оказать только косвенное влияние, потому что она была «объективной», т. е. поэты изображали страсти мифологических персонажей, а не свои собственные. К сожалению, александрийские элегии не сохранились, и об их отношении к римлянам можно только догадываться. Как было остроумно отмечено, когда-нибудь археологи в песках Африки, может быть, найдут амфору с папирусными отрывками, исписанными весьма «субъективными» строчками [24, 37]. Тогда окажется, что римские элегичи не зря считали себя последователями эллинистической поэзии (Prop. III 3, 47—50; III 9, 43—46; Ovid. Ars am. III 329; Trist. I 6, 1—4; Ex Ponto III 1, 57—58 и т. д.).

Элегический дистих появился в Риме во II в. до н. э. Его к латинскому языку применил Энний, писавший не на любовные темы. Луцилий этим метром писал книги сатир. Использовали его и неотирики. Последняя часть сборника Катутла написана элегическим дистихом. Кроме коротких стихотворений, мы находим в нем и более длинные (65, 66, 67, 68), которые мы можем считать элегиями или их предшественниками. Особенно элегично 68 стихотворение.

Видимо, рождение этого жанра не было ни внезапным, ни механическим процессом. Римская элегия возникла на основе опыта поэзии различных жанров и различных эпох. Поскольку ее главная тема — любовь, обычно ее

называют римской любовной элегией. Как и все сочинения античности, элегия имела ясные и определенные признаки жанра: ее авторы свои чувства и переживания выражали не прямо, а используя одни и те же, кочующие из элегии в элегию образы и традиционные типологические «общие места», которые по-гречески называются $\blacktriangle // \blacklozenge // \blacktriangleright // \bullet$, а по латыни — *loci communes*. В творчестве всех элегиков мы находим мотивы несчастного бедного поэта, богатого соперника, путешествия, жадности и властности возлюбленной, разлуки, болезни, письма, свидания, запертых дверей [9; 11; 17; 18; 33]. Однако, несмотря на строгие рамки жанра, каждый элегик сумел создать свой поэтический мир. Марк Фабий Квинтилиан писал: «В жанре элегии мы также не уступаем грекам. Самый совершенный и лучший ее творец, по моему мнению, — это Тибулл. Есть люди, которые больше ценят Проперция. Овидий распушеннее их обоих, Галл — грубее» (X 1, 93)¹.

Как видим, Квинтилиан характеризует всех четырех элегиков. От творчества первого из них, родоначальника римской любовной элегии **Корнелия Галла** (69—26 гг. до н. э.) остались только небольшие фрагменты.

Альбий Тибулл (54—19 гг. до н. э.) был вторым. Его элегии в рукописях XIV и XV вв. сохранились вместе со стихотворениями других неизвестных авторов. Обычно все обнаруженные там элегии издаются вместе и называются «Тибулловым сборником». Сборник разделяется на 4 книги. Первые две написаны Тибуллом. Одна посвящена возлюбленной по имени Делия. Это выдуманное имя, эпитет богини Дианы. Имеет ли книга какой-нибудь план, или она составлена по излюбленному в античности принципу разнообразия², ученые спорят [2, 262—265; 16, 34—65; 27, 5—83; 43, 1—56]. Возлюбленная из II книги названа именем богини возмездия Немезиды. И Делия, и Немезида, и возлюбленные других элегиков, как считается, были женщинами из низких слоев общества, гетерами или полугетерами. Соперник, называемый поэтами мужем (*coniunx*), по-видимому, чаще всего был богатым покровителем этих женщин.

Список источников Тибулла, как и других римских поэтов, немалый. Одни утверждают, что на него оказала влияние эллинистическая поэзия [6; 24, 83—99], другие придерживаются противоположного мнения [40, 323—329]. Спорят, имел ли влияние на Тибулла Проперций [39, 96—108], или Тибулл на Проперция [40, 277—280] и т. п. Усматривается и влияние буколической поэзии, потому что в элегиях Тибулла встречаются буколические мотивы [24, 75; 33, 132—151; 34, 17—28; 36, 70]. Эти споры и замечания ценны и интересны, но важнее подчеркнуть оригинальные черты поэзии Тибулла. Его творчество отличается от творчества Проперция и Овидия прежде всего тем, что современники Тибулла обычно фиксируют первичный образ и постоянно к нему возвращаются, а Тибулл — нет. Такая особенность его стиля была названа «скольжением мыслей» (*Ideenfluchtung*, *slender style*)³. Исследователи XIX в. и начала XX в. предлагали или удалить нелогичные, ненужные, по их мнению, строки, утверждая, что они кем-то

¹ Quintilianus M. F. Institutionis oratoriae lib. XII. Ed. L. Roemacher. Lipsiae, 1907.

² Греч. $\blacktriangle // \blacklozenge // \blacktriangleright // \bullet$; лат. *variatio*.

присочинены позднее [1, 39; 16, 76—90], или переставляли двестишья, пытаясь найти их «настоящее» место [15; 32]. Однако такие усилия ни к чему не привели, потому что, несмотря на лучшие намерения, не удалось найти метода, который бы помог отличить строчки, написанные Тибуллом, от «поддельных».

Другие ученые пытались доказать, что элегии, основанные на ассоциативном мышлении, все же имеют обдуманную и точную композицию, опирающуюся на принцип симметрии [3; 30; 43]. Эти положения убедили не всех, и появилась теория «ведущего мотива» (*führende Motiv*) [36, 16—32]. Утверждалось, что в основе структуры элегии Тибулла лежит ведущий мотив, который, разделяясь на лейтмотивы или присоединяя вспомогательные мотивы, все же остается основным. Обе эти теории продолжают существовать до сих пор, и каждая из них имеет сторонников [12; 41; 42].

Картины прошлого, настоящего и будущего, которые приносит и вновь уносит постоянное «скольжение мыслей», в элегиях Тибулла никогда не останавливаются, не фиксируются, они вечно движутся, переплетаются, меняются. Прошлое всегда окутано уютным светом. Поэт не только хвалит вино, приготовленное дедами (II 1, 26), но и усердно старается сохранить крестьянские традиции, обряды, обычаи. Его посуда такова же, как и у предков (I 1, 39), а в доме стоят фигурки домашних божков ларов, передаваемые из поколения в поколение (I 3, 34; I 10, 15—18). Он предпочитает скромный образ жизни, присущий предкам. «Желтое золото пусть другой собирает и копит», — заявляет он, начиная I книгу элегий (I 1, 1)⁴. Это тот же принцип жизни, который Вергилий вложил в уста царя Эвандра: «Гость мой, решишь, и презреть не страшись богатства» (Aen. VIII 364)⁵. Тибулл хочет спокойно жить в деревне, довольствуясь малым и не участвуя в военных походах (I 1, 25—26), он осуждает войну как результат алчности и источник наживы:

Золота это соблазн и вина: не знали сражений

В дни, когда нежным птенцом бегал у ваших я ног.

(I 10, 7—8)⁶.

Крестьянин, вырастивший детей и спокойно ожидающий старости, поэту милее, чем воин, (I 10, 39—42). Тибулл поет гимн богине Мира, называя ее кормилицей — *alma*. Мир, как Мать Земля, приносит плоды и хлеба, наполняет соком виноградные грозди, обрабатывает поля, ведет быков на пашню (I 10, 45—68). Таким образом, в поэзии Тибулла мы видим

³ Термин предложил Вагенинген, утверждавший что Тибулл был слабоумным, потому что только человек с ненормальной психикой может сочинять такие бессвязные стихотворения. Wageningen J. Tibulls sogenannten Träumereien. / Neue Jahrbücher. Berlin, 1913, 350—355.

⁴ Валерий Катулл, Альбий Тибулл, Секст Проперций. М., 1963, с.159. Пер. элегий Тибулла здесь и далее Л. Остроумова.

⁵ Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 272. Пер. С. Ошерова.

⁶ Валерий Катулл, Альбий Тибулл, Секст Проперций. М., 1963, с. 183.

надежды римлян на мир и радость по поводу того, что мечи ржавеют, а мотыга и плуг блестят.

С другой стороны, в элегиях Тибулла звучат и милитаристские нотки. Военные походы и сотни раз проклятая добыча в доме его друга Мессалы — не такая уж плохая вещь:

Ты, о Мессала, рожден воевать на морях и на суше,
Чтобы доспехи врага твой разукрасили дом.
(I 1, 53—54)⁷.

Тибулл не хочет отправляться в походы, но с удовольствием будет слушать рассказы о войне (I 10, 31—32). Он уверен, что военные победы доставляют славу воину и его родне (II 1, 33—34). В 7 элегии I книги, в которой прославляется триумф Мессалы после покорения Аквитании, поддерживается завоевание не только Аквитании, но и множества стран от Атлантического океана до Сирии. Таким образом, в поэзии Тибулла есть некоторое противоречие, характерное, кстати, и для Проперция [4, 104—159]. Однако он, видимо, не означает непоследовательности авторов, поскольку противоречивой была сама действительность [25, 33—76].

Римляне радостно встретили мир, воцарившийся после битвы при Акции. Главным, конечно, был внутренний мир, мир среди граждан. Однако, как мы уже упоминали, Август гордился, когда святилище Януса закрывалось по поводу окончания любой войны. С другой стороны, римляне претендовали на роль владык мира, гордились обширностью и мощью империи. Отголосок такой гордости мы слышим и в поэзии Тибулла:

Рим, для подвластных земель роковым твое имя пребудет
Там, где на нивы свои с неба Церера глядит,
Там, где рождается день, и там, где река Океана
Моет вечерней волной Солнца усталых коней.
(II 5, 57—60)⁸.

Стоит отметить, что эти мысли похожи на миссию римлян, заявленную в «Энеиде» устами Анхиза:

Tu regere imperio populos, Romane, memento!
Римлянин! Ты научись народами править державно!
(Aen. VI 851)⁹.

Тибулл употребляет то же самое слово *regere* (править, властвовать):

Roma, tuum nomen terris fatale regendis...

⁷ Там же, с. 161.

⁸ Там же, с. 200.

⁹ Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 240. Пер. С. Ошерова.

Рим, для подвластных земель роковым твое имя пребудет...
(II 5, 57)¹⁰.

Видимо, эта идея крепко засела в умах римлян, потому что ее повторяет даже Тибулл, элегии которого из-за специфики жанра не обязательно должны были выражать этот всеобщий энтузиазм и подъем.

Иногда утверждают, что Тибулл был в оппозиции к Августу [44, 72—76], так как он ни разу не упомянул его имени. Конечно, элегик, может быть, и не был в восторге от личности принцепса, однако нельзя не заметить, что его творчество передает те же самые настроения римского общества, на которые опирался и которые вдохновлял (оба процесса происходили, вероятнее всего, одновременно) в своей политике Август. Это идеи мира, величия Рима, а также возрождения и сохранения обычаев предков. Прошлое в элегиях Тибулла не только связывается с настоящим, но прямо-таки живет в настоящем и переходит в будущее, а время в поэтическом мире Тибулла понимается как нескончаемое течение повторяющихся элементов. Предки возрождаются в потомках. В его поэзии появляются портреты отца и сына, дедушки и внука (*parens, filius, natus, proles, avus, nepos*). Своему другу и покровителю Мессале поэт говорит:

Ты же потомство расти, Мессала! Оно да умножит
Подвиг отца, окружив почестью старость его.
(I 7, 55—56)¹¹.

Помещая рядом портреты ребенка и взрослого (отца или деда), Тибулл подчеркивает преемственность поколений. В творчестве Проперция и Овидия этого мотива нет, а поэтическому миру Тибулла он придает черты патриархального постоянства, прочности, вечности и гармонии.

Элегии Тибулла с дедовскими временами связывают и описания праздников, обрядов (I 1, 35—36; I 7; I 10, 49—52; II 1; II 2; II 5, 95—99), жертвоприношений (I 1, 11—18; I 1, 23—24; I 10, 27—28). В его элегиях мы находим много слов из сакральной лексики (*superi, numen, ara, sacrum, hostia, templum, tura, libum, superi, pius* etc.). Семантические признаки сакральной сферы распространяются и на другие сферы, придавая им свой оттенок. Шерсть белоснежной овцы, которую прядет деревенская девушка, овца, ягненок — это обычные бытовые явления, однако эта овца блестит (*lucida ovis* — II 1, 62) так, как блестят созвездия (*lucida signa* — I 4, 20), белорунный барашек (*candidus agnus* — II 5, 38) светится тем же самым божественным сиянием, которым окружены люди, приносящие жертвы (*candida turba* — II 1, 15), и сами боги (*candida Aurora* — I 3, 94; *candida Pax* — I 10, 45). В таком контексте даже недавно отжатое вино (*candida musta* — I 5, 24) не только выглядит как сероватая пенящаяся жидкость, но и приобретает черты

¹⁰ Валерий Катулл, Альбий Тибулл, Секст Проперций. М., 1963, с. 200.

¹¹ Там же, с. 179.

праздничного, приподнятого, сияющего мира, в котором царствуют мир и покой.

Однако такая идиллия художественного мира Тибулла не является абсолютной: дисгармонию в нее вносит мотив любви. Лирический герой Тибулла беспрестанно жалуется на жестокость Амура, неверность и жадность возлюбленной, плачет, умоляет, причитает, стонет, попав к ней в рабство:

Рабство печально мое, и цепи меня удручают;
Но горемычному впредь пут не ослабит Амур.
(II 4, 3—4)¹².

Обязательно нужно подчеркнуть, что влюбленного совсем не интересует объект любви, для него важна только его страсть, его чувства: я так влюблен, что торчу у ее порога как привратник (I 1, 55—58); я так мучаюсь, что нигде не нахожу покоя (I 2, 76—80); я не могу уехать из Рима, потому что не в состоянии расстаться с любимой (I 1, 4—56; I 3, 21—22); я плачу и мучаюсь из-за ее неверности (I 1, 37—38); я так влюблен, что готов ради нее выполнять самые трудные работы (I 3, 5—10). Юношу обижают жадная, не обращающая внимания на его поэзию гетера, хитрая сводница, опасные соперники. Эти типичные персонажи — не только памятные знаки элегического жанра, они имеют, по нашему мнению, и семантическую функцию: они показывают, как много опасностей и препятствий поджидают несчастного героя, какими сильными должны быть его страдания при столкновении с такими трудностями. Ту же самую семантическую нагрузку имеют образы цепей, розог, рабства, запертых дверей. Они нужны, чтобы придать любви многозначительность.

Поэт подчеркивает не только значение своего чувства, но и его исключительность. Многие страдают из-за любви, но его чувства особенные. Амур ранил много сердец, но «особенно мне! Израненный, год уж лежу я» (II 5, 109). Свою любовь поэт показывает как особенное, только ему свойственное чувство. Берясь за роль *amator*, подчеркивая феноменальность и индивидуальность своего чувства, он выделяется из окружения и делается ему даже враждебным: пусть другой отправляется в походы, а я остаюсь с любимой (I 1, 55; I 2, 73—74). Он готов отказаться даже от поэзии (II 4, 15); противопоставляет себя природе (II 4, 7—10). Возвышая свою любовь, лирический герой разрывает связь с предками. Он заявляет, что готов отказаться от величайшей святыни — отеческого дома:

Если бы предков гнездо продать она мне приказала, —
Лары, прощайте! Теперь все распродам я с торгов!
(II 4, 53—54)¹³.

¹² Там же, с. 195.

¹³ Там же, с. 197.

В 6 элегии II книги упоминается смерть выпавшей через окно и разбившейся маленькой сестренки суровой Немезиды (II 6, 29—40). Бесспорно, возлюбленная не виновата в трагической случайности, однако рассказ о смерти девочки идет после упреков и жалоб поэта на жестокость Немезиды и делает портрет любимой еще более мрачным. Мы уже упоминали, что в элегиях Тибулла часто появляется образ ребенка. Обычно он находится рядом со взрослым и выглядит светлым, поскольку связан с надеждами на будущее, с идеей преемственности поколений. Здесь же образ умершего ребенка, залитого кровью, как бы еще раз подтверждает отрицание традиции и будущего.

Разрывая эти связи, лирический герой утрачивает моральные установки. Он говорит о себе, что готов совершать преступления (II 4, 21—24). Отделяясь от своей среды, лирический герой как бы выпадает из вечного круга, по которому движется традиционное патриархальное бытие. Он начинает смотреть на жизнь не как на бесконечный ряд повторяющихся элементов, а как на определенный отрезок времени, имеющий начало и конец. Появляются образы временности и хрупкости существования, человек начинает торопиться воспользоваться дарами жизни (I 1, 69—70; I 4, 27—28; I 8, 47—48). Он забывает о вечности жизни, о непрерывной смене поколений.

Однако это противоречие в творчестве Тибулла не является ни резким, ни отчетливым. Главное смягчающее средство здесь, возможно, — это установка не придавать конкретных признаков ситуациям, в которых действует лирический герой, уравнивать все элементы художественного мира. В элегиях Тибулла нет ни сюжетного времени, ни указаний на место действия, ни описания изображаемых объектов, пейзажей. В творчестве этого элегика немало бытовых вещей и явлений, но их конкретность уничтожают две вещи.

Во-первых, праздничное настроение обрядов и жертвоприношений лишает вещи черт повседневности. Во-вторых, поскольку художественный мир элегий существует в вечном, вневременном пространстве, его лексический уровень утрачивает реальность и вещественность. Прядение при лучине, прялка, мотки ниток, кудель, задремавшая за работой девушка и другие конкретные детали (I 3, 83—90) существуют здесь не самостоятельно и реально, а являются мечтой и желанием лирического героя. Слова *lucerna*, *stamina*, *colus*, *pensa* etc. еще не становятся символами, однако все повседневное, реальное, бытовое здесь поднято на высоты мечты. Таким образом, по своему абстрагируя все черты художественного мира элегий, Тибулл устраняет противоречия, поэтому его поэзия дышит гармонией и душевным уютом, уже две тысячи лет завораживающим читателей.

Секст Проперций (50—16 гг. до н. э.) был современником и конкурентом Тибулла. Его биография, как и биография Тибулла, мало известна. Поэт происходил из умбрского городка Ассисия, который в настоящее время больше гордится св. Франциском, а не поэтом любви. Как и других писателей того времени, Проперция привлекал Рим. Живя там, он издал 4 книги элегий.

Тексты стихотворений Проперция часто являются сложными: в них много намеков, неясных для читателей нашего времени, непонятна смена тем, а иногда и соединения слов. Может быть, ни один римский писатель не был так «усовершенствован» интерполяторами, как этот элегик [24, 120, 220]. Однако Проперций не подвергался такой суровой критике, как Тибулл, который был даже прозван полоумным. Видимо, так получилось из-за его необыкновенной уверенности в себе, энергии и постоянных усилий показывать свое превосходство.

Влюбленный юноша у Проперция всегда находится в вихре движения и деятельности. Этим он сильно отличается от меланхоличного и пассивного лирического героя Тибулла. Его стихия — постоянное напряжение сил (III 8, 33—34). Он пишет письма, спешит на свидания, ссорится, вечно расстается и вновь мирится навечно, старается превзойти соперников и завоевать благосклонность возлюбленной. Проперций называет ее Кинфией. Это псевдоним, эпитет богини Дианы. Однако это также и вполне явный намек на Аполлона, поскольку этот бог часто имел эпитет «Кинфий» (Call. Hymn. IV 10; Verg. Buc. VI 3 etc.). Следовательно, имя связывает Кинфию Проперция со сферой поэзии, искусства, находившейся под покровительством Аполлона [10, 234].

Обожествление возлюбленной — обычная черта римской любовной лирики. Катулл называл Лесбию «моя светлая богиня» — *mea candida diva* (68, 69—70). Элегики называют свою любимую госпожой — *domina* и видят в ней идеал. Это, видимо, такое же преклонение, как и выражение благодарности, которое мы уже упоминали, говоря о Вергилии. Возлюбленная составляет содержание их жизни, она — их муза. Проперций признается: «Нет, вдохновляет меня милая только моя» (II 1, 4)¹⁴. Поэт говорит, что у него нет недостатка тем для поэзии, потому что он перелагает в стихи все: и ее одежду из тончайшего шелка, и локон, ниспадающий на лоб, и как она спит, и как она играет на лире (II 1, 5—12). «Из пустяка у меня длинный выходит рассказ», — признается он (II 1, 16)¹⁵. Образ Кинфии у Проперция — более определенный и ясный, чем образ Делии у Тибулла. Смотря на нее как бы со стороны, поэт описывает ее так:

Станом высоким стройна, белокура, пальчики тонки,
Шествует гордо — подстать и Громовержца сестре.
(II 2, 5—6)¹⁶.

Говоря о ней, Проперций добавляет эпитет *docta* (I 7, 11). Это означает, что Кинфия образована, пишет стихи, прекрасно играет (I 2, 27—28), танцует (II 3, 17—18). Эта капризная и непостоянная красотка полусвета доставляет поэту много печали и страданий. То она собирается путешествовать по Иллирии со своим поседевшим хозяином, и поэту приходится умолять,

¹⁴ Там же, с. 288. Пер. элегий Проперция здесь и далее Л. Остроумова.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, с. 291.

чтобы она осталась (I 8), то отбывает на модный курорт, и не остается больше ничего, как только горько вздыхать (I 11). Однако мольбы поэта упорны, а вздохи — пылки. В нем кипят страсти. Когда она заболевает, влюбленный дрожит за ее жизнь (II 28). Поэт чувствует, что он много пережил, испытал (I 9), что он может дать совет и другим влюбленным. Поэтому иногда в элегиях слышны и дидактические нотки.

Так же энергично поэт вступает и в римскую поэзию. Он пренебрежительно говорит об эпосе. Гомер ему, как и неотерикам, кажется устаревшим. В избранном им жанре поэзии его предшественником может быть разве только Мимнерм: «Песни Мимнерма в любви ценнее, чем строки Гомера» (I 9, 11)¹⁷. Однако больше, чем Мимнерма, нужно ценить александрийцев Филета и Каллимаха (III 1, 1—2). Проперций заявляет, что он и есть римский Каллимах (IV 1, 64). Такая заносчивость Проперция, его амбиции, определенная агрессивность не нравились Горацию, который смеялся над гордыней поэта, считая ее некоторой формой сумасшествия (Epist. II 2, 91—101).

Однако насмешки не смущали Проперция. Он чувствовал себя пророком, вдохновенным певцом, жрецом муз, исполняющим священные обязанности (I 3, 1—4; IV 6, 1). Он размышляет о таинственном процессе творчества, вдохновении и мастерстве, показывает, из каких источников вдохновения он пьет, надеется на вечную славу (II 10, 25—26; III 1, 35—36; III 3, 5—6). Строчки его элегий пишут музы (III 1, 17—18; III 5, 19—20). Он старается быть ученым поэтом и употребляет много редких элементов мифов, их намеки и аллюзии. Ученость, обилие мифологии — характерные черты его поэзии. Некоторые неизвестные детали мифов, видимо, было нелегко понять и расшифровать и многим менее образованным современникам Проперция. Однако поэт и добивался этого: он постоянно старается загадывать загадки, удивлять, поражать читателей [24, 122]. Для этого он часто придумывает новообразования (*suavisonus*, *altisonus*, *horrifer*, *velifer*, *palmifer* etc.), употребляет архаизмы (*mage*, *gnatus*, *astu* etc.) и необычные соединения слов, которые исследователи называют слишком смелыми [39, 95—142]. Это тоже особенность александрийской поэзии [35, 129].

Еще одна черта, характерная для Проперция, — внимание к изобразительному искусству [31, 264—286]. В его элегиях мы находим имена знаменитых греческих скульпторов Праксителя (III 9, 16), Фидия (III 9, 15), Лисиппа (III 9, 9), Мирона (II 31, 7), художника Апеллеса (III 9, 11). Он восхищается портиком святилища Аполлона со статуями Данаид, статуей Аполлона работы Скопаса, находящейся внутри храма, скульптурами быков работы Мирона (II 31). Он описывает фонтаны и их украшения — скульптуры (II 32, 12—16). Замечено, что и реальные объекты, и сны, а также видения Проперция пластичны и наглядны. Утверждается, что поэзии Проперция присущи зрительное восприятие, взгляд со стороны [4, 42—64].

¹⁷ Там же, с. 263.

I книга элегий посвящена истории любви к Кинфии. Она, по всей вероятности, так и называлась — «Кинфия». Элегии привлекли всеобщее внимание, в том числе и внимание Мецената. Он, видимо, призывал Проперция взяться за более серьезные темы. Хотя в 10 элегии II книги поэт собирается начать служить другим музам, в ней еще преобладает любовный мотив. В III книге звучат нотки прощания с легкомысленной красавицей. Проперций прославляет битву при Акциуме (III 11), красоту Италии, мощь Рима (III 22) и супружескую любовь (III 12). По-видимому, в последней элегии можно найти отзвуки политики Августа. Стремясь вернуть строгую нравственность предков, принцепс издал законы против прелюбодеяния, против холостяцкого образа жизни. Отказавшись в IV книге от традиционных мотивов элегий, Проперций пытается этиологию Каллимаха приспособить к истории Рима: объясняет, почему так названа какая-либо местность, вспоминает историю и мифологию.

Стихотворения Проперция разнообразны: одни элегии напоминают гимны или молитвы, другие — письма, третьи — сценки из пантомимы, четвертые — плачи в память умершего. Поэт постоянно старается с кем-нибудь общаться, обращается к собеседникам. Одни его стихотворения серьезные, другие — исполнены юмора. Иногда в них слышны тоны пародии. Например, считается, что, говоря *laus in amore mori* (II 47), Проперций пародирует *dulce et decorum est pro patria mori* (Hor. Carm. III 2, 13) [21, 143].

Элегии составлены не по единой модели, их строение очень разнообразно, и трудно обнаружить какую-либо систему [38, 68—86]. Интересны стихотворения двучленные (из двух частей) [21].

В I книге заметно даже тройное единство: интерпретации [10, 36—158], системы [10, 150—180] и поэтики [10, 182—254]. Указывается, что первые элегии составляют пролог книги, далее происходит смена успеха и неудачи, и, как драма, сборник заканчивается катастрофой. Эта книга — не любовный роман, а картина драматической борьбы за любовь [29, 215—218]. Композиция других книг не столь ясна [4, 333—396].

Проперций жил недолго. Как метеор, быстро пролетел по поднебесью римской литературы поэт, называвшийся то вождем римских повес — *caput nequitiae* (II 24, 6), то римским Каллимахом (IV 1, 64). В элегии он вложил веселый звон пиров, очарование красавиц, красоту скульптур в портиках, запутанные линии мифов, отзвуки римской древности. Он страстно говорил о жизни и смерти, любви и ненависти, грусти и радости. Однако его поэзия не есть лишь сумма перечисленных элементов. Это нечто немножко большее.

В средние века Проперций был забыт, а Ренессанс его отыскал и передал новому времени. Вдохновленный Проперцием, И. В. Гете написал «Римские элегии».

Публий Овидий Назон (43 г. до н. э. — 18 г. н. э.) написал 5 книг элегий. В зрелые годы он их пересмотрел со всей строгостью и, сделав жесткий отбор, издал только три. Они дошли до нашего времени. Забракованные поэтом стихотворения пропали. Книги стихотворений Овидия составляют как бы триптих: в I книгу собраны стихотворения, описывающие начало

любви, во II говорится о кульминации любви, ее апогее, а стихотворения III книги написаны на различные темы. В ней как бы звучит прощание с возлюбленной [24, 195—196].

Героиня элегий Овидия — Коринна. Есть мнение, что этим именем была названа I книга элегий, что она была издана отдельно [24, 175]. Однако и по поводу названия всего цикла ясности нет. Представляется, что название *Amores*¹⁸ пришло из античности, однако не известно, называлась ли так каждая книга, или все книги вместе. То, что автор назвал героиню своих элегий именем греческой поэтессы, показывает, что она, как и Кинфия у Проперция, видимо, разбиралась в литературе и, возможно, сама что-то сочиняла.

Поэзия Овидия — необыкновенно светлая и ясная. В одной элегии он рисует одну картину, излагает одну мысль. Например, лирический герой 14 элегии I книги в первом двустишии упрекает любимую, что, крася волосы, она облысела:

Сколько я раз говорил: «Перестань ты волосы красить!»
Вот и не стало волос, нечего красить теперь.
(I 14, 1—2)¹⁹.

Далее все вытекает из представленной ситуации. Поэт вспоминает, что волосы были длинными, до пояса, и тонкими, как китайский шелк. Упоминание китайцев на мгновение переносит нас в далекую страну, но следующее двустишие возвращает к волосам, потому что теперь они сравниваются с тончайшими нитями паутины. В последующих строчках вспоминается их цвет, определяемый сравнением, также уводящим в восточные страны, в долины Иды со стройными кедрами, цвет коры которых похож на цвет волос Коринны. Однако следующее двустишие опять возвращает назад: мы узнаем, что волосы были послушными, легко расчесывались. Еще одно сравнение переносит нас во Фракию («Как же была хороша, — с фракийской вакханкою схожа» — I 14, 21), однако тотчас мы должны вернуться в будуар Коринны, так как начинается рассказ об укладке прически. Упоминание богов более молодого поколения Аполлона и Вакха — это элемент настоящего. В следующем двустишии имя дочери титанов Дионы напоминает прошлые времена, однако слово *pingitur* («так ее рисуют все» — I 14, 34) показывает, что древняя богиня также перенесена в настоящее (теперь ее рисуют с длинными волосами). Далее упоминается славящаяся колдуньями, зельями, чарами Фессалия, однако она на этот раз ни при чем: не колдовство погубило волосы. В конце элегии упомянутая в нескольких словах Германия не кажется очень далекой, потому что Коринна должна будет носить парик из волос, состриженных у пленной германки.

¹⁸ Поскольку русский язык не имеет формы множественного числа от слова «любовь», то название «*Amores*» обычно переводится как «Любовные элегии».

¹⁹ Овидий. Любовные элегии. / Публий Овидий Назон. Собрание сочинений. Т. I, СПб., 1994, с. 38. Здесь и далее пер. С. Шервинского.

Таким образом, все время идет возвращение к образу волос, данному в начале элегии, который понемногу «обрастает» новыми деталями, становится ярким и целостным.

Каждому традиционному мотиву элегического жанра посвящено одно стихотворение. Мотив запертых дверей, называемый в литературе обычно $\text{///} \checkmark \times \checkmark \cup \subset \checkmark \blacktriangledown ? \blacktriangledown \blacklozenge - \blacktriangledown \times \text{///} \bullet$, в поэзии Тибулла занимает 10 строчек (I 2, 5—14), а Овидий написал стихотворение из более, чем 70 строк (I 6). Сравнение влюбленного с воином у Тибулла поместилось в двух строках (I 1, 75—76), а Овидий нашел слова и образы для элегии из 46 строк (I 9). Отдельные элегии написаны на темы свидания (I 5), сводни (I 8), письма (I 11), разлуки (I 13), подарка (II 15) и на другие обычные темы. Поэтому элегии Овидия создают впечатление энциклопедии любви [28, 437].

Каждый мотив подается изобретательно, каждая ассоциация завершена. Не даром Овидий учился риторике, которая советовала отыскивать, что сказать о каждой вещи или предмете. Главный совет был таким: желая уметь говорить о каком-либо объекте, нужно его разложить на части и обсудить каждую часть отдельно. Овидий так и поступает. Например, тема 4 элегии II книги есть утверждение: все женщины Рима восхищают меня. Поэт его разделяет: они привлекают меня своим характером, образованностью, способностями, внешностью. Далее деление идет еще более дробно: меня очаровывают скромные, дерзкие, суровые (характер); способные ценить Каллимаха и меня (образованность); высокие, низкие, светлые, смуглые, с золотистой кожей (внешность). Все это изобретательно сплетено, привлечены также аналогии из мифов, и получается изящное стихотворение.

То же самое разложение мотива на детали и описание каждого элемента мы видим и в сравнении влюбленного с воином (I 9). Поэт перечисляет моменты жизни воина, утверждая, что такие же ситуации выпадают и на долю влюбленного: стража, разведка, долгие утомительные дороги, постоянные дежурства. Оба должны быть молоды и страстны. Для доказательства этих положений используются мифологические примеры.

К сожалению уроки риторики не принесли Овидию большого успеха. В XIX веке и в начале XX века он получил немало презрительных отзывов со стороны исследователей. Утверждалось, что его элегии не отражают истинного чувства, что они исполнены холодной риторики [24, 153]. Надо отметить, что ученые вообще исписали немало чернил, рассуждая, где у всех трех элегиков истинные чувства, а где — поза, *locus communis* [5; 13; 23; 37]. Однако надо иметь в виду следующее. Во-первых, нет никакого метода, помогающего увидеть за «общим местом», за маской истинные или неистинные вещи. Во-вторых, все, что есть в элегиях, — это художественная правда, глядя с другой стороны, — художественный вымысел. Иначе говоря, если Тибулл и Проперций говорят, что они небогаты, такова реальность их художественного мира, а не их биографии, и мы должны в нее верить. Если Овидий в одной элегии клянется в вечной любви к Коринне, в другой ластится к ее служанке, а в третьей убеждает, что может быть влюблен

одновременно в двух красавиц, мы должны думать, что он говорит искренне, потому что такова правда его поэтического мира.

Теперь почти никто не считает риторичность большим грехом Овидия, однако популярной стала другая разновидность той же самой точки зрения. Утверждается, что речи Овидия не нужно принимать за чистую монету, что поэт все время говорит несерьезно, с иронией, предлагая карикатуру на любовь, пародируя Проперция [7, 173—179; 13, 296; 14; 26]. Мы можем полагать, что обе точки зрения появились не из ненависти, а из любви к Овидию, хотя авторы, кажется, иногда и сами того не подозревают. Эти точки зрения, видимо, возникли из апологетических побуждений. Ранее объяснялось, что поэт серьезен, только его бесчувственные стихи распутны, а теперь убеждают, что он не прямолинеен, что его элегии нужно понимать не непосредственно, а считать их пародией. Несомненно, можно интерпретировать их и так, однако, по всей вероятности, можно думать и иначе.

Во-первых, совсем юным Овидий начал с элегий, модного, всеми любимого и пробуемого жанра и, почитав их публично, сразу прославился (Trist. IV 10, 57—60). Вряд ли шестнадцатилетний юноша был бы понят и оценен Мессалой и другими более старшими знатоками литературы, если бы написал совсем необычные стихотворения. Во-вторых, поэт серьезно смотрит на свое творчество, в нескольких программных стихотворениях он считает себя элегическим поэтом: гордится, что он элегический певец любви (I 1), надеется на большую славу и покровительство Аполлона (I 15), думает, что его творчество помогает влюбленным терпеть и радоваться (II 1), считает себя рыцарем музыки Элегии (III 1). В-третьих, в конце жизни в «Скорбных элегиях», окидывая взором свое творчество, он наверняка указал бы на переносный смысл элегий любви, если бы такой существовал. В-четвертых, все утверждают в один голос, что стихи Овидия очень складные и легкие. Он говорит просто и ясно, не старается шокировать ни порядком предложений, ни необычными словами или их связями. Поэт и сам создал такой свой образ, сообщая, что у него не получается говорить прозой:

Часто твердил мне отец: «Оставь никчемное дело!
Хоть Меонийца возьми — много ль он нажил богатств?»
Не был я глух к отцовским словам: Геликон покидая,
Превозмогая себя, прозой старался писать —
Сами собою слова слагались в мерные строчки,
Что ни пытаюсь сказать — все получается стих.
(Trist. IV 10, 21—26)²⁰.

Не известно, на самом ли деле стихи лились сами собой, или Овидий благоразумно скрывал следы труда и ремесла, однако легкость его

²⁰ Овидий. Скорбные элегии. / Публий Овидий Назон. Собрание сочинений. Т. I, СПб., 1994, с. 311—312. Здесь и далее пер. С. Шервинского.

стихотворчества — очень важная особенность, имеющая огромную семантическую нагрузку: она утверждает безоглядную легкомысленность, полную юношеской радости жизни. Таким образом, легкая форма соответствует несерьезному содержанию элегий. Казалось бы, что это имел в виду Овидий, говоря, что он *tenerorum lusor amorum* (Trist. III 3, 73; IV 10, 1). Поэт играет стихами, играет формой, играет любовью и создает впечатление мира, переполненного жизнеспособной радостью и ясностью. Здесь все ясно, складно, легко, а когда нет препятствий, — просто скучно (Am. II 19, 25—26).

Как мы видели, римская любовная элегия складывается почти только из необходимых жанровых знаков. Однако, манипулируя ими, элегики сумели создать стихотворения, непохожие друг на друга. Хрупкий и нежный Тибулл, темпераментный и ученый Проперций, веселый и беззаботный, легкомысленный Овидий подарили сотням поколений читателей множество приятных мгновений, а литературе Европы — мотивы служения владычице сердца и фразеологизмы: любовное рабство, любовные муки, любовные цепи, несчастный влюбленный, жестокий Амур, любовное пламя, любовные пути etc.

ЛИТЕРАТУРА

1. Baehrens E. Tibullische Blätter. Jene, 1876.
2. Bright C. F. Haec mihi fingebam. Tibullus in his World. Leiden, 1978.
3. Bubendey G. H. Die Symmetrie der römischen Elegie. Hamburg, 1876.
4. Boucher J. P. Études sur Properce. Paris, 1965.
5. Burck R. Römische Liebesdichtung, Kiel, 1961.
6. Cairns F. Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome. Cambridge, 1979.
7. Critical Essays on Roman Literature: Elegy and Lyrik. London, 1962.
8. Day A. A. The Origin of Roman Love Elegy. Oxford, 1939.
9. Drews H. Der Todesgedanke bei den römischen Elegikern. Kiel, 1952.
10. Eckert V. Untersuchungen zur Einheit von Properz I. Heidelberg, 1975.
11. Estève-Forriol J. Die Traue und Trostgedicht in der römischen Literatur. München, 1962.
12. Fischer J. M. The Structure of Tibullus First Elegy. — Latomus, 1970. XXIX, 3, 765—773.
13. Fränkel H. Ovid: A Poet Between Two Worlds. Berkeley-Los Angeles, 1945.
14. Frécaut J. M. L'esprit et l'humour chez Ovide. Grenoble, 1972.
15. Groth H. Quaestiones Tibullianae. Halis, 1872.
16. Gruppe O. Die römische Elegie. Leipzig, 1938.
17. Henkel P. Untersuchungen zur Topik der Liebesdichtung. Innsbruck, 1956.

18. Holzenthal E. Das Krankheitsmotiv in der römischen Elegie. Heidelberg, 1968.
19. Jacoby F. Zur Entstehung der römischen Elegie. / RhM, 1905, 69, 38—105.
20. Jäger H. Zweigliedrige Gedichte und Gedichtpaare bei Properz und in Ovids Amores. Stuttgart, 1967.
21. Lefèvre E. Propertius ludibundus. Heidelberg, 1966.
22. Leo F. Elegie und Komödie. / RhM. 1990, 55, 604—611.
23. Lilja S. The Roman Elegist's Attitude to Women. Helsinki, 1965.
24. Luck G. Die römische Liebeselegie. Heidelberg, 1961.
25. Meyer H. Die Aussenpolitik des Augustus und die Augusteische Dichtung. Köln, 1961.
26. Morgan K. Ovid's Art of Imitation: Propertius in the Amores. Leiden, 1977.
27. Mutschler F. H. Die poetische Kunst Tibulls. Struktur und Bedeutung der Bücher I und II Corpus Tibullianum. Frankfurt am Main, 1985.
28. Ovid. Wege der Forschung. Darmstadt, 1968.
29. Petersmann G. Themenführung und Motivenfaltung in der Monobiblos des Properz. Horn-Graz, 1980.
30. Prie C. Die Symmetrie und Responsion der römischen Elegie. Lubeck, 1867.
31. Properz. Wege der Forschung. Darmstadt, 1975.
32. Ritschl F. Über Tibulls vierte Elegie, s. 1., 1866.
33. Rittersbacher J. Die Landschaft in der römischen Elegie. Köln, 1956.
34. Skutsch F. Aus Vergils Frühzeit. Leipzig, 1901.
35. Sullivan J. P. Propertius. Cambridge, 1976.
36. Schuster M. Tibull-Studien Wien, 1930.
37. Swoboda M. Tibullus. Poznan, 1969.
38. Swoboda M. Sextus Propertius. Poznan, 1976.
39. Tränkle H. Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der Lateinischer Dichtersprache. Wiesbaden, 1960.
40. Wimmel W. Kallimachos in Rom. Wiesbaden, 1960.
41. Wimmel W. Der frühe Tibull. München, 1968.
42. Wimmel W. Tibull und Delia. Wiesbaden, 1976.
43. Witte G. Die Geschichte der römischen Dichtung im Zeitalter des Augustus. Erlangen, 1924, III, 1.
44. Полонская К. П. Римские поэты принципата Августа. М., 1963.

ОВИДИЙ

Публий Овидий Назон (43 г. до н. э. — 18 г. н. э.) писал не только элегии. Он был последним великим римским поэтом. Когда он создал самые значительные свои произведения, Вергилий, Проперций, Гораций уже

умерли, а из множества современников и друзей, которые писали стихи, ни один не был так щедро одарен талантом, как он. Никто не мог сравниться с ним и позднее, хотя римская литература процветала еще около двухсот лет.

Овидий жил в спокойное время. Последние гражданские войны прогремели, когда поэт был ребенком. В годы его сознательной жизни республиканский строй, раненный в тех войнах, агонизировал и в конце концов угас. Однако, как мы же упоминали, одни этого не заметили, другие, считая, что это не главное, смирились с этим. Выросло новое поколение римлян. По словам Тацита, «Внутри страны все было спокойно, те же неизменные наименования должностных лиц; кто был помоложе, родился после битвы при Акции, даже старики, и те большей частью — во время гражданских войн. Много ли еще оставалось тех, кто своими глазами видел республику?» (Ann. I 3)¹.

Отношения поэта с принципатом Августа были сложными. В молодости он заявил, что ему нет дела ни до политики, ни до традиционных обычаев предков и что он почитает только муз и Амура (Am. I 15, 3—6). Позднее на него, видимо, произвели впечатление некоторые аспекты идеологии принципата (в «Метаморфозах» и «Фастах» мы находим описания римских обычаев и гордость за мощь Рима), однако это не спасло Овидия от изгнания.

Поэт был родом из центра Италии, Сульмонского края. Отец, зажиточный крестьянин из сословия всадников, отвез в Рим двух сыновей, закончивших на родине начальную школу, в надежде, что, получив образование, они станут политиками и будут приняты в сенаторское сословие. Брат Овидия умер молодым, а будущий поэт прекрасно учился и восхищал соучеников и учителей в риторской школе своими речами (Sen. Rhet. II 2, 8—12). Затем, как это было принято, он изучал философию и риторику в Афинах и в Малой Азии, интересовался греческим искусством, литературой, но мечтам отца не было суждено осуществиться.

Правда, вернувшись домой, сын, как и другие римляне, начал со скромных должностей в суде, но ни политическая, ни адвокатская деятельность его не привлекали. Хотя отец был недоволен, Овидий бросил службу и всю жизнь жил как *homo privatus* (частный человек). Мы уже упоминали, что он был уже знаменит еще до издания первой книги «Любвных элегий». Какие сочинения писал Овидий после появления элегий, не ясно. В последней элегии есть упоминания о трагедии. Поэтому считается, что после элегий он создал трагедию «Медея», имевшую большой успех, но не дошедшую до нашего времени.

Идут споры, когда поэт написал сборник «Героиды». Это письма женщин — героинь мифов — любимым мужчинам. Пенелопа пишет Улиссу, Елена — Парису, Ариадна — Тесею, Медея — Ясону и т. д. Послания написаны элегическим дистихом. Одни думают, что Овидий писал «Героиды» одновременно с любовными элегиями, другие утверждают, что он заинтересовался мифами позже, уже после издания переделанных элегий и собираясь писать большие эпические сочинения [10, 300—318].

¹ Тацит. Анналы. / Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах Т. I. Л., 1969, с. 8. Пер. А. С. Бобовича.

Ситуация всех стихотворений та же самая — разлука, однако письма не являются одинаковыми или монотонными. Все они написаны в напряженный, критический момент, поэтому эмоциональны, драматичны, даже трагичны. Иногда это монологи или письма в никуда, потому что, например, Пенелопа не знает, куда отправлять письмо Одиссею, а брошенной, возможно, на необитаемом острове Ариадне не через кого послать это письмо. Несмотря на общность ситуации, письма не похожи одно на другое, потому что Овидий прекрасно раскрывает характер и настроение каждой героини: страстная соблазнительница Федра пишет по-своему, иначе — верная Пенелопа, безнадежностью дышат письма брошенных и не имеющих сил жить без любимых Филлиды, Дидоны, Канаки [25, 56]. Не совсем ясен жанр этого произведения. Одни считают его продолжением популярного в эллинистической литературе эпистолярного жанра [13, 273], другие — продолжением жанра элегии [18, 232].

Устав от прославления красавиц и чувствуя в себе достаточно опыта, Овидий взялся за роль наставника в любви (*Ars am.* II 161) и издал написанную тем же самым элегическим дистихом дидактическую поэму «Искусство любви» (другой вариант перевода — «Наука любви» — прим. переводчика). Советы двух первых книг поэмы адресованы мужчинам.

В I книге поэт перечисляет те места, где можно наблюдать за красавицами (портики, форумы, театры, цирки, курорт Байи и т. п.), обсуждает роль служанки в любовной интриге, советует писать любовные письма, завивать и красить волосы, надевать чистую тогу, чистить зубы и ногти, полоскать рот, не отталкивать запахом пота. Обещать можно многое, но исполнять обещания не обязательно, женские сердца склоняют слезы, унижение, побледневшее лицо.

Во II книге даются советы, как удержать достигнутое внимание и любовь: поэт думает, что этого не сделают никакие любовные напитки и чары, нужно стараться быть любезным, не ругаться, говорить комплименты, быть снисходительным, исполнять желания и капризы, никуда не опаздывать, подарков больше обещать, чем давать. Стихов обычно женщины не ценят и Гомера бы прогнали, но бывают и ученые, а некоторые изображают из себя ученых, таким стихи подойдут. Постоянно нужно выказывать свою внимательность, особенно заботиться о ней, когда она заболит, однако — не надоедать. Можно быть неверным, но это надо скрывать. Соперника следует терпеть спокойно, не стоит устраивать ему западню.

III книга обращена к женщинам. Поэт советует, как делать прически, упоминает о макияже, указывает, одежда какого цвета подходит женщинам какого облика, поощряет быть чистой, разбираться в литературе, учиться играть, танцевать, петь, учит, как писать письма, как ускользнуть от сторожей, напоминает, как отвратительно выглядят на пиру без меры поглощающие еду и пьяные женщины.

«Искусство любви», видимо, было не первым дидактическим произведением Овидия. Говоря о женской косметике, он признается, что

написал специальное сочинение на эту тему (*Ars am.* III 205—206). От него сохранилось сто строк: вступление и советы по уходу за кожей. Избранная тема, возможно, никого не удивляла: как мы уже упоминали, из эллинистической литературы пришла мода на различные дидактические произведения. Тем, кто не может вынести любовных мук, поэт посвятил последнюю дидактическую поэму «Лекарства от любви», поучающую, как вызвать в себе отвращение к личности, ранившей сердце.

После написания этих дидактических поэм и издания переделанных юношеских элегий Овидий берется за серьезный мифологический эпос «Метаморфозы». Он работает над ним около восьми лет и одновременно пишет поэму «Фасты» («Календарь праздников»). Последняя осталась незаконченной. Поэт написал 6 книг, в которых элегическим дистихом описал праздники первых шести месяцев года. Овидий, как и Проперций, от любовной темы поворачивается к римским обрядам, обычаям, религии. В этой поэме он разъясняет происхождение праздников, описывает их обряды. Поэма посвящена Августу (*Trist.* II 549—552; *Fast.* II 15—16). Она соответствовала и идеологии принципата, потому что была актуальной во время возрождения забытых культов, строительства и восстановления храмов, прославления обычаев предков.

Осенью 8 г. н. э. были закончены «Метаморфозы». Недавно отметивший свое пятидесятилетие поэт не спешил их издать, но кое-что правил и совершенствовал. Внезапно, как гром среди ясного неба, разразилась беда. К Овидию, гостившему в поместье одного своего друга, прибыл посыльный с требованием срочно отправиться к Августу. Тот злобно накинулся на поэта и объявил указ по поводу изгнания. Ни следствия, ни суда не было. Первый человек государства очень редко пользовался правом издавать эдикты от своего имени. Инициатива Августа в изгнании Овидия показывает две вещи: во-первых, с поэтом хотели расправиться срочно, во-вторых, этой расправе придавали большое значение. У римлян было две формы изгнания: *exilium*, когда у человека отнимаются гражданские права, конфисковывается имущество, но жить он может где угодно, кроме Рима и Италии, и *relegatio*, когда сохраняется имущество и права, но назначается точное место для проживания. Поэту досталась вторая форма изгнания, считавшаяся более легкой. Он был выслен в город Томы в устье Дуная, современную Констанцу. Отбыть требовалось немедленно.

Неизвестно, почему Овидий вдруг так неожиданно был изгнан. Сам поэт упоминает две причины: *carmen* и *error* (*Trist.* II 207). *Carment* — это поэма «Искусство любви», объявленная официальной причиной изгнания. *Error* — ошибка, промах, погрешность. Что Овидий имеет в виду, не ясно. Раньше исследователи гадали: может быть, поэт был любовником жены или дочери Августа, может быть, нарушил святость каких-то мистерий. Было заявлено много мнений², но самыми популярными остаются два вида предполагаемых причин: моральный проступок или участие в политических интригах.

Ученый, видевший лагерные времена в тоталитарном государстве, высказал мысль, что никакой вины не было [26, 200]. Поскольку наказывать только за поэму, изданную

² Анализ этих мнений см. [21].

семь лет назад, было как бы и неудобно (такие дела в то время еще не были обычными), поскольку по поводу стихов поэт мог судиться и защищаться (он и защищался), Овидию было сказано примерно так: «Ты виноват не только из-за поэмы, но и из-за другого, и отправляйся на север империи». Поэт так неопределенно говорит о своей «ошибке» потому, что сам не знает, за что был изгнан. Он гадает так же, как и мы.

Поэма «Искусство любви» изымалась из общественных библиотек, запрещалась как произведение, вредное для общественной нравственности. Однако, несмотря на запреты, она не пропала и дошла до нашего времени. Прочитав ее, мы видим, что там нет ни нецензурных слов, ни откровенно эротических картин. В сочинении из 2340 строк технике секса посвящено около двадцати строк, и они приведены со вкусом, прикрыты покровом намеков. Однако поэма, вне сомнения, несерьезная. Хотя Овидий замечает, что пишет не для матрон (*Ars am.* I 31—34), все же поэма предназначена обманутым мужьям и женщинам, ищущим любовных приключений. Она не прославляет супружескую верность или любовь супругов. Некоторые исследователи усматривают в ней полемику с законами Августа, защищающими брак и мораль, а также критику реставрационной политики принцепса [25, 63].

И все же поэма, видимо, мало в чем была виновата. Все понимали, что испортить людей Овидий не мог. Шла борьба за власть. У Августа не было сыновей. Он не имел и юридического основания оставить свое место наследнику, так как он не был монархом, но рекомендовать сенату и римскому народу какого-либо подходящего человека — мог. Этого боялась его жена Ливия, у которой от первого брака был сын Тиберий и которая жаждала для него имени первого человека в государстве. Зная, что Август посматривает на своих родственников мужского пола в роде Юлиев, она постаралась ядом и другими средствами их погубить. Ливия была очень умной и коварной женщиной. По словам Светония, Август, зная об этом, говорил с ней только по подготовленному заранее конспекту (*Aug.* 84). Возможно, она приложила усилия к тому, что две Юлии (дочь и внучка Августа) были изгнаны за развратное поведение. Юлия младшая (внучка) отправилась в изгнание на несколько месяцев раньше, чем Овидий. Теперь стало спокойно: остался только один претендент на место Августа — Тиберий, но неприятно, что так некрасиво прославился род Юлиев. Может быть, желая уменьшить этот позор, и нашли козла отпущения Овидия, обвинив его в том, что он написал поэму, портящую нравы, которая могла сбить с праведного пути и обеих Юлий [26, 192—194].

Это был страшный удар для поэта, которого до сих пор баловала Фортуна. С горя он сжег рукопись «Метаморфоз» и пытался покончить с собой. И поэму, и поэта спасли друзья. Из множества друзей, любивших гостеприимный дом Овидия, в трудный час осталось только двое, осмелившихся придти, чтобы утешить и проводить поэта. «Метаморфозы» они переписали раньше и после отъезда Овидия быстро их издали.

Полгода длилась дорога в Томи. Потом пришельца долго угнетали трудности адаптации. Спасала поэзия: в изгнании Овидий написал «Скорбные элегии» и «Письма с Понта». Кроме того, он написал поэму «Ибис»³, полную проклятий неизвестному лицу, сочинение о рыбах Черного моря, от которого осталось 134 строчки, а также несколько несохранившихся коротких произведений. В Томах поэт провел десять лет. Ни просьбы оставшейся в Риме жены, ни просьбы друзей, ни его собственные просьбы о смягчении наказания не были услышаны. Поэт очень хотел, чтобы хотя бы его пепел вернулся в родной край, но и этому желанию не суждено было

³ Ибис — птица, живущая в Египте.

исполниться: в 18 г. н. э. Овидий был похоронен в Томах. В изгнании он писал, что его жизнь постигла такая же ужасная метаморфоза, множество которых он воспел в своем знаменитом эпосе.

«Метаморфозы» — это около 250 мифов, имеющих элемент метаморфозы, записанных гекзаметром. Греч. $\cup \Gamma \blacktriangle \blacktriangledown \leftarrow$ пере-, $\cup \diagup \times \perp \bullet \blacklozenge$ — форма. Метаморфоза — переход из существующего образа, превращение.

Больше всего мы находим случаев превращения человека в животное или растение: Ликаон становится волком (I); Ио — коровой (I); Кикн — лебедем (II); Актеон — оленем (III); дочери Миния — летучими мышами (IV); Кадм и Гармония — змеями (IV); Арахна — пауком (VI); Дафна (I), Гелиады (II), Левкотоя (IV), Филемон и Бавкида (VIII), Дриопа (IX), Кипарис (X), Мирра (X), Апул (XIV) становятся деревьями; Нарцис (III), Клития (IV), Гиацинт (X), Адонис (X) превращаются в цветы; нимфа Сиринга (I) — в тростник и т. д. Мы встречаем и превращения в минералы: Батт становится кремнем (II); Аглавра — статуей из черного камня (II); слезы Гелиад — янтарем (II); Ниоба (VI), Лихас (IX), Олен и Летея становятся камнями. Есть и другие превращения: превращенная в медведицу Каллисто становится созвездием Большой Медведицы (II); нимфы Киана и Аретуза (V) — реками; нимфа Эхо — отзвуком (III); Эней (XIV), Ромул с женой (XIV), Цезарь (XV) — богами. Бывают и обратные метаморфозы: человек появляется из глины (I), из камней, брошенных Девкалионом и Пиррой (I), из дождя рождаются куреты (IV), из земли вырастает Тагет (XV).

Происходящие в поэме превращения — это не проявления какого-то возмездия и не акты воплощения справедливости. Это как бы вечный стихийный процесс. Иногда превращенные люди — жертвы гнева или зависти богов, иногда превращение — наказание, а иногда — спасение. Люди или божества, оказавшиеся в безнадежном положении, просят богов превратить их во что-нибудь другое (чаще всего в растение), чтобы спастись от обидчика или преследователя. Иногда они теряют свой облик из-за губительной любви. Не подчеркивая логики метаморфоз, поэт создает картину вечно меняющегося и движущегося мира.

Метаморфоза — это частый элемент сказки. В сказках всех народов мы встречаем множество превращений. Однако, хотя метаморфоза всегда удивляет и поэму окружает атмосфера чуда, «Метаморфозы» Овидия — это не фольклорный эпос [22, 429]. Поэма имеет философский подтекст, который раскрывается, становится текстом в начале и в конце поэмы, создавая важное смысловое обрамление.

«Метаморфозы» начинаются картиной хаоса: везде разлита неясная первичная масса, нет ни Солнца, ни Луны, ни Земли. Далее Овидий вводит образ демиурга: Бог постепенно создает мир, в котором каждое природное тело получает место и начинает функционировать в соответствии с установленным порядком. Бог устанавливает границы всех явлений, из хаоса понемногу формирует космос — стройный, упорядоченный мир. После такого вступления сменяется множество самых различных картин с

метаморфозами. В конце поэмы поэт устами мудреца Пифагора как бы объясняет их значение и смысл. Пифагор подчеркивает постоянное, непрекращающееся движение материи: «постоянного нет во вселенной» (XV 177)⁴. Мудрец считает метаморфозу проявлением и методом вечного движения материи:

«[...] Небеса изменяют и все, что под ними,
Форму свою, и земля, и все, что под ней существует».
(XV 454—455)⁵.

Вечную изменчивость материи Пифагор сопоставляет с вечной неизменностью бессмертной души:

«[...] душа, оставаясь
Тою же, — так я учу, — переходит в различные плоты».
(XV 171—172)⁶.

Пифагор утверждает, что все, что живо, произошло из одной божественной души, воплотившейся во множестве земных тел и переходящей из одних тел в другие: из дикого зверя в человека, из человека в зверя и т. п. Главное, что эта идеальной природы душа «во веки веков не исчезнет» (XV 168). Мудрец уверяет, что из-за метемпсихоза человек должен любить все, что живо, и не есть мяса животных. Неблагодарным и не достойным хлеба является тот пахарь, который, сняв упряжь со спины быка, вонзает в него топор. «Гнусность какая — ей-ей! — в утробу прятать утробу! / Алчным телом жиреть, поедая такое же тело» (XV 88—89), — утверждает философ, советуя есть фрукты, хлеб, молоко, мед.

Как мы видим, устами Пифагора Овидий провозглашает популярную в древности идею цикличности, что космос вечно рождается, расцветает, умирает, вечно движется по кругу. Идеальный мир постоянно эманурует в мир вещей и вновь возвращается к своему идеальному началу.

Следовательно, метаморфоза означает не только превращение. Она выражает также связь и единство элементов мира, поскольку все тела появляются одно из другого, а душа переходит из одних тел в другие без изменений. Метаморфоза показывает и вечность мира, потому что ничто не кончается смертью, а только превращением. Обилие метаморфоз — это не хаос, а закон вселенной, и поэма Овидия прекрасно отражает волнообразную картину меняющегося каждое мгновение мира. Так поэт передал людям эпохи античности дорогую ему идею единства и гармонии космоса.

Кроме философских мыслей, в «Метаморфозах» есть и политические. Дело в том, что непрерывную вереницу превращений Овидий обращает на

⁴ Овидий. Метаморфозы. / Публий Овидий Назон. Собрание сочинений. Т. II, СПб., 1994, с. 327. Здесь и далее пер. С. Шервинского.

⁵ Там же, с. 333.

⁶ Там же, с. 327.

римскую историю. Павшая Троя возрождается в Риме, поэт рассказывает о его царях, прославляет Юлия Цезаря и Августа, гордится могуществом Рима. Пифагор говорит, что Рим был мировой столицей — *caput urbis* (XV 435). Он цитирует пророчество Гелена:

Вижу столицу уже, что фригийским назначена внукам.
Нет и не будет такой и в минувшие не было годы!
Знатные годы ее возвеличат, прославят столетья.
Но в госпожу государств лишь от крови Иула рожденный
Сможет ее возвести.

(XV 444—448)⁷.

Некоторые ученые, не обращая внимания на прославления Цезаря и Августа, оценивают «Метаморфозы» как оппозиционное сочинение. Они считают эпос мифологическим повествованием с политическими измерениями и утверждают, что Овидий, излагая различные мифы, в переносном смысле говорит о своих временах. К мифам о гигантомахии, о битве Аполлона с пифоном, о потопе, Фаетоне, Арахне, Ниобе они подбирают определенные политические аналогии, считают, что Овидий с Августом отождествляет Кадма, Пенфея, Геракла [17, 228—307]. Утверждается, что Овидий был противником идеалов Августа. Некоторые элементы мифов как будто направлены против пуританизма Августа, считающийся покровителем Августа Аполлон изображен враждебным людям, боги вообще несерьезны, а цари аморальны. Делается вывод, что не только «Искусство любви», но и «Метаморфозы» были поводом для изгнания Овидия [12, 105—107]. Утверждается, что, отрицательно изображая Юпитера, поэт имел в виду Августа, что он критикует «Энеиду» или полемизирует с ней [23, 87—96].

Когда для каждого мифа или его элемента ищут реальный жизненный аналог, то сильно сужается смысл поэмы и умалывается ее значение. Поэтому приятнее читать авторов, которые говорят, что «Метаморфозы» — это и не интерпретация истории, и не поэма, изображающая времена Августа, что она отражает жизнь вообще, ее комизм, патетичность, жестокость, гротескность или макабричность [4, 164], что поэма полна игры слов, образов, аллюзий [6, 27—134].

Избранные мифы поэт оригинально интерпретирует, выявляя метаморфозу и там, где миф ее не подчеркивает, поскольку изменяется и превращается во что-нибудь не герой мифа, а эпизодические персонажи: например, слезы Гелиад становятся янтарем, а они сами — тополями (II 340—366), сестры Мелеагра становятся курами (VIII 535—546) и т. п. [19, 218].

Основные источники поэм Овидия — каталоги мифов эллинистического времени — не сохранились, и трудно говорить об отношении поэта к ним, однако исследователи находят влияние Гомера, Гесиода, греческих трагиков, особенно Еврипида, а также александрийцев [11]. Указывается, что идея

⁷ Там же, с. 333.

perpetuum carmen (непрерывной песни) заимствована у Каллимаха, однако хронологическое изложение мифов придумано самим Овидием [23, 152—155]; находят также влияние римского трагика Пакувия и Вергилия [15, 375—423].

Чтобы сборник метаморфоз не был бессмысленной смесью, Овидию нужно было как-то связать собранные мифы. Поэт осознал, что философская идея будет несколько слабым соединением, что необходимы и формальные композиционные связи, и призвал на помощь хронологический принцип. Во введении он признается, что замыслил свою непрерывную песнь (*carmen perpetuum*) вести от начала мира (*a prima origine mundi*) до своего времени (*ad mea tempora*)⁸. I и II книги посвящены очень древним временам: возникновению вселенной, первым людям, потопу и т. д. III—IV книги — мифологический фиванский период. Сюда помещены и мифы не из Фиванского цикла: о Нарциссе, Пираме и Фисбе, подвигах Персея. Они, правда, немного связаны с Фивами, поскольку упоминают Восток, а основатель Фив Кадм прибыл из Малой Азии. VI и VII книги — времена аргонавтов; VIII—XI книги включают мифы о Геракле, жившем в те же времена, что и аргонавты. К ним присоединены и другие рассказы, не имеющие строгого хронологического места. В XII и XIII книгах пересказаны мифы Троянского цикла, а в конце сочинения (XIV—XV) — римские мифы.

Поэма делится и иначе. Утверждается, что ее составляют следующие части: 1) пролог и космогония (I 1—451); 2) боги (I 452—VI 420); 3) герои и героини (VI 421—XI 193); 4) история (XI 194—XV 870) [23, 148]. Предлагается и такая структура этого эпоса: 1) комедия богов (I и II); 2) любовь богов (III 1—VI 400); 3) любовные страсти (VI 401—XI 793); 4) Троя и Рим (XII—XV) [15, 81—90]. Такие части, усматриваемые исследователями, возможно, и не случайны, может быть, поэт и аккумулировал мифы одной темы, однако подобную композицию, видимо, надо считать или бессознательной, т. е. результатом деятельности подсознания поэта, или вторичной, потому что Овидий сам разделил поэму на книги и они были изданы отдельными свитками (*Trist.* I 117). Трудно поверить, что поэт в середине книги закончил бы одну часть, а другую начал.

Чтобы повествование не наскучило читателям, Овидий использует уже упомянутый принцип разнообразия, или пестроты, распространенный в античности: более длинный рассказ он сменяет более кратким, грустный — веселым, печальный — страшным, торжественный — ироническим. Сочинение пестрое и в смысле жанра: одни рассказы похожи на элегию (Циклоп и Галатея — XIII); другие на идиллию (Филемон и Бавкида — VIII); третьи на гимн (прославление Вакха — IV); четвертые на трагедию (спор Аякса и Улисса из-за доспехов — XIII) или на героический эпос (битва кентавров и лапифов — XII). Избежать монотонности помогает и излюбленная поэтом рамочная композиция: в уста персонажей, уже превратившихся или еще собирающихся во что-то превратиться,

⁸ P. Ovidius Naso. *Metamorphoses*. Ed. R. Ewald, Lipsiae, 1911.

вкладываются рассказы о других превращениях. Иногда так обрамляются два, иногда три, а иногда даже семь эпизодов [8, 16—22].

Следовательно, метаморфоза является разносторонним элементом этой поэмы. Она не только тема произведения, но и смена вида повествования, основа структуры поэмы [7, 62; 22, 39]. Читателей привлекают неожиданные изгибы мысли и формы [1, 123].

Образы поэмы пластичны и зримы [22, 52—196]. Овидий любит точно определить движение и позу: входя в низкую лачугу Филемона и Бавкиды, боги наклоняются (VIII 638), медленно скользит тень раненной Евридики (X 48), плача сама, Алкмена пальцем стирает слезы с щек Иолы (IX 395). Как скульптурная группа выглядит собирающаяся купаться Диана и окружающие ее нимфы: оруженосица берет стрелы, лук и дротик богини, на вытянутые руки другой спадает одежда, две снимают сандалии, еще одна нимфа перевязывает узлом распущенные волосы Дианы (III 165—170).

«Скорбные элегии» — это как бы антипод «Любовных элегий». В юношеском произведении через край льется беззаботная радость жизни, а стихотворения, созданные в конце жизни, полны боли, отчаяния, стонов, оханья и тяжелого дыхания смерти. Они написаны элегическим дистихом. Сжигая «Метаморфозы», Овидий как бы простился с творчеством. Потом на корабле, попавшем в бурю, он вдруг почувствовал, что в голове рождаются строки. Это показалось ему каким-то чудом. Поэт схватил палочку для письма и вновь начал писать. Поскольку дорога в Томи продолжалась полгода, он создал I книгу «Скорбных элегий» и тотчас выслал ее в Рим. Потом ежегодно, с началом сезона навигации, в Вечный город прибывала новая книга элегий. Последняя, пятая, видимо, была написана в 13 г. н. э.

Впоследствии Овидий начал посвящать элегии разным лицам, и в 14—16 гг. н. э. появились еще три книги элегий, названные «Письма с Понта». Тема элегий-писем та же самая, что и более ранних стихотворений — изгнание. Тем же самым остается и принцип их написания. Овидий воспользовался опытом написания любовных элегий: сам придумал «общие места» и последовательно их придерживался. В поэзии изгнания повторяются все те же самые образы: неуютная степь, суровые зимы, нападения врагов, непонятная речь длинноволосых туземцев, недостаток книг и т. п. Всячески их переставляя, поэт передает главную тему поэзии изгнания — чувство одиночества.

Одиночество Овидия иное, нежели у романтиков нового времени, которые считали себя центром вселенной. Античный поэт чувствует себя отрезанным от настоящего мира и жаждет опять в него вернуться. Он живет в диком крае, недавно завоеванном римлянами, где греки, некогда основавшие город, почти исчезли, забыли свой язык, были необразованными, где не с кем поговорить на латинском языке, где никому не интересны философия, споры по поводу новой книги или других литературных событий. Поэтому поэт бесконечно одинок. Он стонет, жалуется, умоляет Августа умерить гнев и позволить поселиться хотя бы в Греции.

Из-за этих жалоб и просьб некоторые современные филологи упрекают поэта в ничтожности и слабости духа [23, 338—359], утверждают, что Овидий в изгнании потерял достоинство человека и поэта [5, 133—136]. По поводу силы духа для них есть хороший ответ: обвинять Овидия имеет моральное право разве только тот, кто сам был изгнан и не сломался, кто ни о чем не просил у властителя, не молчал, а протестовал [26, 202]. Обвинения по поводу утраты человеческого достоинства, написанные в тиши удобных кабинетов, не свидетельствуют о великодушии авторов и почти аморальны. Такие упреки совершенно не обоснованы. Утверждения, что на основе испытанных чувств и переживаний поэт мог создать более впечатляющее произведение, желание видеть открытую рану сердца поэта выявляют весьма эгоцентричную позицию автора подобной критики. Только новые времена требуют от поэзии оригинального раскрытия, а в античности читатели слышали жалобы поэта через «общие места», следовавшие одно за другим. Они также слышали и сдержанный, но твердый протест поэта против выпавшей ему доли, который некоторые исследователи считают даже бунтом [14, 419], а также просьбу о смягчении участи, выраженную в соответствии с обычаями того времени [19, 315—321].

Творчество Овидия не уничтожили «ни меч, ни огонь, ни алчная старость» (Met. XV 872). Упомянутые упреки и обвинения тоже не могут ему повредить. Имя поэта во все времена произносилось с почтением [20], а его творчество давало импульсы жившим позднее художникам слова [3]. Его Филемон и Бавкида поселились в «Фаусте» И. В. Гете, а Пирам и Фисба — во «Сне в летнюю ночь» У. Шекспира. Кроме того, считается, что эти два героя Овидия вдохновили великого драматурга на создание «Ромео и Джульетты» [16, 141—151].

ЛИТЕРАТУРА

1. Bernbeck E. J. Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen. München, 1967.
2. Bömer F. P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Heidelberg, 1986.
3. Dorrie H. Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart. Düsseldorf, 1971.
4. Due O. S. Changing Forms. Copenhagen, 1974.
5. Fränkel H. Ovid. Berkley and Los Angeles, 1945.
6. Frécaut J.-M. L'esprit et l'humour chez Ovide. Grénoble, 1972.
7. Galinsky G. K. Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects. Oxford, 1975.
8. Giesecking K. Die Rahmenerzählung in Ovids Metamorphosen. Tübingen, 1964.
9. Gutmüller H. B. Beobachtungen zum Aufbau der Metamorphosen Ovids. Marburg, 1964.
10. Jacobson H. Ovid's Heroides. Princeton, 1974.

11. Lafaye G. Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèle Grecs. New York, 1971.
12. Lundström S. Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers. Uppsala, 1980.
13. Ovid. Wege der Forschung. Darmstadt, 1968.
14. Ovidiana. Paris, 1958.
15. Otis B. Ovid as an Epic Poet. Cambridge, 1970.
16. Schmitt F. Pyramus und Thisbe. Heidelberg, 1972.
17. Schmitzer U. Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Stuttgart, 1990.
18. Spoth Fr. Ovids Heroides als Elegien. München, 1992.
19. Stabryla S. Owidiusz. Wroclaw, 1989.
20. Stroh W. Ovid in Urteil der Nachwelt. Darmstadt, 1969.
21. Thilbault J. C. The Mystery of Ovid's Exile. Berkley-Los Angeles, 1964.
22. Viarre S. L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide. Paris, 1964.
23. Wilkinson L. P. Ovid Recalled. Cambridge, 1955.
24. Williams G. Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire. Berkley-Los Angeles, 1978.
25. Вулих Н. В. Овидий. М., 1996.
26. Гаспаров М. Л. Овидий в изгнании. / Овидий. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1982, 189—224.

КОНЕЦ РИМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА. Овидий и Ливий были последними писателями эпохи, называемой **золотым веком**. Литература после смерти Августа (14 г. н. э.) до смерти Траяна (117 г. н. э.) называется литературой **серебряного века**. Название, придуманное в начале XX в.¹, отражает не столько наш взгляд, сколько взгляд самих римлян на эту литературу. Термин «серебряный» как бы указывает, что писатели этого времени были не такими талантливыми, как «золотые», а их произведения слабее. На самом деле это не так. И в те времена процветала историография, драматургия, сатира, появлялись даже новые жанры и их разновидности: басня, роман, сатирическая эпиграмма. Однако сами римляне этого или не замечали, или не ценили. Им казалось, что лучшие времена уже прошли.

Некоторые изменения произошли и в живом языке: конструкции с причастиями и неопределенной формой глагола заменялись придаточными предложениями, преобразались фонетика и лексика. Такие изменения проникали и в литературный язык. Это было естественно, однако такой язык выглядел упрощенным.

¹ Schanz M. Geschichte der römischen Literatur. München, 1959, I, 4.

И вообще римлянам казалось, что Рим агонизирует, что иссякают силы его духа. Материального богатства в нем было через край, со всех концов света в Италию стекались рабы, шелка, мрамор, полотна, золото, пшеница и множество другого добра. Завоевывались новые территории, строились огромные бани, амфитеатры, дворцы. Однако духовно римляне чувствовали себя уставшими, постаревшими, заканчивающими свой век. На это указывает и положение в литературе. В I в. до н. э. литература, как мы уже видели, гордилась римским духом, мощью государства, его миссией в мире, верила в будущее и вечность Рима. В I в. н. э. взгляд литературы обращается к прошлому, так как после установления власти императоров и гибели республики казалось, что гибнет и Рим.

Лука (39—65 гг. н. э.) пишет эпос о битве при Фарсале, лихорадочно ища начало гибели республики, **Квинтилиан** (35—99 гг. н. э.) суммирует результаты античной педагогики и истории литературы, **Тацит** (55—120 гг. н. э.) и **Светоний** (70—140 гг. н. э.) показывают, кто и как сломил республику. Август, как мы уже говорили, старался не обнаруживать монархических целей, подчеркивал уважение к сенату как традиционному республиканскому институту. Правившие после Августа императоры Тиберий, Калигула, Клавдий, Нерон демонстрировали единовластие и начали уничтожать республиканский сенат.

Переход от республики к империи проявился в том, что вооруженные силы государства оказались в руках одного человека. Слово «император» означало верховного вождя войска. Такое его значение сохранялось еще во времена Тацита. Тацит называет императорами Германика (I 37, 2; I 44, 5 и I 58, 5), парфянских военачальников (XI 9, 3), британских военачальников (XII 33, 1) и говорит, что Август двадцать один раз объявлялся императором (I 9, 2). Он также дает разъяснения по поводу ранга императора: это — «старинная почеть, которую охваченное радостным порывом победоносное войско оказывало своему успешно закончившему войну полководцу; одновременно бывало несколько императоров, и они не пользовались никакими преимущественными правами» (Ann. III 74, 4)². Однако во времена, описываемые Тацитом, уже было иначе. Император был далеко не обыкновенным гражданином, ему принадлежало римское войско, находившееся не в Германии, Африке или на Востоке, но солдаты, офицеры, моряки все до одного, а непосредственной опорой императора были привилегированные части из десяти или шестнадцати тысяч преторианцев, дислоцированные в самом Городе.

Во времена империи сохранился республиканский институт — сенат. Он отнимал у императоров определенную часть деятельности, поэтому был своеобразным противопоставлением им. Кроме того, все понимали, что сенат — это самый дорогой реликт республики. Имея сотни тысяч воинов, ни один император не осмеливался его уничтожить. Сенат назначал наместников провинций, заботился о государственном имуществе и финансах, о внешней

² Тацит. *Анналы*. / Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. I, с. 113. Здесь и далее пер. А. С. Бобовича.

политике, он вместе с магистратами следил за строительством, дорогами, правопорядком и за многими другими вещами. Официально император правил не потому, что опирался на вооруженные силы, а потому, что на основании закона, изданного в республиканские времена, сенат предоставлял ему права проконсула империи (то есть право руководить армиями) и трибуна (то есть право приостанавливать или отменять решения сената) и считал его принцепсом, то есть первым лицом, занесенным в сенатские списки, лидером сената. Это было, вне сомнения, фарсом, однако ни один император даже в те времена, когда войско объявляло императоров правителями, не считал свою власть реальной, пока ее не утверждал сенат.

Дух ностальгии по республике своеобразно окутывал и самих императоров. Август страшился слова «господин» (*dominus*) как оскорбления или позора (Suet. Aug. 53, 1), Тиберий отказался от божественного почитания (Тас. Ann. II 87, 1), Клавдий считал себя таким же гражданином, как и другие (Тас. Ann. XII 5), Веспасиан напомнил сенату о себе как об обычном гражданине (Тас. Hist. IV 3, 4). Сенат был как бы символом самого римского народа, и уничтожить его совсем никто не осмеливался. Однако были другие формы расправы с сенатом.

Римское право не знало института государственного обвинителя, и за эту роль брались частные лица. Такая система давала возможность каждому, кто хотел выделиться, выдвинуть судебный иск против любого известного лица. Если это был сенатор и обвинение считалось доказанным, то обвинитель получал четвертую часть изъятого имущества. Начиная с Тиберия, императоры пользовались этой особенностью римского права для уничтожения своих противников. Появились *delatores* — доносчики, сорт людей, которые не имеют ни капли совести, жаждут карьеры и денег. Они чаще всего опирались на закон об оскорблении величия.

Это был старый закон, направленный против тех, кто оскорбляет величие римского народа (*maiestas populi Romani*). В соответствии с ним наказывали за государственную измену, подстрекательство к бунту, оскорбление чести римского народа. Тацит показывает (Ann. I 72 и 73), как Тиберий придал закону о величии новое содержание. Преступлением теперь начали считать любое непочтение к императору. Сначала выдумки доносчиков раздражали Тиберия, но постепенно положение менялось. Появились такие люди, для которых обвинение было поводом блеснуть ораторским талантом, обратить на себя внимание, разбогатеть. Количество таких судебных дел увеличивалось. Императорам они были удобны для удаления неподходящих или неугодных лиц. Философ Сенека говорит, что доносчики уничтожили больше людей, чем гражданские войны (Sen. De ben. III 26, 1).

Итак, сенат как институт республиканских времен в I в. н. э. был определенной оппозицией власти императоров. Эта оппозиция не была ни последовательной, ни хорошо организованной, ни очень активной, однако императоры все же ее боялись и изгоняли и убивали аристократов. Оппозиционным поэтом был упомянутый уже Марк Лукан [42, 321—368],

написавший поэму «Фарсалия» о гибели Римского государства и в VII ее песни умолявший Фортуну, давшую людям властителя, позволить бороться с этим властителем (Phars. VII 646). Лукан и другие писатели I в. н. э. (и те, о которых мы еще будем говорить, и те, о которых мы даже не упомянем) писали так называемым **новым, или декламационным, стилем**, для которого характерна патетика, эмоциональность, обилие сентенций. Поэт не успел закончить эпос, потому что ему как участнику заговора против Нерона было приказано покончить с собой, и он перерезал себе вены.

Друг Лукана **Авл Персий Флакк** (36—62 гг. н. э.) в политике не участвовал. Он углублялся в философию и оставил 6 длинных стихотворений, называемых сатирами. На самом деле критика есть только в первом из этих стихотворений, а остальные более похожи на диатрибы, в которых излагаются истины стоической философии.

ГАЙ ПЕТРОНИЙ (?—66 г. н. э.), советник императора по вопросам эстетики, тоже был обвинен в участии в заговоре и, как и Лукан, умер, перерезав себе вены (Тас. Ann. XVI 17, 19). Не совсем ясно, является ли Петроний, о котором пишет историк Тацит, автором прозаического сочинения, называемого в рукописях «Сатириконом», но большинство ученых думает, что это тот же самый человек. Возможно, он был эпикурейцем [44; 56, 33], хотя его роман можно понимать и как пародию на вульгарный эпикуреизм [54, 85].

Его смерть Тацит описывает так: «Случилось, что в эти самые дни Нерон отбыл в Кампанию; отправился туда и Петроний, но был остановлен в Кумах. И он не стал длить часы страха или надежды. Вместе с тем, расставаясь с жизнью, он не торопился ее оборвать и, вскрыв себе вены, то, сообразно своему желанию, перевязывал их, то снимал повязки; разговаривая с друзьями, он не касался важных предметов и избегал всего, чем мог бы способствовать прославлению непоколебимости своего духа. И от друзей он также не слышал рассуждений о бессмертии души и мнений философов, но они пели ему шуточные песни и читали легкомысленные стихи. Иных из рабов он оделил своими щедротами, некоторых — плетью. Затем он пообедал и погрузился в сон, дабы его конец, будучи вынужденным, уподобился естественной смерти. Даже в завещании в отличие от большинства осужденных он не льстил ни Нерону, ни Тигеллину, ни кому другому из власть имущих, но описал безобразные оргии принцепса, назвав поименно участвующих в них распутников и распутниц и отметив новшества, вносимые ими в каждый вид блуда, и, приложив печать, отправил его Нерону. Свой перстень с печатью он сломал, чтобы ее нельзя было использовать в злонамеренных целях» (Ann. XVI 19)³.

Название романа Петрония показывает, что в его время латинское слово *satura* стали связывать с персонажем греческих мифов сатиром, и эта этимология заслонила значение «смесь» [13, 83—111]. В «Сатириконе» процветает злая сатира.

³ Тацит. Анналы. / Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. I, с. 320.

«Сатирикон» имеет черты греческого романа: действующие лица скитаются по различным местам, изображается буря, кораблекрушение, представлены колдовство, пророческие сны, клятвы, угрозы, попытки убийства и т. п. Но здесь все перевернуто вверх ногами. Герои греческих романов — необыкновенно порядочные и чистые люди, героически сохраняющие свою любовь. Герои романа Петрония — два развратных бродяги, для которых нет ничего святого. Энколпий, от лица которого идет повествование в романе, — лжец, мошенник, распутник, вор, убийца, святотатец. Таким образом, «Сатирикон» Петрония звучит как пародия на греческий роман.

«Сатирикон» имеет также и черты других жанров. В прозаический рассказ вплетено много стихотворений. Считается, что они появились под влиянием сатир Мениппа. Живший в III в. до н. э. философ-киник Менипп писал по-гречески серьезно-смешные сатиры, в которых стихотворные строки были перемешаны с прозой. У Мениппа Петроний, по-видимому, позаимствовал элементы формы, однако трудно сказать, пародирует ли он сатиры Мениппа, или нет, поскольку сочинений киника не сохранилось. Можно только предполагать, что скорее всего пародирует, потому что пародия — это постоянная черта романа Петрония [56, 158—213]: он пародирует не только греческий роман, но и «Пир» Платона, «Фарсалию» Лукана⁴, несохранившуюся поэму Нерона о Троянской войне. Однако вряд ли только литературная пародия была целью Петрония. Здесь трудно сказать что-либо определенное, ясно только одно: в руках талантливого писателя пародия стала безжалостным средством критики общества.

Отрывок из «Сатирикона», дошедший до нас⁵, состоит из трех частей: события до пира Тримальхиона, пир Тримальхиона и события после пира Тримальхиона. Во всех трех частях Петроний рисует унылую картину. Никто не интересуется философией и литературой, красноречие потонуло в пустословии, ораторы, не имеющие философского образования и филологической подготовки, переливают из пустого в порожнее. Законы бессильны перед властью денег, суды подкупаются, а оргии, описанные в конце первой части, свидетельствуют о полном падении морали.

Описание пира Тримальхиона могло напомнить римлянам диалог Платона «Пир», еще более усиливая сатирическое впечатление. В диалоге Платона пируют аристократы духа, а на пире, описанном у Петрония, — духовно нищие люди. Для первых важны философские беседы, для вторых — горы пикантных блюд. «Сатирикон», по-видимому, не есть упомянутый Тацитом список распутств Нерона и его сообщников, однако очень может быть, что в эпизодах пира Тримальхиона или где-либо еще в другом месте мелькают намеки на пиры или жизнь императора. Мышление гостей Тримальхиона примитивно, юмор груб, речь проста, но образна. Они

⁴ Это *communis opinio*, но есть и другое мнение: П. Грималь утверждает, что поэма о гражданской войне в романе Петрония не имеет ничего общего с Луканом. Оба автора использовали одни и те же источники, однако не зависят друг от друга [18, 239].

⁵ Не ясно, какого объема было все произведение и какую его часть составляет сохранившийся текст.

рассказывают жуткие случаи об оборотнях или ведьмах, наговаривают на живых и умерших знакомых, жалуются на цены и неурожаи, ожидают излюбленного развлечения — гладиаторских боев. Петроний саркастически насмехается над ограниченным интеллектом вольноотпущенников, над их рабским преклонением перед богатством, дурным вкусом, низкой моралью, однако одновременно подчеркивает, что они — большая сила. Мы уже упоминали, что императоры, уничтожая сенат, особенно опирались на вольноотпущенников.

Петроний об этом не говорит, но подчеркивает, что вольноотпущенники начинали с нуля, должны были быть необыкновенно упорными и изворотливыми и теперь, став богатыми и могущественными, гордятся собой, смотря свысока на свободнорожденных, снисходительно ухмыляясь или бросая прямо в глаза: «Чего смеешься, овца?» (57)⁶. Они не стыдятся своего невежества: «Я не учился ни геометрии, ни критике, вообще никакой чепухе, но умею читать надписи и вычислять проценты в деньгах и в весе» (58).⁷ Они начали с малого и разбогатели: «Оставил тридцать миллионов сестерций и никогда не слушал ни одного философа» (71)⁸. Автор весьма исчерпывающе характеризует Трималхиона. Его появление в начале пира выглядит впечатляющим и красноречивым:

«Мы наслаждались этими прелестями, когда появление Трималхиона, которого внесли на малюсеньких подушечках, под звуки музыки, вызвало с нашей стороны несколько неосторожный смех. Его скобленная голова высывалась из ярко-красного плаща, а шею он обмотал шарфом с пурпуровой оторочкой и свисающей там и сям бахромой. На мизинце левой руки красовалось огромное позолоченное кольцо; на последнем же суставе безымянного, как мне показалось, настоящее золотое с припаянными к нему железными звездочками. Но, чтобы выставить напоказ и другие драгоценности, он обнажил до самого плеча правую руку, украшенную золотым запястьем, прикрепленным сверкающей бляхой к браслету из слоновой кости».

(32)⁹.

Далее без перерыва описывается бесвкусная роскошь, а сам Трималхион и его гости рассказывают о бесчетных богатствах. Почти вся Италия — как бы одно поместье Трималхиона, но у него и еще есть планы:

«Теперь я хочу соединить свою землю с Сицилией, чтобы, если мне вздумается в Африку проехаться, все время по своим водам плавать».

(48)¹⁰.

Трималхион рассказывает о своей жизни: как он был рабом, как хозяин оставил ему состояние, но ему этого было не достаточно. Он взялся за

⁶ Петроний Арбитр. Сатирик. М., 1990, с. 109. Пер. *** под ред. Б. И. Ярхо.

⁷ Там же, с. 111.

⁸ Там же, с. 127.

⁹ Там же, с. 80.

¹⁰ Там же, с. 99.

торговлю, потом, накопив денег, давал их в долг под проценты. Везде требовались изворотливость, энергия, воля. Теперь у него останавливаются сенаторы. «Так-то ваш друг: был лягушкой, стал царем», — говорит он (77)¹¹. Тримальхион одет в пурпурный плащ, подражает манерам царей и аристократов, пытается показать себя эрудитом, однако путает Медею с Кассандрой, Ганнибала с каким-то участником Троянской войны. Вот как «отлично» он знает миф о Троянской войне и творчество Гомера:

«Жили-были два брата — Диомед и Ганимед — с сестрою Еленой. Агамемнон похитил ее и принес в жертву Диане лань. Так говорит нам Гомер о войне троянцев с парентийцами. Как и следовало, Агамемнон победил, и дочку свою Ифигению выдал за Ахилла: от этого Аякс помешался».

(59)¹².

Петроний стремится познакомить читателей со всей жизнью этого человека родом из Африки, а также с последними мгновениями его пребывания в этом мире. Эпизод пира Тримальхиона заканчивается прихотью хозяина представить его умершим: зачитывается завещание, гостям показывают его погребальное одеяние, играет траурная музыка. Похороны Тримальхиона можно понимать по-разному: возможно, это пародия философского положения о том, что человек ежедневно понемногу умирает (ср. Sen. Epist. 12), а может быть, это иллюстрация положения, что Тримальхион — это труп в духовном отношении.

В третьей части романа появляется новый персонаж — поэт Эвмолп. Он декламирует две длинные поэмы и несколько коротких стихотворений. Поэтические вставки в «Сатириконе» чаще всего написаны в вычурном стиле и в окружении антипоэтического текста создают комический эффект. В романе можно найти элементы, присущие новому стилю: восклицания, вопросы, путанные и сложные предложения. Они особенно характерны для прямой речи. Главные герои говорят на разговорном варианте литературного языка, а в устах простых людишек звучит народный язык, и фонетикой и синтаксисом существенно отличающийся от литературной речи. Многие части романа написаны по принципу драмы: они похожи на сценки из коротких представлений [66, 295—296, 308—309].

Конец романа не сохранился, и не ясно, предлагает ли Петроний какой-нибудь выход из этого прогнившего и черного мира, однако последовательная сатирическая линия и оппозиционный дух произведения видны и из фрагментов.

ЛУЦИЙ АННЕЙ СЕНЕКА (4 г. до н. э. — 65 г. н. э.) был идеологом оппозиции и тоже погиб, обвиненный в участии в заговоре против Нерона. Он родился в Испании, в городе Кордубе, в семье богатого и известного в Риме оратора из всаднического сословия, знатока риторики. Будущий

¹¹ Там же, с. 133.

¹² Там же, с. 113.

философ и писатель, получив в Риме традиционное образование в области грамматики и риторики, учился у философов Сотииона, Фабиана, Аттала.

Один его брат — Новат, усыновленный другом отца Галлионом и получивший его имя, жил в Коринфе в качестве проконсула (51—53 гг. н. э.) в то время, когда этот город посетил апостол Павел. Коринфские евреи, встревоженные успехом его проповедей, старались убедить Галлиона, что Павла надо осудить, но тот отказался (Act. 18, 12—17). По этому поводу был создан сборник писем Павла и Сенеки. Дата написания писем не известна, в IV в. их уже читали (Hier. De vir. ill. 12) и до нового времени считали подлинными. Теперь их подложность доказана, хотя вопрос об общении Павла и Сенеки не считается решенным [51]. Другой брат Сенеки был отцом поэта Лукана.

Сенека начал карьеру с судебных речей, однако, тяжело заболев, должен был прекратить эту деятельность, отправился в Египет лечиться, отдыхать, заниматься науками. Все это происходило во время правления Тиберия (14—37 гг. н. э.). Во времена Калигулы (37—41 гг. н. э.) Сенека начинает подниматься по традиционной должностной лестнице, становится сенатором. Калигула завидует тому, что речи Сенеки производят большое впечатление, и собирается его погубить, однако сдерживается после слов одной наложницы, что человек такого слабого здоровья и сам вскоре умрет (Cass. Dio. LIX 19, 7). Заговорщики, убившие Калигулу в 41 г. н. э., объявляют императором его дядю Клавдия. Из-за интриг жены этого императора Мессалины Сенеке грозила смертная казнь, однако она была смягчена решением ограничиться изгнанием на остров Корсику (Sen. Cons. ad Polyb. 13, 2—3). Восемь лет Сенека проводит в совершенно нецивилизованном краю, живя в приюте первозданной природы, наблюдая ее стихии и пути светил.

Клавдий, в 49 г. н. э. убив Мессалину, женится на сестре Калигулы Агриппине, которая требует вернуть Сенеку из изгнания и поручает ему обучение своего сына от первого брака Нерона. После отравления Клавдия Агриппиной в 54 г. н. э. шестнадцатилетний Нерон становится императором. Поскольку несовершеннолетний император не может управлять государством, до 59 г. н. э. Сенека руководит делами в Риме вместе с начальником личной императорской гвардии (преторианцев) Афранием Бурром. В течение этих нескольких лет прекращаются постоянные убийства и изгнания знатных людей, процветавшие во времена Тиберия и Клавдия, вырастает влияние сената, предпринимаются попытки отделить государственную казну от императорского имущества.

Однако позднее Нерон захотел управляться сам. Он убивает мать, изгоняет, а потом и убивает жену Октавию. При неизвестных обстоятельствах умирает Бурр. Сенеке больше делать нечего. Он отходит от государственных дел и затворяется дома. Было несколько неудачных попыток его отравить. В 65 г. н. э. его обвиняют в участии в заговоре и к философу отправляют офицера с приказом обязательно принять смерть.

Тацит так описывает последние часы жизни Сенеки: «Сохраняя спокойствие духа, Сенека велит принести его завещание, но так как центурион воспрепятствовал этому, обернувшись к друзьям, восклицает, что раз его лишили возможности отблагодарить их подобающим образом, он завещает им то, что остается единственным, но зато самым драгоценным из его состояния, а именно образ жизни, которого он держался, и если они будут помнить о нем, то заслужат добрую славу, и это вознаградит их за верность. Вместе с тем он старается удержать их от слез то разговором, то прямым призывом к твердости, спрашивая, где же предписания мудрости, где выработанная в размышлениях стольких лет стойкость в бедствиях? Кому неизвестна кровожадность Нерона? После убийства матери и брата ему только и остается, что умертвить воспитателя и наставника.

Высказав это и подобное этому как бы для всех, он обнимает жену и, немного смягчившись по сравнению с проявленной перед этим неколебимостью, просит и умоляет ее не предаваться вечной скорби, но в созерцании его прожитой добродетельно жизни постараться найти достойное утешение, которое облегчит ей тоску о муже. Но она возражает, что сама обрекла себя смерти, и требует, чтобы ее поразила чужая рука. На это Сенека, не препятствуя ей прославить себя кончиной и побуждаемый к тому же любовью, ибо страшился оставить ту, к которой питал редкостную привязанность, беззащитною перед обидами, ответил: «Я указал на то, что могло бы примирить тебя с жизнью, но ты предпочитаешь благородную смерть; не стану завидовать возвышенности твоего деяния. Пусть мы с равным мужеством и равною твердостью расстанемся с жизнью, но в твоём конце больше величия». После этого они одновременно вскрыли себе вены на обеих руках. Но так как из старческого и ослабленного скудным питанием тела Сенеки кровь еле текла, он надрезал себе также жилы на голених и под коленями; изнуренный жестокой болью, чтобы своими страданиями не сломить духа жены и, наблюдая ее мучения, самому не утратить стойкости, он советует ей удалиться в другой покой. И так как даже в последние мгновения его не покинуло красноречие, он вызвал писцов и продиктовал многое, что было издано; от пересказа его подлинных слов я воздержусь» (Ann. XV 62—63)¹³.

Сохранились философские сочинения Сенеки, трагедии, сатира об императоре Клавдии. Философские трактаты («О гневе», «О снисходительности», «О стойкости мудреца», «О счастливой жизни», «О провидении», «О досуге», «О благодеяниях», «О спокойствии души», «Изыскание о природе», три трактата на тему сострадания). Самое популярное философское произведение — «Моральные письма к Луцилию». Это 124 письма, написанные одному молодому другу философа, назначенному наместником в Сицилию. Были разные мнения по поводу личности Луцилия. Теперь почти все признают, что Луцилий был реальной

¹³ Тацит. *Анналы*. / Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. I, с. 307. Здесь и далее пер. А. С. Бобовича.

личностью, а письма — подлинные [19, 155—164]. Это последнее сочинение Сенеки, которое ему уже не пришлось закончить.

Всю жизнь Сенека был сторонником философии стоицизма. Он принадлежит к так называемой Поздней Стое, которая мало внимания уделяла объяснению природы (физике) и логике, а исследовала этические вопросы. Хотя иногда доказывают, что драмы Сенеки пронизаны стоическим пониманием космогонии [47], всем несомненно ясно, что философ больше всего внимания уделяет этическим принципам. Посвятив шестьдесят пятое письмо вопросам материи и причинности, на возможные упреки респондента, что он тратит время на вещи, не избавляющие ни от каких страстей, не сдерживающие никаких желаний, то есть на вещи бесполезные, автор признается, что также считает их менее существенными. Он их исследует потому, что они связаны с нравственной философией. Сенека прямо-таки насмехается над теми, кто восхищается логическими задачами, разъясняет ошибочные и правильные последовательности умозаключений:

«Стыдно мне: дело у нас серьезное, а мы, старые люди, играем в игрушки. «Мышь — это слог; но мышь грызет сыр, следовательно, слог грызет сыр». Допустим, что я не умею это распутать; но какая мне от моего незнания беда? Какой ущерб? Без сомнения, я должен опасаться, что в мышеловку попадается слог или, по моей небрежности, свободный слог какой-нибудь книги съест весь сыр. Впрочем, можно прогнать страх умозаключеньем еще хитрее: «Мышь — это слог; слог не грызет сыра; следовательно, мышь не грызет сыра». О ребяческие нелепицы! И ради них мы морщим лоб? Ради них отпускаем бороду? Им обучаем людей, унылые и бледные?

Ты хочешь знать, что обещает человеческому роду философия? Дать совет! Одного манит смерть, другого давит бедность, третьего мучит богатство, свое или чужое; тот страшится злой судьбы, этот желает избавиться от собственной удачи; тому враждебны люди, этому боги. Зачем ты сочиняешь все эти шуточки? Сейчас не время забавляться: тебя позвали на помощь несчастным. Ты обещал дать избавление тонущим, пленным, больным, голодным, подставившим шею под топор, готовым упасть; зачем же ты уходишь в сторону?»

(48)¹⁴.

Оставляя в стороне другие области философии, Сенека признает только философию, учащую нравственности:

«Философия... выковывает и закаляет душу, подчиняет жизнь порядку, управляет поступками, указывает, что следует делать и от чего воздержаться, сидит у руля и направляет среди пучин путь гонимых волнами».

(16)¹⁵.

¹⁴ Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977, с. 80—81. Здесь и далее пер. С. А. Ошерова.

¹⁵ Там же, с. 30.

В «Письмах» Сенека призывает отказаться от пороков, стремиться к добродетели, которая есть высшее благо. Понимая, что у читателя естественно возникает вопрос, как ее приобрести, Сенека сам спрашивает и тут же отвечает: «Что может сделать тебя человеком добра, то при тебе. Что же надобно, чтобы стать таким? — Желание!» (80)¹⁶. Однако философ предупреждает, что достичь цели не легко. «Нужно быть упорным и умножать силы усердными занятиями, пока добрая воля не превратится в добрые нравы» (16)¹⁷. Человек должен тратить силы не на то, чтобы обрести власть или богатство, а на то, чтобы достичь добродетели. Сенека не считает, что высокие должности, роскошь, богатство являются ценностями:

«У такого-то красивая челядь и прекрасный дом, он много сеет и много получает барыша: но все это — не от него самого, а вокруг него. Хвали в нем то, что ни отнять, ни дать, что принадлежит самому человеку. Ты спросишь. что это? Душа, а в ней — совершенный разум».

(41)¹⁸.

Сенека осуждает беспрестанное накопление богатства, предупреждая, что желания человека имеют только нижнюю границу, а верхней — не имеют. «Беден не тот, у кого мало что есть, а тот, кто хочет иметь больше» (2)¹⁹. Философ предупреждает всех туристов и путешественников, что нет никакой пользы от странствий, если они не делают человека нравственнее и совершеннее (28), если они не укрощают стремления к удовольствиям, не ограничивают желаний, не умягчают гнев, не устраняют ошибок (104). В путешествиях можно приобрести информацию о других народах или об особенностях мест их проживания, увидеть природные объекты и сотворенные людьми строения, но все это «не сделает тебя лучше» (104). Количества информации Сенека не ценит, а о глубокой эрудиции говорит с презрением:

«Большой траты времени, большой доуки для чужих ушей стоит похвала: «Вот начитанный человек!» Будем же довольны названием попроще: «Вот человек добра!».

(88)²⁰.

Гордящимся количеством собранной в мозгу информации Сенека говорит: «Стремиться знать больше, чем требуется, — это тоже род невоздержности» (88)²¹.

Призывая совершенствовать душу, избавиться от пороков, философ с огромным почтением говорит о другом человеке. В его письмах мелькает тема дружбы. Автор призывает не ждать от дружбы пользы, а радоваться возможности приносить пользу другому.

¹⁶ Там же, с. 160.

¹⁷ Там же, с. 30.

¹⁸ Там же, с. 71.

¹⁹ Там же, с. 6.

²⁰ Там же, с. 196.

²¹ Там же.

«Для чего приобретаю я друга? Чтобы было за кого умереть, за кем пойти в изгнание, за чью жизнь бороться и отдать жизнь».

(9)²².

Первый раз в римской литературе в письмах Сенеки очень громко прозвучала мысль, что рабы такие же люди, как и свободные, что с ними нельзя обращаться как с вещами или животными.

«Он раб! Но, быть может, душою он свободный. Он раб! Но чем это ему вредит? Покажи мне, кто не раб. Один в рабстве у похоти, другой — у скупости, третий — у честолюбия, и все — у страха».

(47)²³.

Сенека не призывает уничтожить правовой институт рабства, но убеждает свободных уничтожить в своих домах моральное порабощение другого человека.

Философ подчеркивает, что сословная разница придумана людьми и не стоит ни гроша.

«Благородство духа доступно всем, для этого все мы родовиты. [...] За всеми нами одинаковое число поколений, происхождение всякого лежит за пределами памяти. Платон говорит: «Нет царя, что не произошел бы от раба, и нет раба не царского рода». Все перемешала долгая череда перемен и перевернула вверх дном фортуна. Кто благороден? Тот, кто имеет природную склонность к добродетели. Только на это и надо смотреть!»

(44)²⁴.

Все перечисленные поучения философа в отношении жизни одновременно относятся и к смерти. Уметь умереть, по мнению Сенеки, — это означает не бояться смерти.

«Она была бы страшна, если бы могла оставаться с тобою, она же или не явится, или скоро будет позади, никак не иначе».

(4)²⁵.

Философ объясняет, что долгая жизнь не есть ценность: важно не сколько, а как человек живет. Он уверяет:

«Этот медлительный смертный век — только пролог к лучшей и долгой жизни [...]. Так не страшись, прозревая впереди этот решительный час: он последний не для души, а для тела. Сколько ни есть вокруг вещей, ты должен видеть в них поклажу на постоялом дворе, где ты задержался мимоездом. [...] Тот день, которого ты боишься как последнего, будет днем рождения к вечной жизни».

(102)²⁶.

Много раз автор повторяет те же самые мысли, те же самые призывы к совершенствованию. Вот каков портрет совершенной души мудреца в его воображении:

²² Там же, с. 16.

²³ Там же, с. 79.

²⁴ Там же, с. 73—74.

²⁵ Там же, с. 8.

²⁶ Там же, с. 259.

«Если бы нам дано было увидеть душу человека добра, — какой святостью, каким кротким величием светилась бы она! Как блистали бы в ней и справедливость, и отвага, и воздержность, и разумность, а кроме них и скромность, и сдержанность, и терпимость, и щедрость, и общительность, и (кто бы этому поверил?) редчайшее в человеке благо — человечность — сливали бы свое сияние».

(115)²⁷.

Как показывают процитированные отрывки, Сенека пишет **новым стилем**. В его произведениях мы не найдем периодов. Автор не просто так излагает, а эмоционально убеждает, негодует, восхищается, страстно доказывает свои положения, сам себя перебивает, пересказывает разговоры. Письма всегда есть беседа с адресатом. Другие трактаты Сенеки обычно называются диалогами или диатрибами. Философ перенимает у греков форму поучения-беседы, о которой мы уже говорили (см. с.). В письмах также ярко проявляется момент активного разговора: автор спрашивает и отвечает словами адресата, цитирует его мнение или мнение воображаемых лиц:

«А мне в этих словах больше всего по душе то, как в них корят стариков за ребячество. — «Каждый уходит из жизни таким, каким родился». — Неправда! В час смерти мы хуже, чем в час рождения. И виновны тут мы, а не природа. Это ей пристало жаловаться на нас, говоря: «Как же так? Я родила вас свободными от вожделений, страхов, суеверий, коварства и прочих язв; выходите же такими, какими вошли!» — Кто умирает таким же безмятежным, каким родился, тот постиг мудрость».

(22)²⁸.

В письмах мы встречаем множество сентенций: «Стань рабом философии, чтобы добыть подлинную свободу» (8); «Нужно жить для другого, если хочешь жить для себя» (48); «Совершенство духа нельзя ни взять взаймы, ни купить» (27); «Слишком многое порабощает раба собственного тела» (14); «Великий человек может выйти из лачуги, а великая прекрасная душа — из безобразного тела» (66); «Ведь любят родину не за то, что она велика, а за то, что она родина» (66); «Умрешь ты не потому, что хворает, а потому, что живешь» и т. д.

Отдельному предложению Сенека придает больше значения, чем авторы, писавшие периодами. Придаточных предложений он не любит. Если к главному предложению присоединяются другие предложения, они не становятся придаточными, потому что они так же важны, как и главные. Таким образом его утверждения становятся более вескими [37, 171—179]. Форма письма не стесняет автора: его мысли могут прыгать, переплетаться, отдаляться, возвращаться. Редко в письме рассматривается одна тема, обычно их несколько. Как и другие философские сочинения, ни отдельные письма, ни весь сборник не имеют ясного структурного каркаса [1, 151; 9, 140—151].

²⁷ Там же, с. 293.

²⁸ Там же, с. 42.

Сохранилось десять трагедий Сенеки. Это единственные римские трагедии. Остальным было суждено пропасть: мы не имеем драм Пакувия или Акция II в. до н. э., до нас не дошли трагедии Азиния Поллиона или Вария Руфа, живших на сто лет позднее. Как мы упоминали, не сохранились трагедии ни Цезаря, ни Овидия.

Девять трагедий Сенеки написаны по мотивам греческих мифов. Это драмы «Троянки», «Геркулес в безумье», «Медея», «Федра», «Эдип», «Агамемнон», «Фиест», «Геркулес на Эте» и «Финикиянки». Десятая трагедия «Октавия» — это историческая драма, в которой изображена печальная судьба юной жены Нерона. Она написана в том же стиле и содержит те же идеи, как и трагедии Сенеки, однако большинство ученых отрицает авторство философа. Дело в том, что одним из действующих лиц является Сенека. Утверждается, что писатель не мог изображать сам себя укоряющим и поучающим Нерона. Император не слушает советов и предупреждений Сенеки, изгоняет, а затем и убивает Октавию. Считается, что драму написал какой-то другой человек того времени [24].

Авторитеты нового времени не ценят трагедий Сенеки. Сравнивая их с греческими драмами, применяя к ним те же самые мерки, самые известные знатоки эстетики их сурово осудили. Лессингу они кажутся бесчувственными и холодными: «Герои на сцене должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных склонностей. Искусственность и принужденность героев трагедии оставляют нас холодными, и забияки на котурнах могут возбудить в нас одно только удивление. Такими именно можно считать всех героев в трагедиях, приписываемых Сенеке, и я твердо убежден, что гладиаторские игры были главной причиной низкого уровня римской трагедии»²⁹.

Такого же мнения был А. Шлегель, больше всего возмущавшийся тем, что по трагедиям Сенеки училась драматургия новой Европы³⁰. На самом деле, в средние века пьесы Сенеки читали в школах и ставили на сценах школьных театров, а во времена Ренессанса начавшие проклевываться почки национальных драматургий росли на дереве трагедий этого римского драматурга. Греческий язык в то время знали только самые знаменитые философы, а латинские трагедии Сенеки читали все. Шекспир или Расин — тоже цветы с того же самого дерева. Драмы Сенеки имели влияние на драматургию всех народов Европы [33].

При сравнении трагедий Сенеки с греческими произведениями прежде всего нужно иметь в виду то, что от Софокла до Сенеки прошло столько же лет, как от У. Шекспира до Э. Ионеско. Никому не приходит в голову обвинять последнего, что он писал совсем не так, как некогда тот англичанин. Пьесы Сенеки на самом деле иные по сравнению с пьесами греческих трагиков. Только при поверхностном взгляде кажется, что он говорит о том же самом. Дело в том, что он использует те же самые, древние, как мир, мифы. Однако мы уже упоминали, что миф в античности был

²⁹ Г. Э. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957, с. 110. Пер. Е. Н. Эдельсона.

³⁰ Schlegel A. W. Sämtliche Werke. Leipzig, 1846, V, 345.

универсальным средством для выражения интересующих мыслей. В трагедиях, написанных на мифологические мотивы, Сенека говорит о том же, что и в философских трактатах: о власти судьбы, губительности страстей, пагубности тирании и для самого правителя, и для окружающих, о величии мудреца, о том, что счастье простых людей прочнее, чем счастье сильных мира сего, о смерти, о том, как избавиться от рабства [45, 54; 50, 33—57]. Автор поступает так, как советует в письмах вести себя мудрецу: показывает, сколь велика и сколь низменна душа человека, какие ужасные страсти в ней бушуют [6, 80], учит не терять стойкости, не дрожать от страха при потере богатства или угрозе смерти.

Персонажам драм автор обычно сообщает сложное состояние, полное напряжения. Через бушующие, изливающиеся страсти они тянутся наружу, энергично и активно добиваются цели. С другой стороны, «я» каждого как бы погружено в себя, отделено от окружения, и даже ответы другому лицу звучат как разговоры с собой. В монологах действующих лиц драм Сенеки ищут истоки внутреннего монолога и потока сознания, столь любимых в современных литературах [33, 412].

Без сомнения, правы те, которые утверждают, что на драмы Сенеки оказала влияние риторика. Действующие лица в драмах спорят или убеждают один другого, руководствуясь теми же самыми правилами контroversий или свазорий³¹, по которым тренировались в произнесении речей ученики риторических школ. Например, спор Эдипа и Антигоны в «Финикиянках», нужно ли ему жить дальше, или искать смерти (1—319), написан по принципам контroversии, а советы кормилицы Федры — по принципам свазории (Phaedr. 130—175). Однако иначе и быть не могло. Сенека писал для людей своего времени, которые после начального образования все заканчивали грамматические, а затем и риторические школы и не поняли бы иной формы споров, убеждений, советов. Это во-первых.

Во-вторых, риторика для Сенеки была не целью, а средством. Целью философа и писателя было убедить слушателя или читателя, воздействуя и на разум, и на душу. Представляется, что прежде всего обращались к чувствам³². Этому подчинено все: логическое развитие действия заменено ростом эмоционального напряжения, действующие лица произносят длинные чувствительные монологи, представлены страшные вещи, раскрывающие злодейскую душу какого-либо персонажа, много раз появляются призраки и духи, часто чередуются звуки, свет и тьма. Взгляд писателя постоянно устремляется к просторам космоса, сценическое пространство драм невиданно расширяется [48, 233—234]. Иногда герои перебрасываются

³¹ Контroversия — спор, прения. Обычно придумывалась сложная ситуация. Например, пираты похитили юношу. Ему помогла вырваться полюбившая его дочь главаря пиратов. Они оба бежали. Вернувшегося домой сына отец хочет женить на богатой и знатной девушке, которую он выбрал для него сам. Юноша отказывается жениться и теряет богатство, потому что отец лишает его права наследования. Ученики риторических школ получали задание сочинить речи участников этой ситуации в суде, называемые контroversиями. Свазория — увещательная речь. Например, надо было сочинить речь, убеждающую Агамемнона приносить или не приносить в жертву Ифигению.

³² Есть и противоположное мнение. Исследователь, выразив аргументы драм Сенеки с помощью формул, утверждает, что писатель обращается к интеллекту реципиента, а не к эмоциям [7, 331].

короткими репликами, похожими на сентенции. Их цель — эмоциональный эффект. Таков диалог Пирра и Агамемнона в «Троянках»:

Пирр. Закона нет, чтоб не казнили пленного.

Агамемнон. Закон не запрещает — запрещает стыд.

Пирр. Что хочешь делать — право победителя.

Агамемнон. Чье право, должен тот хотеть немногого.

(333—336)³³.

В монологах драмы мы также находим множество сентенций: «Нетверды все опоры гордых» (5—6); «Порок незрелых — не владеть порывами» (250); «Насилие недолго правит» (258); «В беде все средства хороши без выбора» (497); «Нет лучше смерти, чем без страха смерти смерть» (869); «Лишиться страшно родины — страшней бояться» (912—913) и т. д.

Используя данные мифов, автор в «Троянках» дополняет универсалии новыми оттенками и нюансами. Агамемнон здесь как бы прощается с позой решительного полководца, имеющего в виду интересы войска, и говорит как мудрец. Он требует прекратить упиваться победой, местью, кровавой яростью, хотя и разумно осознает неизбежность буйства победителей, их неспособность остановиться: однажды запачкавшемуся в крови мечу «улада — бешенство» (285). Он говорит, что понял: царский скипетр — это только пустая побрякушка. Все его аргументы, к сожалению, не в силах убедить ни кровопийцу Пирра, ни богов. Наблюдательностью, знанием человеческой психологии, мастерством в обмане и хитрости отмечен Улисс. Предчувствие беды, стоны, плачи и стойкость в перенесении несчастий во все времена во всем мире были женской долей. Так и в этой трагедии. У Андрوماхи отнимают и убивают сына, у Гекубы — дочь. Особенно производит впечатление Андрوماха. Она смело и убедительно лжет, желая спасти ребенка, дрожит и мечется при появлении опасности, уговаривает и проклинает уводящего сына Улисса, а потом, лишившись всего, как бы затихает и причитает:

Ты жезл держать троянский, царским горд двором,

Не будешь, и над племенами властвовать,

И покорять народы побежденные [...]

Чтить древней пляской храм не будешь варварский.

(771—782)³⁴.

Поликсена так мужественно соглашается умереть, что жестокий Пирр мгновение колеблется.

Достоверно нарисован Сенекой образ Елены. Троянки ее ненавидят, но ее положение тоже не ясно: десять лет она была привезенной пленницей, а теперь — не известно, как поведут себя свои. У Елены не жестокое сердце:

³³ Луций Анней Сенека. Трагедии. М., 1983, с. 241—242. Здесь и далее пер. С. А. Ошерова.

³⁴ Там же, с. 254.

сначала она планирует обманом привести Поликсену к ахейцам, но потом, взволнованная видом несчастных троянок, высказывает всю правду.

Таким образом, как мы видим, Сенека тонко раскрывает движения души своих героев. Жаль, что, испытав отвращение к драматическим картинам³⁵ Сенеки, упомянутые авторитеты этого не заметили. Но это уже их беды. Не обращая внимание на их мнения, европейская драматургия избрала прекрасного учителя.

Трагедии, как и другие сочинения Сенеки, написаны новым стилем. В них много восклицаний, вопросов, перебивки мыслей, жуткой и величественной патетики, внезапно обобщаемой афоризмом. Не любивший писателя император Калигула называл стиль Сенеки песком без извести (Suet. Cal. 53, 2). Это точное определение. Манера речи Сенеки — не монолитный бетон, а песчаная буря. Замечено, что особую интенсивность тексту придают предложения, имеющие два семантических слоя: то же самое предложение или его часть являются и мифологической, и литературной реминисценцией, и гномой [49, 200]. Четкие положения настойчиво стучатся в душу зрителя, слушателя или читателя.

Очень популярно утверждение, что драмы Сенеки предназначены больше для чтения, чем для постановки на сцене [15, 48; 24, 53]. За сто лет до него Азиний Поллион придумал рецитации — публичные чтения, и римляне их очень полюбили. Поэтому совсем не трудно представить себе, что Сенека писал для слушателей. В настоящее время из одного сочинения в другое переходит остроумное положение, что пьесы Сенеки написаны как бы для радиотеатра. Дело в том, что автор писал будто бы для слушателей, не видящих того, что происходит на сцене. Например, монолог впервые вышедшего на сцену Ясона заканчивается словами, объясняющими, как реагирует на его появление Медея:

Увидела меня. Вскочила в бешенстве.
Меня встречает ненавистью взор ее.
(Med. 445—446)³⁶.

Кормилица так комментирует действия Федры:

Но вот дворца ворота открываются.
Откинувшись на ложе золоченое,
Покров желает сбросить свой в беспамятстве.
(Phaedr. 384—386)³⁷.

³⁵ «И острое вонзил клинка безбожного; / Когда ж его извлек из раны радостно, / Из старческого горла вышел меч сухим» (49—50). Странно, что они по поводу подобных вещей не возмущались Гомером. Ср. о копье у Гомера: «Быстро сквозь медь и сквозь кость пролетело и, в череп ворвавшись, / С кровью смесило весь мозг и смирило его в нападенье» (Ил. XI 97—98).

³⁶ Луций Анней Сенека. Трагедии. М., 1983, с. 17.

³⁷ Там же, с. 45.

О появлении света, тьмы, молний, огненных столбов действующие лица тоже рассказывают.

В утверждении, что драмы Сенеки больше подходят для слушания, есть, по-видимому, доля правды. Однако можно в этом и усомниться. Дело в том, что и в комедиях Плавта, которые доподлинно были предназначены для сцены, сообщается об открывшихся дверях дома, выходящих на сцену персонажах, а иногда комментируются действия другого героя. Например:

В грудь стучит рукою: видно, сердце хочет вызвать вон.
Повернулся. Левой кистью, вишь, уперся в левый бог,
Правой счет ведет по пальцам. Бьет себя по правому
Боку, с силой бьет. Что делать, не надумал, видимо!
Щелкнул пальцами. Трудненько. Не стоитя, бедному.
Головой мотает. Плохо выдумал.

(Miles, 202—207)³⁸.

В XVI в. каждая драма Сенеки была разделена на пять честей, т. е. на пять действий. Не удалось этого сделать только в «Финикиянках». По поводу разделения других драм у некоторых ученых тоже возникают сомнения. Видимо, автор не слишком заботился о композиции драм, как и трактатов. Для него важнее было утверждать желание стремиться к добродетели, которая есть единственная мера ценности человека. Обретя ее, человек может смело отражать удары судьбы. Мир испорчен и полон пороков, но тот, кто очень хочет, может достичь добродетели, если не будет тратить усилий на приобретение богатства, если углубится в философию вместо того, чтобы рваться ко всяким должностям и постам. Во времена преследований и террора опорой оппозиции были мысли Сенеки о том, что не стоит горевать при потере богатства, поскольку это не истинная ценность, что не нужно быть разборчивым в еде и одежде, поскольку человеческая природа этого не требует, что не нужно бояться изгнания, поскольку порядочному человеку везде жить должно быть хорошо, а безнравственный человек всюду влечет за собой свои пороки, что не нужно бояться смерти, поскольку человек понемногу умирает каждый день, и прожитым временем уже владеет смерть. С другой стороны, перечисленные, а также и неупомянутые здесь утверждения философа во все времена могут помочь человеку, стремящемуся совершенствовать не тело, не окружение, а себя.

Режиму императоров пассивно сопротивлялось не только аристократическое сословие, но и нижние слои римского общества I в. н. э. Идейной опорой оппозиции и здесь был стоицизм. Идеи стоиков, смешанные с положениями киников, простым людям несли уличные проповедники, послушать которых останавливались рабы, спешащие мимо с господскими поручениями, младшие офицеры, вывалившиеся из трактира, ремесленники, ненадолго оставившие мастерские.

³⁸ Тит Макций Плавт. Избранные комедии. М., 1967, с. 376. Пер. А. Артюшкова.

ФЕДР (15 г. до н. э. — 60 г. н. э.) выразил их в своем творчестве. Об этом авторе мы знаем немного. Он был рабом родом из Македонии, получившим свободу от Августа. Учился в Риме и считал себя римлянином. Предполагают, что он был учителем. Возможно, своими баснями он вызвал смертельную ненависть фаворита императора Тиберия Сеяна, но после гибели Сеяна опасность прошла [67, 50—52].

Взявшись за басни, литературный жанр до того времени не представленный в Риме, Федр чувствовал, что он предоставляет еще один аргумент в вечном соревновании римлян с греками:

Ведь если труд мой Лацию понравится,
Он в большем сможет с Грецией соперничать.
(Ер. II 8—9)³⁹.

В Греции басня всегда была связана с именем Эзопа. До Федра и в Греции, и в Риме выражение «басня Эзопа» означало не столько принадлежность конкретного произведения автору, сколько жанр. Жил ли Эзоп на самом деле, или он вымышленный создатель басен, не ясно. Сами греки никогда не сомневались в его существовании. В VIII—VI вв. до н. э., в бурные времена борьбы аристократов и демократов, басня распространяла идеи, которых нельзя было выразить прямо. Греки рассказывали, что тогда-то и жил Эзоп. Одни говорили, что он жил в VI в. до н. э. и был одним из семерых мудрецов или во всяком случае общался с ними, что он смело рассказывал басни народным собраниям и королям, бедным и богатым. Другие подчеркивали, что Эзоп был рабом родом из Фригии, бывший на службе у некоего философа Ксанфа, он много раз оказывался мудрее хозяина и в конце концов был отпущен на свободу. Эзоп не записывал басен, они распространялись из уст в уста, люди рассказывали их, как кто хотел.

С победой демократии мятежный дух басен стал ненужным и выдохся. Теперь их иногда вспоминали поэты, писатели, философы. Басни мелькают в творчестве Гесиода, Архилоха, Стесихора, Геродота и даже трагиков Софокла и Еврипида. Особенно они подходят для комедии, и Аристофан охотно их использует. Басней не гнушаются и философы Демокрит, Продик, Сократ. Но чаще всего они звучали в школе. Читая басни, дети учились грамматике, аргументации и мудрости жизни. Басни Эзопа — это коротенькие сочинения, которые всегда заканчиваются моралью, еще раз обобщающей и объясняющей идею басни не очень сообразительному читателю. Для этих моралей характерны постоянные формулы: «Басня показывает, что...», «Так и некоторые люди...» и т. д. Например, вот коротенькая басня «Оса и змея»: «Оса уселась на голову змее и все время ее жалила, не давая ей покоя. Змея обезумела от боли, а отомстить недругу не могла. Тогда она выползла на дорогу и, завидев телегу, сунула голову под колесо. Погибая вместе с осой, она молвила: «Жизни лишаюсь, но с врагом заодно».

³⁹ Федр. / Античная басня. М., 1991, с. 286. Здесь и далее пер. М. Л. Гаспарова.

Басня против тех, кто сам готов погибнуть, лишь бы врага погубить»⁴⁰.

Главные темы басен Эзопа таковы: в мире господствует зло, судьба переменчива, видимость обманчива, страсти губительны. Поэтому нужно верить только в себя самого и в свой труд, избавиться от страстей, друзей выбирать осторожно, платить им благодарностью, но самим ее не ждать, вооружиться терпением, учиться на своих и чужих ошибках, а если настигнет несчастье, утешаться тем, что оно настигает не только тебя.

Как мы упоминали, басня Эзопа была жанром наполовину устного творчества. Басни, появившиеся в литературе, обычно были вставками в сочинении другого жанра, которые должны были выполнить роль примера. В Риме можно было встретить басни в произведениях Энния и особенно Горация, однако и здесь, как и в греческой литературе, они не имели особенностей самостоятельного жанра. Таким образом, до Федра басня была в литературе, но не было литературной басни. Заслуга Федра перед мировой литературой заключается в том, что басню он сделал самостоятельным литературным жанром.

Федр много раз упоминает имя Эзопа. В I книге он говорит, что в стихах воссоздает басни Эзопа (I 10, 1—2), а затем становится более самостоятельным и в V книге заявляет, что имя Эзопа упоминает для важности (V Pr. 1—7). У Эзопа Федр перенял примерно третью часть сюжетов. Другие сюжеты он брал из рассказов и анекдотов своего времени или сочинил сам.

Он написал 5 книг басен. Столько же мы имеем и сейчас, однако до нашего времени они дошли значительно «похудевшими»: не все сочинения в дальнейшем переписывались. Сохранилось 133 басни. Во всех 5 книгах есть прологи, а во II, III и IV — и эпилоги.

Сборник басен Федра начинается одной из лучших его басен, которой подражали на протяжении целых столетий. Это басня о волке и ягненке.

У ручейка ягненок с волком встретились,
Гонимые жаждой. По теченью выше — волк,
Ягненок ниже. Мучим низкой алчностью,
Разбойник ищет повода к столкновению.
«Зачем, — он говорит, — водою мутною
Питье мне портишь?» Кудрошерстый в трепете:
«Могу ли я такую вызвать жалобу?
Ведь от тебя ко мне течет вода в реке».
Волк говорит, бессильный перед истиной:
«Но ты меня ругал тому шесть месяцев».
А тот: «Меня еще и на свете не было». —
«Так, значит, это твой отец ругал меня», —
И, так порешив, казнит его несправедливо.

О людях говорится здесь, которые
Гнетут невинность, выдумавши поводы.

⁴⁰ Эзоп. / Античная басня. М., 1991, с. 145. Здесь и далее пер. М. Л. Гаспарова.

Трудно сказать, какой подтекст имел этот трагический рассказ. Возможно, как предполагали в течение долгих столетий, он аллегорически говорил о расправе Нерона с неродным братом Британником, возможно, автор имел в виду некоторые пагубные поступки императора Тиберия. Однако это теперь не очень важно. Утратив историческую основу, рассказ приобрел обобщенный характер.

Басня, наподобие какой-либо драмы, имеет вступление. Первые две строчки звучат сравнительно спокойно: констатируется, что к одному и тому же ручью гонимые жаждой пришли волк и ягненок, что ягненок остановился намного дальше по течению. Однако уже в третьей-четвертой строках вступления появляются слова «алчность» (лат. *faux* «глотка»), «разбойник» и «столкновение», которые вызывают страшное предчувствие.

Затем начинается динамический диалог. Безо всякого приветствия или какого-либо другого вступления волк сразу жестоко нападает на ягненка. Ягненок отвечает не только боязливо, но и вежливо (по латыни его фраза выглядит примерно так: «Скажите, пожалуйста, как могу я это делать...»). Ягненок — не борец, но его защищает сила самой истины, сила порядочности, проявляющейся в данном случае в вежливости. Однако волк нападает снова. Получив тихий отпор, он нападает с большей злостью, вымышляя еще один аргумент, который в тексте оригинала даже подтверждает клятвой: «Клянусь, твой отец бранил меня!» После этих нападок ягненку не позволено даже защищаться, и трагедия из трех действий заканчивается эпилогом в одну строчку.

Еще две строчки предназначены для морали — своеобразного разъяснения. Кроме того, после жуткой сцены растерзания (по латыни: схватив, растерзывает) человеческую направленность слов морали «о людях говорится здесь» отчасти перекрывает образ волчьих нравов. Мораль звучит спокойно и совсем не патетически. Объясняя, что басня предназначена для насильников, Федр выказывает веру, что еще возможно пробудить их совесть, возможно их исправить. Рисуя страшный образ волка, автор стремится вызвать отвращение к нему в душе волка. Таким образом, Федр не только констатирует наличие зла, он его осуждает и призывает людей избавиться от него. Он — баснописец-моралист, баснописец-учитель.

Создавая новый жанр, Федр ориентируется на философию. Его интересуют не образы, а мысли. Он говорит ясно, отбрасывает побочные мотивы и детали, не любит описывать место действия и внешность действующих лиц. Вот басня на сюжет, взятый у Эзопа, о лисе и винограде:

Под лозами лиса, терзаясь голодом,
До виноградных гроздьев вспрыгнуть силилась,
Но не смогла и, уходя, промолвила:
«Еще незрел он: не люблю кислятины!»
Кто на словах порочит непосильное,

⁴¹ Федр. Античная басня. М., 1991, с. 271—272.

Свое здесь должен видеть поведение.
(IV 3)⁴².

В короткой басне из 6 строчек Федр говорит весьма лаконично, сообщая только самые необходимые вещи: принужденная голодом лиса пытается достать виноградную гроздь. Мы не узнаем, были ли ягоды созревшими, или нет, большой ли виноградник, находится он на склоне горы или на равнине и т. п. Лиса тоже не характеризуется никакими эпитетами. Автору это не важно. Ему важно дать не заглушенный образами, голый пример, чтобы его легко было бы применить к человеку, ругающему недоступные вещи. Через много столетий, рассказывая эту басню, Лафонтен укажет «национальность» лисы, изобразит созревшие, блестящие красной кожицей виноградины, а следующий ему И. Крылов нарисует образ красноватых сочных гроздей. Для Федра очищенная мысль, идея важнее всего другого.

Его стиль — стиль моралиста. Писатель любит говорить кратко, хотя и признает, что его за это критикуют (III 10, 60). Иногда, пообещав говорить кратко (*breviter* — излюбленное слово во вступлении), он пишет несколько десятков строк (III 7; III 10; IV 5 etc.), однако важно то, что автор хочет видеть их краткими. Он желает, чтобы они такими казались читателю [49, 23].

Таким образом, басни Федра, видимо, можно было бы разделить на две группы: одни на самом деле краткие, а другие краткие условно. Чаще всего поэт старается быть немногословным. Например, перерабатывая басню Эзопа «Битва мышей с ласками», он отбрасывает первую часть рассказа о столкновении обеих войск. Начав с рассказа о поспешном бегстве разгромленных мышей, чтобы спрятаться в норах, то есть без больших вступлений войдя прямо *in medias res*, автор далее рассказывает, как погибли вожди, и спешит к морали:

Какой бы ни попал народ в несчастье,
Вождям бывает их величье пагубно,
А мелкий люд легко найдет убежище.
(IV 6)⁴³.

Эта мысль часто звучит и в сочинениях философа Сенеки. В трагедии «Троянки» ее высказывает Гекуба: «Нетверды все опоры гордых» (5—6). Можно найти и другие общие моменты: во многих местах Сенека противопоставляет совершенного мудреца глупой толпе. То же самое говорит и Федр, рассказывая, как один только Эзоп понял то, чего не уразумели все люди (IV 5).

Автор, как и стоики, верит в силу рока. Стоики были уверены, что все происходит в соответствии с причинной связью, по закону судьбы, которой никто не может изменить. Конечно, Федр эту мысль должен был передать просто и понятно для всех. Для этого в одной из басен он берет себе в

⁴² Там же, с. 300—301.

⁴³ Там же, с. 302.

помощь мифологические персонажи. Павлин в античности считался птицей Юноны. Он обращается к своей покровительнице, первой леди Олимпа, самой могущественной из всех богинь, веря, что она может изменить его судьбу. Увы, никакой бог сделать это не в силах, и ему приходится услышать отрицательный ответ:

Павлин пришел к Юноне, возмущаяся
Тем, что поет он хуже соловьиного:
От соловья все птицы в восхищении,
А над ним смеются, стоит рот раскрыть ему.
Ему богиня молвит в утешение:
«По красоте ты первый, по величию:
Блеск изумруда шею осиял твою,
Ты хвост распускаешь расписными перьями». —
«Но к чему наружность, если слаб я голосом?» —
«Судьба распределила ваши жребии:
Красу тебе, песнь — соловью, а мощь — орлу,
Благую весть — вороне, злую — ворону;
И все довольны выпавшими долями».
Так не желай того, что не дано тебе,
Чтобы надежды тщетной не оплакивать.
(III 18)⁴⁴.

Мы видим, что и эта басня имеет трехчленную композицию: во вступлении (1—4 строки) констатируется недовольство павлина своей долей, средняя часть (5—9 строки) посвящена описанию ценных качеств павлина, вызывающих восхищение. Девятая строчка — как бы разделительная черта, она звучит контрастом, попыткой отрицать то, что перечислила Юнона, однако мораль, занимающая окончание басни (10—15 строки) показывает провал этой попытки. Мораль этой басни довольно длинна, ее составляют даже шесть строк, однако она высказывается не поэтом, а действующим лицом басни — Юноной. Видимо, Федр верил, что мораль, произнесенная устами богини, будет звучать убедительнее. В тексте морали употребляется слово «судьба» и синоним этого слова — «доля». Так настойчиво Федр провозглашает силу судьбы (лат. *fatum*). Юнона предлагает павлину разумно осмыслить ее и не обманывать себя пустыми надеждами, которые принесут только слезы.

Как и стоики, Федр думает, что человек не должен поддаваться страстям: гневу (IV 4), жадности (I 4; I 27; IV 21; V), высокомерию (I 3; I 11; IV 25; V 7). Однако Федр не философ. Стоицизм его басен смешан с положениями киников и опытом простых людей. Он не пропагандирует совершенной добродетели убежденного мудреца, которой никакое зло не может ничего сделать. Положения Федре скромнее: он почитает полезный труд (III 13; III 17; IV 25), ценит свободу (III 7), ученость (IV 23; IV 26),

⁴⁴ Там же, с. 297.

старается жить скромно и тихо, чтобы не нажить врагов (II 7; V 4) (I 5). Поэт напоминает, что красивая внешность часто бывает обманчивой (I 7; III 4), что доверять подобает далеко не всем (I 13; II 4), что негодьям никто не верит (I 10), что лжецов настигает расплата (I 16), что негодные советы ведут к гибели (I 20).

В некоторых баснях Федр не удовлетворяется одной или двумя строчками морали. В басне о лисе и драконе роющая нору лиса наткнулась на дракона, сторожащего клад. Она спросила, имеет ли он какую-либо пользу от этой работы. Когда дракон ответил отрицательно, басня могла бы закончиться, однако поэт приписывает еще длинное поучение скупцам:

Готовясь отойти вослед за предками,
Зачем терзаешь слепо ты свой жалкий дух?
Скажи скупец, отрада своих наследников!
Себе жалеешь ты хлеба, богу — ладана,
Тебя и звуки лирные не радуют,
Тебе и благозвучье флейты режет слух,
Ты стоном стонешь над своей же трапезой,
Ты, по квадранту умножая имущество,
Томишь богов своими грязными клятвами,
Ты на свое же скупишься погребение,
Делиться не желая с Либитиною!
(IV 21, 16—26)⁴⁵.

Смысл басен Федре часто в действительности глубже выраженного в моральях. Поэт и сам призывает:

Но вдумайся-ка в эти прибауточки:
Какая за ними польза обнаружится!
Не все то есть, что кажется: обманчивым
Бывает первый взгляд; не всяк доищется,
Что в дальней норке бережно припрятано.
(IV 2, 3—7)⁴⁶.

Возможно, автор имеет в виду выраженное иносказательно свое собственное мнение и мнение простых людей о сильных мира сего. Считается, что, рассказывая о Солнце (по латыни это существительное мужского рода), которое задумало жениться, он намекает (I 6) на свадьбу Сеяна и Ливии, о которых упоминает и Тацит (Ann. IV 39; 41), что, говоря о возмущении козлов по поводу бород, которые выпросили у Юпитера козы (IV 17), он имеет в виду возвышение вольноотпущенников во времена Клавдия, что он критикует Нерона (I 1), поскольку ягненок и волк — это Британник и Нерон, что коварная лиса, отнявшая сыр у ворона, — это Агриппина (I 13) etc. [25, 53—76]. Некоторые перечисленные здесь

⁴⁵ Там же, с. 307.

⁴⁶ Там же, с. 300.

интерпретации, по-видимому, слишком прямолинейны, с другой стороны, никаких достоверных сведений у нас нет, и о связях Федра с реальной жизнью мы можем только догадываться. Ясно, что некоторые басни (например, I 2; I 15; I 30 etc.) современники понимали как отзвук определенных политических событий, но каких — точно сказать невозможно. Со временем это стало не столь важным: конкретные соотношения забылись, остался только обобщающий, вечный смысл басен Федра. Например, для всех времен подходит мораль, высказанная в одной строчке: «Народ страдает, коль враждуют сильные» (I 30, 1). Не обязательно ее связывать с борьбой за власть в Риме.

Среди басен серьезного дидактического или социального характера Федр вставляет и развлекательные сочинения. Он последовательно придерживается принципа, изложенного в прологе I книги:

Двойная в книжке польза: возбуждает смех

И учит жить разумными советами.

(I Pr. 3—4)⁴⁷.

Желая дать читателям передышку, поэт пишет рассказ о мужчине, у которого любовницы выщипывали волосы, о сапожнике-враче, о Помпее Великом и т. д. Веселую историю о вдове из Эфеса мы читаем и в «Сатириконе» Петрония, и в баснях Федра. Видимо, это был популярный рассказ. Его, как и другие распространявшиеся из уст в уста смешные случаи, Федр поместил в свои книги.

Создатель нового жанра по каким-то причинам не стал популярным в Риме. Из современников его один раз упомянул только Марциал (III 20). Однако Федр не затерялся. В IV в. н. э. за ним следовал баснописец Авиан. Пруденций и другие христианские писатели цитировали отдельные его строки. В эпоху Ренессанса его басни были открыты заново, и баснописцы нового времени Лафонтен, Л. Гольберг и другие приспособляли заимствованные у Федра сюжеты к изменившимся временам и обычаям.

ПУБЛИЙ КОРНЕЛИЙ ТАЦИТ (55—120 гг. н. э.) жил во второй половине I в. н. э. Императорская власть к тому времени уже утвердилась, но тоска по прежним республиканским временам изредка еще проскальзывала в сердцах римлян. Такие огоньки постоянно сверкают в сочинениях Тацита.

В биографии писателя много неясностей. Не известно, ни откуда, ни из какой семьи он родом. Предполагается, что он был из сословия всадников, а его родина — Южная Галлия [52, II 682; 70, 55—64]. Как и все римские юноши благородного происхождения, Тацит собирался начать политическую карьеру с деятельности адвоката. Выбор не разочаровал: он приобрел великую славу прекрасного оратора (Plin. Epist. VII 20). Судебные речи Тацита или не были опубликованы, или не сохранились, но речи героев его исторических сочинений показывают, что он на самом деле разбирался в

⁴⁷ Там же, с. 271.

искусстве красноречия. Во время правления императора Веспасиана, в 78 или 79 г. н. э., Тацит исполнял обязанности квестора, во времена Тита (80 или 81 г.) стал эдилом, а в годы правления Домициана (88 г.) был претором. Потом, скорее всего уполномоченный государством, Тацит куда-то уехал. Куда он отправился, с какой целью, в какой должности, не ясно. Популярно мнение, что историк был в Германии [70, 78]. В 97 г. писатель был консулом, в 110—111 гг. — проконсулом Азии.

Сохранилось 5 сочинений Тацита. Трактат «Об ораторах» указывает причины упадка красноречия и говорит о воспитании гражданина, будущего оратора. Монографию «О жизни и характере Юлия Агриколы» («Жизнеописание Юлия Агриколы») Тацит написал в 98 г. н. э. вместо традиционной траурной речи, которую не мог произнести, так как в то время, когда его тесть Юлий Агрикола умер, писатель был в отъезде. В монографии автор рассказывает биографию Агриколы с детства до смерти. Более чем половина описания посвящена войнам, которые велись в Британии. Тацит также описывает обычаи жителей Британии, особенности географии страны. Кроме того, в этом сочинении он размышляет о месте и характере деятельности благородного человека во времена империи. Писатель положительно оценивает способность Агриколы служить государству во время правления даже такого никудышного императора, как Домициан. Таким образом, «Агрикола» — не только биография знаменитого полководца, но и исторический, этнографический, политический трактат.

В тот же самый год Тацит написал и этнографическую монографию «О происхождении германцев и местоположении Германии» («Германия»). Он воспользовался тем, что в 97 г. н. э. выбранный соправителем римского императора Нервы наместник Верхней Германии Ульпий Траян, ставший после смерти Нервы единовластным императором, не спешил в Рим, продолжал жить на границе Великой, не завоеванной римлянами Германии (*Germania Maior*) и возбуждал всеобщее любопытство: «Что такое эта Германия? Кто эти германцы?» Собираясь прежде всего ответить на эти вопросы, Тацит написал монографию. Тема не должна была быть ему неизвестной, поскольку, как мы упоминали, историк, по-видимому, родился и провел детство в Галлии, на границе с Германией [70, 56—64]. Поэтому Германия, видимо, была областью специализации Тацита как политического деятеля: считается, что в качестве проконсула он жил в завоеванной ее части (*Germania Minor*) в 89—93 гг. н. э., а может быть, и в 101—104 гг. [70, 78—79].

Однако, по мнению большинства ученых, не германцы интересовали Тацита более всего: этим сочинением, украшенным этнографическими подробностями, он прежде всего стремился критиковать обычаи римлян, гонящихся за роскошью и удобствами, противопоставляя их образу жизни небогатых, нецивилизованных, однако непобедимых германцев. Так он старался улучшить, исправить общество [20, 127—141]. Хотя Тацит имел и дидактические цели, но он был достоверным автором: данные археологии нового времени чаще всего подтверждают положения Тацита. Некоторые

несоответствия и преувеличения иногда, по-видимому, допущены сознательно, в стремлении подчеркнуть контраст: мы (римляне) и они (варвары). Тацит описывает географическое положение, происхождение, богатства недр земли, оружие, военное искусство, правителей, полководцев, жрецов, религию, снаряжение, суды, семейные отношения и т. д. народа, на свободу и независимость которого посягали римляне. Особенно автор подчеркивает те черты германцев, которых не хватает римлянам, например, прочность и чистоту брака у германцев.

Два другие произведения Тацита имеют намного больший объем, чем «Германия». В «Истории» автор описывает правление императоров династии Флавиев. Он начал с 69 г. н. э., с гражданских войн, начавшихся после смерти Нерона, и закончил 96 г. н. э. — гибелью последнего императора из династии Флавиев. Считается, что «История», в которой Тацит рассказывал о своем времени, была закончена около 110 г. н. э. После этого историк взялся за описание более ранних событий (времени правления Тиберия, Калигулы, Клавдия и Нерона). Не ясно, как называлось это сочинение. Заголовок единственной сохранившейся рукописи — «От кончины божественного Августа». В самом сочинении автор несколько раз называет его анналами (Ann. III 65; IV 32; XIII 31). Поскольку первое название длинное и неудобное, поскольку события в произведении излагаются по годам, более распространено название «Анналы»⁴⁸. Таким образом, оба произведения («История» и «Анналы») описывали римскую историю с 14 до 96 г. н. э. Оба дошли до нас неполностью. Из 14 книг «Истории» сохранились полностью 4 первые книги и часть пятой, из 16 книг «Анналов» — две части: неполностью первые 6 книг и последние 6 книг.

Излагая римскую историю первого века н. э., Тацит пользовался, скорее всего, различными документами и историческими сочинениями, однако он редко упоминает имена авторов этих сочинений, ограничиваясь обычно выражениями «большинство писателей утверждает», «некоторые полагают» и т. п., иногда проговаривается, что пользовался хроникой «Ежедневные ведомости» (Ann. III 3), протоколами сената (Ann. XV 74).

Тацит рисует мрачные картины римской истории. Безжалостные, несправедливые, наделенные различными пороками императоры, поразительная девальвация моральных принципов высших сословий, ужас и страх видны в каждой строчке.

Мрачному, трагическому содержанию исторических сочинений соответствует серьезный, строгий, иногда торжественный, но всегда сдержанный стиль, оставляющий многое недосказанным, только подразумевающимся. Тацит постоянно стремится к величественности, он противник малого и в содержании, и в форме [40, 332]. Писатель соединил краткость Саллюстия с риторически-декламационными тенденциями нового стиля [40, 342]. Тацит любит редкие архаизмы, поэтизмы, необычные, созданные им самим конструкции и грамматические формы [31, 16—62], смелые метафоры и вообще эксперименты с формой [43, 76—236]. Иногда

⁴⁸ Слово восходит к лат. annus — год.

писатель говорит периодами, но его периоды не классические, где предложение за предложением полностью раскрывает основную мысль, где структура ясна и симметрична, хотя остается место и для неожиданных поворотов. Тацит, конструируя период, не забывает о характерном для него принципе антитезы, отдельные части его мыслей и предложений неожиданно, иногда даже пугающе теснятся, противоречат одни другим [58, 547].

В настоящее время Тацита считают объективным и достоверным автором. Он и сам в «Истории» говорит, что твердо намерен придерживаться истины (Hist. I 1), а в «Анналах» подчеркивает, что в отличие от других писателей, которые из ненависти сгущали или из лести смягчали краски эпохи империи, он будет писать без гнева и пристрастия — *sine ira et studio* (Ann. I 1). Особая осторожность историка проявляется уже в первых сочинениях. В «Агриколе» он упоминает отравление Домициана, но находит необходимым добавить: «Не решусь ничего утверждать, поскольку ничто не доказано» (Agr. 43)⁴⁹. Рассказывая о Германии, он утверждает, что самое большое богатство германцев — домашние животные, что боги пожалели им золота и серебра, но вновь осторожно добавляет: «Однако я не решусь утверждать, что в Германии не существует ни одной золотиносной или серебриносной жилы» (Germ. 5)⁵⁰. Такую же осторожность мы замечаем и в крупных сочинениях. Стаций, Светоний и другие без колебаний утверждают, что Нерон поджиг Рим. Тем временем Тацит пишет:

«Вслед за тем разразилось ужасное бедствие, случайное или подстроенное умыслом принцепса — не установлено (и то и другое мнение имеет опору в источниках), но во всяком случае самое страшное и беспощадное из всех, какие довелось претерпеть этому городу от неистовства пламени».

(Ann. XV 38)

51

Однако все же историку важно не только тщательно изучить события прошлого и достоверно их пересказать, но и представить картины верности гражданским обязанностям, гуманизма, сопротивления своеволию императоров или отказа от низкопоклонства — крупницы старинной морали и жажды свободы республиканских времен, еще сохранившиеся в сердцах некоторых людей.

Перед глазами читателя проходят императоры и их наследники, сенаторы, правители провинций и другие должностные лица, всадники, доносчики, матроны, продажные женщины, народ и простонародье,

⁴⁹ Тацит. Жизнеописание Юлия Агриколы. / Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. I. Л., 1969, с. 350. Пер. А. С. Бобовича, ред. М. Е. Сергеенко.

⁵⁰ Тацит. О происхождении германцев и местоположении Германии. / Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. I. Л., 1969, с. 355. Пер. А. С. Бобовича, ред. М. Е. Сергеенко.

⁵¹ Тацит. Анналы. / Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. I. Л., 1969, с. 295. Пер. А. С. Бобовича, ред. Я. М. Боровского.

вольноотпущенники, военные, варвары. Тацит изображает походы и сражения римского войска, дебаты в сенате, посольства чужестранцев. Он гордится мощью и силой римского государства. Однако о чем бы он ни говорил, он всегда возвращается к главной мысли — агонии республиканских свобод.

Тациту кажется важным показать, как исчезают реликты республиканских времен, как появился и разросся императорский террор, уничтожавший знатные роды и все сенаторское сословие, поддержанный страшным разгулом доносчиков. Он также характеризует цель «Анналов»: «я считаю главнейшей обязанностью анналов сохранить память о проявлениях добродетели и противопоставить бесчестным словам и делам устрашение позором в потомстве» (Ann. III 65, 1)⁵².

Тацит прославляет и мужчин, и женщин, совершавших честные поступки. В рассказе о временах Нерона появляется гордый, напоминающий седую эпоху цинцинатов и фабрициев Публий Клодий Тразея Пет. Его Тацит упоминает не только в «Анналах», но и в «Агриколе» (2) и «Истории» (II 91; IV 5—8). Во времена Нерона Тразея был лидером сенатской оппозиции. Он активно участвует во всех заседаниях сената, при обсуждении любого дела, хотя и знает, что постановления сената не имеют силы, что император может решить по-своему. Он не доволен, что сенат занимается пустяками (Ann. XVIII 49), осуждает роскошь, требует восстановить старинные права проконсулов (Ann. XV 20—21). Когда в сенате излагалась официальная версия убийства матери Нерона, он поднялся и вышел, не аплодировал на представлениях Нерона (Ann. XVI 21) и противился желанию Нерона и сената погубить Антистия Вера (Ann. XIV 48—49). Когда Нерон организовал нападки против Тразеи в сенате и сенат осудил его на смерть, этот противник единовластия стоически встретил такое известие и мужественно принял смерть (Ann. XVI 34—35). С особым вниманием Тацит изображает и его единомышленников-оппозиционеров Сорана, Сенециона и других [14, 58].

Колорит «Анналов» Тацита мрачен. Однако автор ничего не преувеличивает. Жуткие картины, нарисованные Тацитом, подтверждает Светоний (Tib. 61) и Дион Кассий (VIII 23). Ужас вселяет атмосфера неуверенности, страха, слежки, шпионажа. Ломались и уничтожались духовные основы общины, в которой римлянин всегда чувствовал себя в безопасности. Ведь Тацит еще видит остатки свободы (*libertas*) (Ann. I 74, 5; XIII 18, 2). Все ресурсы величественного повествования он мобилизует не для того, чтобы просто сообщить читателям об исторических событиях, но для того, чтобы высказать, где скрыта их суть.

Время между 14 и 69 г. н. э. по его мнению может быть охарактеризовано как праздник зла над притесненной свободой [60, 78]. Таким образом, «Анналы» — как бы трагедия борьбы двух аллегорических фигур: Свободы (*libertas*) и Закона об оскорблении величества (*lex maiestatis*). Тацит может об этом не упоминать, но он, вне сомнения, хотел, чтобы мы, читая о том, как римляне боролись с разливами Тибра, поняли, что они вели

⁵² Там же, с. 109.

себя как свободная община. Он был уверен, что легионы, сотрясающие землю далеких краев грохотом походов, умножали богатство и мощь не императора, а всего римского народа. Понимая, что государство выросло из одежд полиса, что для управления и ведения дел в огромной империи нужна новая институция, не имея никаких иллюзий по поводу уничтожения императорской власти, Тацит все же необыкновенно дорожит моралью и реликтами устоев общественной жизни республиканских времен. Для него важна честь старинных родов (Ann. VI 29; XI 12). Он — сторонник римских завоеваний и осуждает неповоротливых полководцев и невоинственного Тиберия (Ann. IV 32, 1; 74, 1). Он восхищается Цециной, Германиком, Корбулоном и другими прекрасными полководцами. По старинному римскому обычаю, если раб убивал хозяина, все рабы этого дома наказывались смертью. Тацит высказывается за этот жестокий традиционный обычай косвенно (Ann. XIV 42—45), поскольку он приводит аргументы только в его защиту, а контраргументы замалчивает. Он прославляет суровую дисциплину военной службы (Ann. I 31; I 35; III 21; XIII 35), не любит народных трибунов, налагающих вето на распоряжения сената (Ann. III 27 и 29), восхищается смелыми, порядочными и умными женщинами, но еще больше ценит их присутствие дома, в семье, прославляет их добродетельность и знание «своего места» (Ann. II 55; III 33, 34). Он любит величественным образом сената, диктующего свою волю другим народам (Ann. III 60), и у него бесконечно щемит сердце из-за страшной драмы его уничтожения.

Для повествования Тацита характерно все увеличивающееся напряжение, а развязка возбуждает сильный эффект. Особенно удачны страшные, кошмарные сцены, например, картина бури (Ann. I 70), пожар в Риме (Ann. XV 38), пожар на Капитолии (Hist. III 71—73) и т. д. Рассказы о людях написаны как эпизоды драмы. Драматические столкновения возникают из-за конфликта характеров. Тацит представляет этическую концепцию характера: он судит и оценивает действия добродетельных и безнравственных людей [75, 46]. Например, последний разговор Сенеки и Нерона — это как бы столкновение двух персонажей трагедии. Он начинается кратким вступлением, где в свойственном Тациту отрывистом, взволнованном тоне рассказывается о том, что приятели Нерона начали клеветать на учителя и уговаривать избавиться от него. Узнав об этом, Сенека обратился к воспитаннику:

«Уже четырнадцатый год, Цезарь, как мне были доверены возлагавшиеся на тебя надежды и восьмой — как ты держишь в своих руках верховную власть. За эти годы ты осыпал меня столькими почестями и такими богатствами, что моему счастью не хватает лишь одного — меры. Приведу поучительный пример, относящийся не к моему, а к твоему положению. Твой прадед Август дозволил Марку Агриппе уединиться в Митиленах, а Гаю Мecenату, не покидая города, жить настолько вдали от дел, как если бы он пребывал на чужбине; один — его товарищ по войнам, другой — не менее потрудившийся в Риме получили от него хоть и очень

значительные, но вполне заслуженные награды. А я что иное мог предложить твоей щедрости, кроме плодов моих усердных занятий, возвращенных, можно сказать, в тени и получивших известность лишь оттого, что меня считают наставником твоего детства, и это — великая награда за них. Но ты, сверх того, доставил мне столь беспредельное влияние и столь несметные деньги, что я постоянно сам себя спрашиваю: я ли, из всаднического сословия и родом из провинции, числюсь среди первых людей Римского государства? Я ли, безвестный пришелец, возблистал среди знати, которая по праву гордится предками, из поколения в поколение занимавшими высшие должности? Где же мой дух, довольствующийся немногим? Не он ли выращивает такие сады, и шествует в этих пригородных поместьях, и владеет такими просторами полей, и получает столько доходов с денег, отданных в рост? И единственное оправдание, которое я для себя нахожу, это то, что мне не подобало отвергать даруемое тобой.

Но и ты, и я уже исчерпали меру того, что принцепс может пожаловать приближенному, а приближенный принять от принцепса; все превышающее ее умножает зависть. Конечно, она, как и все смертное, ниже твоего величия, но я подвергаюсь ее нападкам, и меня следует избавить от них. И подобно тому как, обессилев в бою или в походе, я стал бы просить о поддержке, так и теперь, достигнув на жизненном пути старости и утратив способность справляться даже с легкими заботами, я не могу более нести бремя своего богатства и взываю к тебе о помощи. Повели своим прокураторам распорядиться моим имуществом, включить его в твое достояние. Я не ввергну себя в бедность, но отдав то, что стесняет меня своим блеском, я уделю моей душе время, поглощаемое заботой о садах и поместьях. Ты полон сил и в течение стольких лет видел, как надлежит пользоваться верховною властью; а мы, старые твои приближенные, вправе настаивать, чтобы ты отпустил нас на покой. И тебе послужит только ко славе, что ты вознес превыше всего таких людей, которые могут обходиться и малым».

На это Нерон ответил приблизительно так: «Тем, что я могу тут же, без подготовки, возражать на твою обдуманную заранее речь, я прежде всего обязан тебе, научившему меня говорить не только о предусмотренном, но и о непредвиденном. Мой прапрадед Август, действительно, дозволил Агриппе и Мecenату уйти на покой после понесенных ими трудов, но это было сделано им в таком возрасте, уважение к которому защищало все, что бы он им ни предоставил; к тому же он не отобрал у них пожалованного в награду. Они ее заслужили походами и опасностями, в которых проходила молодость Августа; и твой меч и рука не оставили бы меня, если бы мне пришлось употребить оружие; но так как обстоятельства того времени требовали другого, ты опекал мое отрочество и затем юность вразумлением, советами, наставлениями. И то, чем ты меня одарил, пока я жив, не умрет, тогда как предоставленную мною тебе — сады, поместья, доходы — подвержено превратностям. Пусть я был щедр к тебе, но ведь очень многие, не обладавшие и малой долей твоих достоинств, владели большим, чем ты. Стыдно называть вольноотпущенников, которые богаче тебя. И меня

заставляет краснеть, что ты, к которому я питаю привязанность как к никому другому, все еще не превосходишь всех остальных своим состоянием.

К тому же и ты вовсе не в таком возрасте, который лишает возможности заниматься делами и наслаждаться плодами их, и мы еще в самом начале нашего властвования. Или ты находишь, что тебе нельзя равняться с Вителлием, который трижды был консулом, а мне — с Клавдием и что я неспособен дать тебе такое богатство, какое Волузий скопил длительной бережливостью? Но если кое-когда мы по легкомыслию молодости отклоняемся от правильного пути, то разве ты не зовешь нас назад и не направляешь с особенною настойчивостью наши юношеские силы туда, куда нужно, и не укрепляешь их своею поддержкой? И если ты отдашь мне свое достояние, если покинешь принцепса, то у всех на устах будет не столько твоя умеренность и самоустранение от государственной деятельности, сколько моя жадность и устранившая тебя жестокость. А если и станут превозносить твое бескорыстие, то мудрому мужу все-таки не подобает искать славы в том, что наносит бесчестье другу».

(Ann. XIV 53—

56)⁵³.

Хотя, казалось бы, в такой ситуации (Сенека хочет вырваться из окружения Нерона, Нерон не хочет его отпускать) должен был происходить простой диалог, Тацит слова собеседников сложил в речи. Обе речи достойны одна другой, аргументы перекрещиваются. Осознав опасность, Сенека пытается избежать ее с помощью своего красноречия. Нерон же, по Тациту, «созданный природою, чтобы таить в себе ненависть, прикрывая ее притворными ласками» (Ann. XIV 56), сыплет такими же восхвалениями и софистическими изворотами.

В сочинениях историка много таких речей, противопоставленных друг другу (Ann. III 33—34; XIV 20—21; Hist. IV 6—8 etc.). Автор их придумал сам, хотя, как представляется, он старался быть объективным, воссоздать тон разговора, его содержание, аргументы. Это показывает сравнение текста найденной в XVI в. в Лионе речи императора Клавдия, высеченной на бронзовой плите, с речью, представленной Тацитом в «Анналах» (XI 24). Тацит построил речь в соответствии с требованиями риторики, сократил ее, расставил акценты, но по сути ничего не изменил. Как показывают цитированные речи Сенеки и Нерона, писатель работал кропотливо, как бы иллюстрируя риторический вопрос Цицерона по поводу истории: «Чей голос, кроме голоса оратора, способен ее обессмертить?» (De or. II 9, 36)⁵⁴. В сочинениях Тацита и публично произносимые речи, и частные беседы характеризуют говорящих. Например, манера речи императора Клавдия шероховата и сбивчива, а у Тиберия — каждое слово взвешено, но ему намеренно придана двусмысленность [52, I 317—319].

⁵³ Там же, с. 274—275.

⁵⁴ Марк Туллий Цицерон. Об ораторе. / Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 137. Пер.Ф. А. Петровского.

Персонажей характеризуют также поступки и действия. Хотя Тацит любит и непосредственную оценку их этических качеств, косвенная характеристика преобладает [52, I 314].

Однако стиль и речей, и всего повествования Тацита очень отличается от ставшего эталоном стиля Цицерона или следовавшего за ним Ливия. Известное выражение Ж. Бюффона *le style c'est l'homme même* не подходит к античности, поскольку там стиль есть выражение определенных художественных установок автора, а не характерной для данного человека манеры речи. «Диалог об ораторе» Тацит написал длинными цицероновскими периодами, таким образом воздавая честь знаменитому оратору. В «Агриколе» он подражает стилю Саллюстия, а в «Германии» — стилю Сенеки [58, 7]. Стиль «Анналов» совершенно иной. Лаконизм, характерный для Саллюстия (*brevitas Sallustiana*), Тацит сочетает с нервной, напряженной, исполненной пафоса манерой речи так называемого «нового стиля», распространившейся в I в. н. э. Свойственная Тациту краткость выражается в том, что он почти отказывается от периодов, не употребляет союзов, соединяющих два или несколько главных самостоятельных предложений, и часто оставляет читателю возможность самому додумать недостающие слова или закончить начатую мысль.

В сочинениях Тацита доминирует антитеза [16, 235; 35, 81—85; 40, 339]. Он любит не только поместить рядом речи возражающих друг другу спорщиков, но и подчеркнуть контрасты характеров. Например, противоположность подозрительному, скрытному и жестокому Тиберию — открытый, приятный, великодушный Германик. Группа простых, прямых, отважных «оппозиционеров»-стоиков, окружающих Тразею, противопоставлена другим — размякшим, распущенным, притворяющимся сенаторам и самому Нерону. Суммируя рассмотренные черты творчества Тацита, делается вывод: для него характерна благородная приподнятость, пристрастие к необычным вещам, отвага, краткость [40, 335].

«Анналы» Тацита начинают гексаметрическая строчка: *Urbem Romam a principio reges habuere* («Городом Римом от его начала правили цари»). Может быть, это цитата из не дошедшего до нас эпоса поэта II в. до н. э. Энния «Анналы», а может быть, Тацит сам придумал эту строчку, желая продемонстрировать связь с Эннием. Он любил реминисценции. Например, начиная «Германию» словами *Germania omnis*, он напоминает начало «Записок о галльской войне» Юлия Цезаря *Gallia omnis*. Начав поэтической строчкой, он рассыпает поэтизмы по всему произведению. Только поэты придавали слову *sinister* значение «губительный». Тацит выбирает именно это значение (I 74, 3). Он не употребляет частого в прозе слова *firmitas*, а только свойственное поэзии слово *firmitudo*, не говорит *claritas*, а *claritudo*. Авл Геллий разъясняет, что суффикс *-tudo* придает стилю достоинство (XVII 2, 19).

Тацит придумывает необычные случаи употребления сочетаний слов, новых слов. Только один он в римской литературе использует сочетание

domus regnatricis (I 4, 4), *festis plebs* (II 69, 2)⁵⁵. Тацит не употребляет глагола *cresco*. Везде он выбирает редкое, поэтическое слово *glisco*. Вместо (*non*) *possum* он употребляет *quaero* и *nequaero*. Насколько возможно избегает опасности повтора. Здесь его выручают богатые запасы латинской синонимии. Он любит не только лексические синонимы, но и синонимические синтаксические конструкции.

Однако патетичность Тацита не превращается ни в вычурность, ни в напыщенность. Она совершенно не мешает логике изложения и реалистическому способу изображения. Кроме того, Тацит никогда не скатывается к натурализму. При желании можно убедиться в этом, сравнив места в «Анналах» Тацита (XIV 2, 9, 1) и в повествовании Светония (Ner. 28; 34), в которых говорится о тех же самых вещах.

Не все «Анналы» написаны единым стилем. Доказано, что упомянутые особенности стиля характерны только для первой сохранившейся части сочинения, I—VI книгам. Во второй части (XI—XVI книги) писатель более разговорчив, в ней меньше редких слов и других стилистических нововведений [34, I 267, 377; II 282—290]. Не ясно, почему так произошло. Возможно, вторая часть писалась после перерыва, возможно, автор прихварывал и спешил закончить сочинение, не пускаясь на поиски новшеств.

Хотя Плиний Младший предсказывал сочинениям своего друга Тацита великую славу (Plin. Epist. VI 6), его пророчества исполнились не сразу. Тацит не стал классиком, то есть автором, читаемым в школах, и во II и в III веках он не был желанным автором. Его популярность выросла в IV в. Историк Аммиан Марцелин назвался его последователем и, учась у Тацита изложению мыслей, боролся с христианской литературой. В III или в IV в., возможно, при переписке папирусных свитков в тетради, называемые кодексами, «Анналы» были соединены с «Историей» в одно произведение. Такое сочинение из тридцати книг в IV в. читал Св. Иероним (Comm. ad Zach. III 14). Потом Тацитом начинают интересоваться и ссылаться на него Озорий (V в.), Сидоний Аполлинарий (V в.), Иордан (VI в.) и другие христианские авторы. Затем его забывают, как и всю античную литературу. Истреппавшись, теряется большая часть «Истории», пропадают книги из середины «Анналов» и само окончание. Однако в монастырях эпохи Каролингов Тацита уже читают и переписывают.

Первое печатное издание сочинений Тацита появилось в 1470 г. в Венеции. В 1574 г. гуманист Юстас Липсий (1547—1606) издал сочинения Тацита, исправив ошибки, появившиеся в них при переписке за прошедшие столетия, а также снабдив издание критикой текста и реальными комментариями. Он вновь отделил «Историю» от «Анналов». Липсий так углубился в Тацита, что выучил его наизусть и мог безошибочно процитировать любое место. Не только Липсий, но и весь XVI век изучал Тацита. Из его сочинений были выбраны места об управлении государством,

⁵⁵ Слово *festis* до этого времени употреблялось только со словом *dies*.

и по таким подборкам, словно по учебникам, учились политологии. Тацита считали учителем правителей и всех лиц, общавшихся с ними.

В XVII в. из сочинений Тацита черпали сюжеты драматургии. Сирано де Бержерак создал трагедию «Смерть Агриппины» (1654 г.), П. Корнель написал трагедию «Отон» (1665 г.), Ж. Расин — трагедию «Британник» (1669 г.). В XVIII и XIX вв. Тацита прославляли как противника деспотизма, судью монархов, глашатая республиканских свобод. Прочитавший его В. Альфиери написал трагедию «Октавия» (1779 г.), а М. Ж. Шенье создал драму «Тиберий» (1805 г.). Поэтому на Тацита набросился Наполеон, обвинив его в клевете на императоров, потребовав изъять его сочинения из школ и репрессировав Шенье с Шатобрианом. Тацитом восхищались русские декабристы и революционные демократы.

Марк Валерий Марциал (40—104 гг. н. э.) был поэтом, произведения которого — своеобразное звено, соединяющее литературу, выражавшую дух оппозиции или исполненную тоски по прошлому, с сочинениями, проповедовавшими императорскую идеологию. Поэт прославляет поэзию Лукана и его самого, почитает его жену, свято хранящую память о нем, с другой же стороны, в устах Марциала звучат и такие слова:

Тот не по мне, кто легко добывает кровью известность;
Тот, кто без смерти достиг славы, — вот этот по мне.
(I 8, 5—6)⁵⁶.

Славу мечом приобрел Катон и другие римляне, положившие голову в борьбе с монархией. Поэт, как видим, не ценит их героизма. VIII книгу стихотворений он посвящает кровопийце императору Домициану.

Поэт был родом из Испании, из маленького города Бильбилы, жители которого имели римское гражданство. Приблизительно в двадцать пять лет он прибыл в Рим. Сначала он держался рядом с соотечественниками, происходившими также из Испании Луцием Аннием Сенекой и его братьями, но после их смерти нашел других знаменитых и влиятельных друзей и знакомых. По-видимому, в Риме он жил жизнью клиента.

Клиентела была способом гражданских отношений, пришедшим из далекой древности (римляне утверждали, что со времен Ромула). Знатный и влиятельный человек (patronus) опекал группу незначительных граждан (clientes). Патрон произносил речи в судах в качестве адвоката своих клиентов, поддерживал деньгами потерявших имущество и т. п. Клиенты помогали патрону организовывать избирательную кампанию. И те, и другие приглашали друг друга в качестве свидетелей при утверждении каких-либо договоров, завещаний и т. п. Это были священные, дружеские и семейные отношения.

Позднее они переродились: во времена Марциала клиенты превратились в толпу угодников, ожидающих подачек, а патроны смотрели на них свысока, однако держали из честолубия: чем большая толпа сопровождала патрона, спешащего на форум, заседание сената или куда-нибудь еще, тем больше он гордился. Патрон ежедневно давал клиентам по несколько сестерциев на еду, но если он болел или был в отъезде, эта толпа его

⁵⁶ Марк Валерий Марциал. Эпиграммы. М., 1968, с. 32. Здесь и далее пер. Ф. Петровского.

постоянных спутников ничего не получала. Большинство клиентов того времени были своеобразными неудачниками: прибывшие из провинции молодые искатели счастья, не получившие по наследству никакого имущества и не сумевшие научиться никакому ремеслу жители Вечного города. Все они кое-как существовали за счет клиентелы.

Материальное положение Марциала не ясно. Видимо, поэт не был ни сказочно богатым, ни нищим. В одной эпиграмме он говорит:

С зависти лопнуть готов, говорят, кто-то, милый мой Юлий,
Что мой читатель — весь Рим, — с зависти лопнуть готов. [...]
С зависти лопнуть готов, что владею под Римом я дачкой,
В Риме же дом у меня, — с зависти лопнуть готов.
(IX 97, 1—2; 7—8)⁵⁷.

Сам ли поэт приобрел загородное поместье и дом в Риме, или ему их кто-то подарил, мы не знаем. Можно только гадать: может быть, клиента была более необходима Марциалу не ради денег, а в расчете на знакомства, для достижения признания. А может быть, было совсем иначе: возможно, когда поэт прославился, богачи хотели общаться с ним как со знаменитостью и были к нему более щедрыми, чем к другим клиентам.

Став известным, проведя в столице тридцать пять лет, Марциал вернулся на родину. Он радовался, что может там жить спокойно и приятно:

Рощица эта, ключи, и сплетенного сень винограда,
И орошающий все ток проведенной воды,
Луг мой и розовый сад, точно в Пестуме, дважды цветущем,
Зелень, какую мороз и в январе не побьет,
И водоем, где угорь у нас прирученный ныряет,
И голубятня под цвет жителей белых ее —
Это дары госпожи: возвратившись чрез семь пятилетий
Сделан Марцеллою я был этой дачи царьком.
Если бы отчие мне уступала сады Навсикая,
Я б Алкиною сказал: «Предпочитаю свои».
(XII 31)⁵⁸.

В Испании поэт жил уже не долго. Написал еще одну книгу и приблизительно через шесть лет умер. Его современник, оратор, поэт и писатель Плиний Младший (62—113 гг. н. э.), по этому поводу написал одному другу: «Я слышу, умер Валерий Марциал; горюю о нем; был он человек талантливый, острый, едкий; в стихах его было много соли и желчи, но немало и чистосердечия» (Epist. III 21, 1)⁵⁹.

Сохранилась вся поэзия Марциала — 15 книг эпиграмм. Мы уже упоминали об этом старинном жанре, появившемся некогда в Греции.

⁵⁷ Там же, с. 276.

⁵⁸ Там же, с. 351—352.

⁵⁹ Письма Плиния Младшего. М., 1984, с. 59. Пер. М. Е. Сергеенко.

Краткие стихотворения на разные мотивы (любви, философии, искусства, пиров и т. п.) никогда не были забыты, но особенно расцвели в эллинистическое время.

Идея первой книги эпиграмм Марциала не оригинальна: сборник относится к популярному в эпоху эллинизма типу описаний знаменитых строений. Он посвящен открытию огромного амфитеатра, который последующие поколения назовут Колизеем. В эпиграммах представлены картины гладиаторских боев и «охоты» на зверей, происходившей на арене. Вот как лаконично в стихотворении, состоящем из двух строчек, Марциал рисует неудачную борьбу с медведем гладиатора по имени Дедал (гладиаторов, «охотившихся» на зверей называли бестиариями):

Ты, раздираемый здесь на арене луканским медведем,
Как ты хотел бы, Дедал, крыльями вновь обладать!
(Spect. 8)⁶⁰.

Марциал пользуется тем, что греческий миф о Дедале, сделавшем крылья из перьев и улетевшем из неволи, был всем хорошо известен.

Затем поэт задумал сборник надписей на посылаемых гостинцах. Римляне любили посылать в подарок один другому домашних и диких птиц, плоды, оливки и другие пищевые продукты. Марциал придумал воображаемые надписи при отправке бобов, муки, свеклы, репы, капусты, фиг, козленка, яиц, поросенка, персиков, куропаток и другого добра, каждому подарку посвящая по двестишию. Например, дарение меда сопровождали бы такие строчки:

Вот из Паллады лесов на Гиметте Тесеевом нектар.
Дар этот славный тебе собран воровкой-пчелой.
(Xen. 104)⁶¹.

Весь античный мир знал, что гора Гиметт находится недалеко от Афин, в области, которой покровительствует богиня Афина (ее прозвище — Паллада), и что мед с Гиметта — самый лучший, самый дорогой, наиболее ценный. Во вступлении к книге Марциал шутит, что можно и не посылать подарков, пусть читатель отправит понравившееся двестишье, и его друг или родственник представит себе, будто бы получил подарок.

Идею надписей на подарках поэт развивает дальше, создавая еще одну подобную книгу. Римляне любили вручать различные подарки гостям, возвращающимся домой после угощения. Особенно много подарков раздавали на празднике Сатурналий. Марциал сочинил целый сборник надписей на подарках в честь Сатурналий. Подаренные вещи в них часто говорят с людьми. Деревянный подсвечник так обращается к получившему его счастливцу:

⁶⁰ Марк Валерий Марциал. Эпиграммы. М., 1968, с. 19.

⁶¹ Там же, с. 387.

Видишь, из дерева я: будь с огнем осторожен, иначе
Может подсвечник и сам лампою вспыхнуть большой.
(Aporh. 44)⁶².

Таким образом, первые сборники эпиграмм Марциала продолжали традиции греческой эпиграммы, стараясь уместиться в рамках жанра. Поэт оттачивал перо, учился лаконизму. Ведь все стихотворения двух последних упомянутых книг имеют только по две строчки. Впоследствии Марциал начал писать эпиграммы только насмешливого характера. Он издал двенадцать таких книг и сформировал жанр сатирической эпиграммы. Греческие авторы также писали злые и иронические эпиграммы, но их было немного, они терялись среди произведений на другие темы. Хотя в двенадцати книгах Марциала мы находим и нежные эпитафии (VI 52; VI 85; VII 40 etc.), и лирические строфы (IV 18; IV 44; XII 34 etc.), и описания статуй (IX 43; IX 44), высеченных барельефов (III 35; III 41 etc.), насекомых или маленьких животных, заключенных в янтаре (IV 32; IV 59; VI 15), доминируют все же сатирические эпиграммы.

Во вступлении ко II книге поэт называет язык эпиграммы злым. Правда, саркастической сатиры в его эпиграммах не много. Чаще мы встречаем иронию или юмор. Марциал не считает себя создателем жанра. Во вступлении к I книге он говорит, что такие стихотворения писали Катулл, Марс, Педон, Гетулик. Современные исследователи находят в его творчестве связи и с греческой эпиграммой [61, 6—142]. Однако надо бы подчеркнуть, что создатели и греческой, и римской эпиграмм писали на различные темы, а Марциал заслужил себе славу в истории литературы тем, что утвердил модель эпиграммы, существующую в Европе до наших дней.

Эпиграммы Марциала были очень популярны. Римляне узнавали в них повседневную жизнь Вечного Города, восхищались способностью поэта заметить и показать его смешные стороны. Вот некая Фабулла дружит только с некрасивыми и старыми: около них она выглядит более привлекательной (VIII 79). Пока неповоротливый брадобрей заканчивает бритье, борода клиента отрастает снова (VII 83). У богача много перстней, но он не в состоянии купить для них шкатулку (XI 59). Квинт влюбился в одноглазую Таиду. Получается, что она слепа на один глаз, а он — на оба (III 8). Что ты удивляешься, что уши Мария отвратительно пахнут? Ты ведь сам в них постоянно что-то нашептываешь (III 28). Неумелый оратор говорит долго и бесконечно надоедает (VI 35). Один поэт, готовясь читать стихи на публике, кутает себе шею шерстяной тканью. Может быть, она больше подходит для ушей слушателей (IV 41)? Смуглянка уехала на курорт. Она надеется там стать белокожей (IV 62). Кудрявый становится приближенным жены друга (V 61). Лысый издали кажется трехглавым: по краям — головы, покрытые волосами, а в середине — лысая (V 49). Врач дал горькую настойку, а плату осмеливается просить сладким медом (IX 94). Учитель кричит в школе с

⁶² Там же, с. 399.

самой зари, даже будит людей, живущих по соседству (IX 68). Сгорел дом плохого поэта. Аполлону и музам обидно, что поэт остался жив (XI 39).

Марциал не критикует великих. Императорам он пишет угодливые строфы. Поэт смеется над болтунами, обжорами, стремящимися к наживе, притворными друзьями, пьяницами, знахарями и плохими адвокатами, хвастунами, скупцами, распутниками, обманщиками, молодящимися мужчинами и женщинами из своего окружения. Живые и остроумные, его эпиграммы на первый взгляд кажутся простыми. Однако, рассмотревшись повнимательнее, мы замечаем, что поэту иногда нужно было хорошенько пошевелить мозгами, чтобы они были такими. Остроумия он достигает различными способами.

Указывают следующие виды генезиса смеха у Марциала [57, 240].

Во-первых, это смех, основанный на эмпирическом опыте, разрушающем ожидания здравого ума, вызывающем парадокс и несоответствие (I 30; I 39; I 90; III 4; V 25; VI 2; VI 5; VI 6; VI 50; IX 88 etc.). Примером такого юмора может быть следующая эпиграмма:

Приторговав для себя дорогую в деревне усадьбу,
Дать мне сто тысяч займы, Цецилиан, я прошу.
Не отвечаешь ты мне, но ответ я в молчании слышу:
«Ты не отдашь!» Для того, Цецилиан, и прошу.
(VI 5)⁶³.

Мы бы ожидали клятв, что долг будет возвращен, но поэт переворачивает вверх ногами наше предположение. Эта хлесткая эпиграмма украшена еще и орнаментом эпифоры (одинаковые концовки строчек).

Римляне постоянно жаловались, что в трактирах обманывают, вино там разбавляют водой в несколько раз больше, чем принято. А Марциал ту же самую мысль высказывает так, что слушатели хохочут или во всяком случае улыбаются:

Ловкий надул меня плут трактирщик намерен в Равенне:
Мне, не разбавив водой, чистого продал вина.
(III 57)⁶⁴.

Суровые мужи всегда осуждали юных щеголей в различных развевающихся одеяниях, не желающих носить традиционную национальную одежду — тогу, и считали это знаком неприличия. Только один раз в год, на празднике Сатурналий, всем разрешалось снимать тоги. Марциал подсмеивается над строгими блюстителями нравственности, написав краткую эпиграмму, изображающую обратную ситуацию:

Никого нет резвей Харисиана:

⁶³ Там же, с. 168.

⁶⁴ Там же, с. 99.

В Сатурналии в тоге он гуляет.
(VI 24)⁶⁵.

Часто парадоксальный образ или парадоксальная мысль появляется в последней строчке эпиграммы. Уже сложен погребальный костер, уже куплены благовония, уже все приготовлено, чтобы обмыть умершего и натереть душистым маслом, уже подготовлено место для погребения, но смертельно больной выздоравливает, сообразив, что по завещанию оставил имущество другому:

Строили легкий костер с папирусом для разжиганья,
И покупала в слезах мирру с корицей жена;
Бальзамировщик готов был, и одр, и могила готовы,
И в завещанье вписал Нума меня — и здоров!
(X 97)⁶⁶.

Тема наследства может предложить и такой парадоксальный поступок скупого:

Даже квадранта жене, Фавстин, не завещано Криспом.
«Ну а кому ж отказал он состоянье?» Себе.
(V 32)⁶⁷.

Во-вторых, Марциал пользуется смехом, основанном на логическом умозаключении (I 96; I 99; II 50; III 34; VI 89; IX 13; X 39; X 43; XII 29 etc.). К этой группе относят такую эпиграмму:

Замуж идти за меня очень хочется Павле, но Павлы
Я не желаю: стара. Старше была б, — захотел.
(X 8)⁶⁸.

Сориентироваться самим нужно и в следующей эпиграмме:

Гемелл наш Марониллу хочет взять в жены:
Влюблен, настойчив, умоляет он, дарит.
Неужто так красива? Нет: совсем рожа!
Что же в ней нашел он, что влечет его? Кашель.
(I 10)⁶⁹.

Последнее слово «кашель» указывает: мы должны думать, что Маронилла, по-видимому, богатая, но тяжело больная девушка или женщина.

⁶⁵ Там же, с. 172.

⁶⁶ Там же, с. 310.

⁶⁷ Там же, с. 151.

⁶⁸ Там же, с. 283.

⁶⁹ Там же, с. 32.

Желая жениться на ней, Гемелл стремится к выгоде. Как и полагается в остроумном ответе, слово «кашель» раскрывает суть не прямо, читатели должны сделать вывод сами.

Вот как Марциал отвечает укоряющему его устроителю одного пира:

Незнакомых мне лиц зовя три сотни,
Удивляешься ты, бранишься, ноешь,
Что нейду я к тебе по приглашенью?
Не люблю я, Фабулл, один обедать.
(XI 35)⁷⁰.

Читатели должны осознать парадоксальную истину: оставшись один дома, поэт не чувствует, что он один, а среди множества незнакомых он бы почувствовал себя одиноким.

В-третьих, у Марциала юмор основывается на игре слов (I 24; I 79; I 98; III 75; VI 50; VI 66; X 69; XIV 70; XIV 56 etc.). Играя словом «свой», он издевается над плагиатором:

Павел скупает стихи и потом за свои выдает их.
Да, что купил, ты считать можешь по праву своим.
(II 20)⁷¹.

Подобным образом высмеивается и девушка, купившая себе парик и утверждающая, что у нее свои волосы (VI 12).

В-четвертых, юмор подкрепляется риторическими средствами (гиперболами, повторениями и т. д.) (I 77; II 41; V 24; XI 47; XII 39 etc.). Сильно гиперболизируя, Марциал рисует впечатляющий образ вора:

Вот он: довольно ему его одинокого глаза,
Вместо другого на лбу нагло зияет гнойник.
Не презирай молодца: никого вороватее нету;
У Автолика и то так не зудела рука.
Если он в гости придет, то помни: будь осторожен;
Удержу нет, и хотя крив он, но в оба глядит.
Тут из-под носа у слуг пропадают и кубки и ложки,
Да и салфеток убрал много за пазуху он.
Он не упустит плаща, соскользнувшего с локтя соседа,
И постоянно домой в двух он накидках идет.
И у домашних рабов задремавших даже лампаду
Не постесняется он с пламенем прямо украсть.
Коль ничего не стащил, своего же раба обойдет он
Ловко, и сам у него стащит он туфли свои.

⁷⁰ Там же, с. 325.

⁷¹ Там же, с. 68.

сатирами, сочиненными гекзаметром. В биографии поэта, написанной позднее, есть сведения об его изгнании в конце правления жестокого Домициана. Некоторые авторы по поводу этого изгнания высказывают сомнения [68, 112], однако большинство полагает, что Ювеналу пришлось его испытать [21, 100—127].

Первые 9 сатир очень злые, безжалостно бичующие испорченных римлян, а другие — не столь острые. В них больше общих размышлений, порицающих врожденные недостатки, а не пороки эпохи. Поэтому в XIX в. даже были сомнения, все ли сатиры принадлежат Ювеналу [46].

Поэту импонировала философия стоицизма. Находят и прямые связи его творчества с идеями Сенеки, и косвенное влияние трактата философа «О гневе», когда Ювенал негодует на прогнившее общество [3, 192—195]. Поэт находится под впечатлением и греческого философа Демокрита. Он повторяет распространенное в античности выражение, что Демокрит постоянно смеялся и издевался над пороками и недостатками (Hor. Epist. II 1, 194; Cic. De or. II 58; Sen. De tranq. an. 15, 2). Ювенал так пишет о смеющемся Демокрите:

Знай, сотрясал Демокрит свои легкие смехом привычным [...]
Он осмелял и заботы у черни, и радости тоже,
А иногда и слезу; сам же он угрожавшей Фортуне
В петлю советовал лезть и рукою показывал кукиш.
(10, 33, 51—53)⁷⁵.

Философ, смеющийся над мирской суетой, становится как бы опорой для сатирика, его вторым alter ego. Однако Ювенал редко смеется один, понимая ничтожность человеческих желаний и стремлений. Он — сатирик-моралист. Он не молча наблюдает, не один смеется над человеческой глупостью, он бранит, поучает, осуждает, советует.

Действующие лица сатир Ювенала — те же самые, что и в эпиграммах Марциала. Здесь мы видим все римское общество от аристократов до самых низов. Однако Ювенал не только более язвителен и зол, чем ироничный Марциал. Он выявляет социальные и политические аспекты поведения создаваемых типов. Его герои не просто развратники, бездельники, скупцы, лицемеры, но и взяточники, доносчики, притеснители жителей провинций — люди Рима императорских времен. Некоторые усматривают здесь влияние уже неоднократно упоминавшегося нами сочинения Феофраста «Характеры» [12, 63—66], однако необходимо заметить, что его персонажи живут не в абстрактном месте, а в Вечном городе или в Италии.

В I сатире поэт, как будто стоя на перекрестке римских улиц (1, 63), наблюдает жизнь и заявляет, что, видя столько пороков, невозможно не писать сатиры:

Коль дарования нет, порождается стих возмущеньем.

⁷⁵ Ювенал. Сатиры. СПб., 1994, с. 104—105. Пер. Ф. А. Петровского.

Он бичует мифологические поэмы, графоманию, разврат, кутежи, обман, грабительство, возмущается распутными аристократами и разжившимися вольноотпущенниками, выдающими себя за знатных людей игроками, надоедливymi клиентами и прижимистыми патронами. В других сатирах он критикует лицемерных моралистов (2); изнуряющую жизнь большого города, полную неудобств и опасностей (3); бессмысленность заседаний сената императорских времен (4); скупость и бессердечность патронов (5); женщин (6); бедственное положение интеллигентов и равнодушие к ним состоятельных и могущественных (7); мужчин (9). Прочие сатиры не столь острые, в них больше размышлений, а не осуждения. Поэт говорит об истинном благородстве и величайшем благе — добродетельности (8); излагает принципы философии стоицизма (10); порицает роскошь и восхваляет скромную жизнь (11); радуется возвращению друга из долгого и опасного пути (12); превозносит спокойствие души и чистую совесть (13); обсуждает принципы воспитания (14); порицает предрассудки (15). Последняя (16) сатира осталась незаконченной. Поэт в ней иронически говорит о военных.

Эти темы являются основными, однако нельзя сказать, что они бы излагались или развивались очень последовательно. Ювенал не забывает сатуры, имевшей природу смеси, и часто отклоняется в сторону или представляет вещи, связанные далекими аллюзиями. Поэтому его нелегко читать: нужно хорошо разбираться в античной истории, культуре, литературе. Композиция сатир не отличается ни изяществом, ни ясностью. Излюбленным «связующим материалом» для Ювенала является антитеза: принцип противоположности соединяет отдельные части одну с другой, сливает их в единое стихотворение [2, 74—161].

Поэт — мастер сентенции, гномического стиля, хлесткой фразы. Возможно, поэтому некоторые исследователи склонны считать его сатиры сборниками эпиграмм [62, 220]. Однако, видимо, более обосновано мнение, что мысли Ювенала прыгают, некоторые темы прерываются, структура непропорциональна потому, что поэт стремится создать впечатление импульса, экспромта, вспышки гнева и строит патетическую, напряженную сатиру, полную контрастов реальности и идеала [28, 151—221]. Его речь — это не беседа, поэт больше ориентируется на риторiku, добавляющую декламационный момент. Его сатиры исполнены пафоса нового стиля.

Для Ювенала, видимо, важнее была общая установка негодования, разоблачения, а не вопросы структуры. Наконец, жанр сатуры не требовал строгой композиции. Например, IV сатира начинается критикой типичного персонажа сатир Криспина. Абстрактно побранив его распутство, стремление к богатству, поэт начинает рассказывать, что он купил необыкновенно дорогую рыбу. Затем о Криспине забывается, потому что образ рыбы напоминает поэту другую рыбу. К ее истории Ювенал переходит строкой, пародирующей поэму «Германская война» Стация (4, 34), — обращением к

⁷⁶ Там же, с. 21. Пер. Д. С. Недовича.

музам. Поскольку сатира критикует бессмысленность сенаторских заседаний, солидное, напыщенное разбирательство вопросов ничтожного значения, поэт много места уделяет характеристике собирающихся сенаторов и только в конце стихотворения вновь мелькает образ огромной рыбы. Поэт заканчивает прямым разъяснением смысла сатиры.

Изложенная выше интерпретация Ювенала традиционна. В последнее время появились и другие работы. Утверждается, что Ювенал — не poeta ethicus, не моралист, потому что он абсолютно все отрицает, критикует, не имеет никакого идеала [26, 235—236; 30, 93; 63, 47], что он нигилист [8, 15, 93—96; 55, 93—176]. Эти мысли интересны, но согласиться с идеей все уничтожающей критики, выдвинутой их авторами, не легко. Не ясно, почему в сатирах Ювенала мы должны усматривать два слоя: прямой и косвенный, скрытый, подразумеваемый. Ведь Ювенал — очень непосредственный, открытый поэт. Если он возмущается, то откровенно порицает, критикует, поучает. Вот как он критикует патрона, презирающего несчастных клиентов:

После Виррон для себя и для прочих Вирронов прикажет
Дать такие плоды, что и запахом ты насладишься:
Вечная осень феаков такие плоды приносила;
Можно подумать, что выкрали их у сестер африканских.
Ты ж насладишься корявым яблоком наших предместий,
Где их грызут обезьяны верхом на козлах бородатых,
В шлемах, с щитами, учась под ударом бича метать копья.
Может быть, думаешь ты, что Виррона пугают расходы?
Нет, он нарочно изводит тебя; интересней комедий,
Мимов занятнее — глотка, что плачет по лакомству. [...]
(5, 149—158)⁷⁷.

В следующей сатире он негодует на интеллектуальных женщин:

Впрочем, несноснее та, что, едва за столом поместившись,
Хвалит Вергилия, смерти Дидоны дает оправданье,
Сопоставляет поэтов друг с другом: Марона на эту
Чашку кладет, а сюда на весы полагает Гомера.
Риторы ей сражены, грамматика не возражают,
Все вокруг нее молчат, ни юрист, ни глашатай не пикнут,
Женщины даже молчат, — такая тут сыплется куча
Слов, будто куча тазов столкнулась колокольцами.
(6, 434—441)⁷⁸.

Порицая и поучая, Ювенал изображает стародавние римские времена как противоположность современной испорченности:

[...] К чему эти лица

⁷⁷ Там же, с. 51—52. Пер. Д. С. Недовича.

⁷⁸ Там же, с. 68. Пер. Д. С. Недовича.

Стольких вояк, если ты пред лицом Сципионов играешь
В кости всю ночь, засыпаешь же только с восходом денницы
В час, когда эти вожди пробуждали знамена и лагерь?
(8, 9—12)⁷⁹.

Потомок рода знаменитых полководцев Сципионов, понаставив в своем доме их статуи, играет в кости ночи напролет. Здесь очевидно порицание, как и в ранее цитированных отрывках из сатир. Однако последняя строчка ведь представляет из себя противоположность: она говорит о дисциплине, присущей предкам. Почему в ней мы должны усмотреть скрытую сатиру? Образа жизни прадедов Ювенал нигде не критикует. *Mores maiorum* для него, как и для других римских писателей, являются идеалом. Поэта раздражает и возмущает влияние греческой культуры, само пребывание греков в городе:

[...] Перенести не могу я, квириты,
Греческий Рим!
(3, 60—61)⁸⁰.

По его мнению, римская мораль пала, когда «на наши холмы просочился / Яд Сибариса, Родоса, Милета, отравы Тарента» (6, 296—297)⁸¹. Ювенал возмущается римлянами:

Хоть и позорнее нашим не знать родимой латыни,
Греческой речью боязнь выражается, гнев и забота,
Радость и все их душевные тайны.
(6, 188—190)⁸².

Некогда, когда римляне были «грубыми воинами, совсем не понимавшими греческого искусства» (11, 100), они разбивали в захваченных городах греческие вазы и статуи. Те времена почтенных, достойных, отважных предков встают как идеал, как единственная крупная ценность:

Счастливы были, скажу, далекие пращуры наши
В те времена, когда Рим, под властью царей, при трибунах
Только одну лишь темницу имел и не требовал больше.
(3, 312—314)⁸³.

Поэт превозносит скромную жизнь предков (9, 84), их честность (13, 53), необученных, небогатых, но непорочных женщин (6, 288—289). В то время римляне были не рабами императора, а гражданами (4, 86—91).

⁷⁹ Там же, с. 85. Пер. Д. С. Недовича.

⁸⁰ Там же, с. 33. Пер. Д. С. Недовича.

⁸¹ Там же, с. 64. Пер. Д. С. Недовича.

⁸² Там же, с. 61. Пер. Д. С. Недовича.

⁸³ Там же, с. 40. Пер. Д. С. Недовича.

Прошлое, которое воплощает ностальгия по *mores maiorum*, всегда присутствует в сатирах Ювенала [11, 206]. Вспомнив далекое прошлое, поэт вздыхает: «много в чем мы могли бы теперь позавидовать тому времени» (). Понимая, что повернуть колесо истории назад невозможно, Ювенал все же говорит о некоторых элементах жизни предков, перенесенных в его времена. Герой его XI сатиры живет скромно в деревне. «Побуду Эвандром», — говорит он (11, 60), и в памяти читателя встает небогатый Эвандр из «Энеиды» Вергилия, учивший Энея: «Гость мой, решишь, и презреть не страшись богатства» (Aen. VIII 364)⁸⁴.

Приглашая гостя на обед, Ювенал говорит, что у него нет мебели, украшенной слоновой костью. Его рабы просты, не развращены и не испорчены. Гостю подадут мясо козленка, спаржу, яйца, виноград, груши, яблоки и местное, а не привезенное вино. Не будет танцоров, страстно трепещущих задом, гости будут слушать стихи Гомера и Вергилия. Они забудут о повседневности, о заботах, терзающих душу, и никуда не будут спешить. В конце сатиры звучит горечь, что приглашенному другу, к сожалению, скоро начнет надоедать спокойная деревенская жизнь. Вряд ли он выдержит хотя бы пять дней.

Кстати, на похожий скромный обед приглашал друга и один из самых богатых современников Ювенала Плиний Младший. Его гости получили по кочанчику салата, по три устрицы, по два яйца, пшеничной каши с медовым напитком, охлажденным снегом, маслины, свеклу, тыкву. Танцоров тоже не было, хозяин предложил посмотреть сцены из комедии, послушать чтение и игру на лире (Plin. Epist. I 15). Таким образом, это не пир Тримальхиона. Здесь другая жизнь, другие моральные установки. Римлянину, приносящему жертву богам, Ювенал советует:

Надо молить, чтобы ум был здоровым в теле здоровом.
Бодрого духа проси, что не знает страха пред смертью,
Что почитает за дар природы предел своей жизни,
Что в состоянье терпеть затрудненья какие угодно, —
Духа, не склонного к гневу, к различным страстям, с предпочтеньем
Тяжких работ Геркулеса, жестоких трудов — упоенью
Чувством любви, и едой, и подушками Сарданапала.
Я указую, что сам себе можешь ты дать; но, конечно,
Лишь добродетель дает нам дорогу к спокойствию жизни.
(10, 356—364)⁸⁵.

ЭПИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО. Большие и маленькие поэмы писали, видимо, в течение всего I в. н. э.: авторов манила и влекла перспектива получить имя второго Вергилия. Сохранилось три крупных сочинения конца века. Они обычно называются творчеством эпигонов.

⁸⁴ Вергилий. Энеида. / Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 272. Пер. С. Ошерова.

⁸⁵ Там же, с. 114. Пер. Ф. А. Петровского.

Силий Италик был политическим деятелем, консулом 68 г. н. э. и, по словам Плиния Младшего, добровольным обвинителем времен Нерона (III 7). Он оставил после себя эпос «Пуническая война», сложенный из 17 книг. Это история Второй Пунической войны, представленная по Ливию. Автор с восхищением смотрит на подвиги мужей, совершенные 200 лет назад, любит теми временами, когда в Риме процветала мудрость, порядок, отвага. Среди пунийцев, наоборот, господствуют страсти (гнев, жестокость, буйство, сладострастие). Такая противоположность добродетелей и пороков появилась, видимо, под влиянием стоицизма. Многие мотивы (описание щита, пророчества о будущем Рима, образ юной героини, картины подземного мира и т. д.) напоминают Вергилия и Гомера.

Гай Валерий Флакк успел написать 8 книг эпоса «Аргонавтика». Сочинение осталось незаконченным. Оно создано вслед за Аполлонием Родосским и писавшим на эту тему по латыни Варроном Атацинским (I в. до н. э.), однако встречаются и оригинальные мотивы и стилистические средства. В эпосе много речей, написанных по правилам риторики.

Публий Папиний Стаций написал две эпические поэмы. «Фиваида» состоит из 12 книг. Она изображает поход Полиника против Фив и гибель обоих братьев. Как и «Энеида» Вергилия, она распадается на две части, и во второй из них описываются битвы. Тон поэмы патетичен, стиль манерен. В эпосе «Ахиллеида» Стаций, видимо, замахнулся рассказать всю жизнь Ахилла. Сохранилось 2 книги. Кроме того, этот поэт оставил еще сборник коротких стихотворений.

ЛУЦИЙ АПУЛЕЙ (125—180 гг. н. э.), традиционно заканчивающий римскую литературу, — уже не чисто римский писатель. Его можно считать мостиком, ведущим к литературе Поздней античности. В творчестве Апулея больше нет возвеличивания римского образа жизни, обычаев предков — национальной идеи, питавшей римскую литературу около 250 лет. Дух сочинений этого писателя космополитичен.

Во времена Апулея Рим доживал последний спокойный век своей истории. Власть императоров была прочной, ее поддерживали все слои населения, республиканские идеи были давно забыты. Уже появились и ростки кризиса (непродуктивность труда рабов, сепаратные настроения провинций и т. д.), но они были еще слабыми. Римская империя еще сияла величием, хотя Италия и начала терять свое значение. Теперь расцветает экономика и культура провинций. Город Рим теряет силу притяжения. Начинаются времена возрождения греческой культуры, оживает и греческая литература. Даже римляне (Бабрий, Элиан и сам римский император Марк Аврелий) теперь пишут по-гречески. Процветающая в греческой литературе риторичность Второй софистики оказывает влияние и на писателей, пишущих по латыни.

Апулей родился в африканском городе Мадавре, в семье зажиточного высшего чиновника. Получив начальное образование в Мадавре, далее он учился в Карфагене. Особенно много внимания он уделял изучению философии и риторике. Философские познания углублял в Афинах. Кроме того, Апулей сообщает, что там он пил из чаш поэзии, геометрии, музыки, диалектики (Flor. 20). Писатель много путешествовал по Греции и повсюду интересовался различными религиозными учениями, мистериями, обрядами (Ap. 55).

В Риме Апулей учился риторике, затем был адвокатом, позднее вернулся в Африку. Однажды по пути в Александрию он заболел и, вынужденный остановиться в одном африканском городе, встретился там с бывшим товарищем по учебе, познакомился с его семьей и женился на вдовствующей матери этого друга, которая была изрядно старше него. Брат первого мужа этой женщины и другие родственники от имени ее младшего

сына привлекли Апулея к суду, обвинив в том, что он якобы околдовал почтенную вдову с помощью магии. Апулею удалось защитить себя от этого обвинения, грозившего ему смертной казнью, однако всю жизнь его сопровождала слава тайного мага. Впоследствии она, по-видимому, не была уже неприятной, поскольку не грозила опасностью.

Апулей писал и по-гречески, и по латыни. Он говорил, что испробовал все девять муз, ведь он писал и стихи, и речи, и истории, и естественнонаучные сочинения (Flor. 20). Писал он о рыбах, деревьях, сельском хозяйстве, медицине, астрономии, арифметике, музыке. За многочисленные произведения и внушительно произносимые речи Апулея очень уважали: в Карфагене ему при жизни были поставлены две статуи. Сочинения, написанные на греческом языке, пропали, сохранились только латинские: «Апология» — защитительная речь на суде против обвинений в магии; «Флориды» («Цветник») — неизвестно кем подобранные отрывки из различных речей Апулея; роман «Метаморфозы» и три философских трактата: «О Платоне и его учении», «О божестве Сократа», «О мире».

Самое известное сочинение — «Метаморфозы». Как и эпос Овидия, роман назван «Превращениями», но люди быстро придумали для него название «Золотой осел» (Aug. Aug. C. D. 18, 18). Дело в том, что в романе рассказывается, как главный герой Луций превратился в осла. Эпитет «золотой» означал «удивительный, прекрасный, необычный, чудесный».

«Золотой осел» имеет некоторые черты греческих романов: приключения, грабители, разлука и встреча влюбленных (Харита и Тлеполем, Психея и Купидон). Считается, что Апулей следовал написанному по-гречески роману Лукия из Патр. Это сочинение не сохранилось, но до нас дошел неизвестно кем сделанный краткий его пересказ, названный «Лукий, или Осел». Существует несколько попыток установить, что Апулей заимствовал у Лукия и что создал оригинального [29; 59; 71].

Писатель сам указывает, что опирается и на другую литературную традицию. Во II в. до н. э. милетский писатель Аристид издал сборник веселых любовных историй на греческом языке. Его книга не сохранилась. Апулей, возможно, позаимствовал у Аристида некоторые черты формы и стиля, поскольку свой роман он определяет как венок, сплетенный на милетский лад (I 1). Однако «Золотой осел» — не только сборник любовных новелл. Его темы сплетены, сочинение не имеет ясной композиции [4, 43—55; 64, 8].

Самое главное в романе, по-видимому, — метаморфоза. Мы можем найти разные метаморфозы. Главный герой Луций очень любопытен, необыкновенно интересуется всяческими чудесами и магическими вещами. Прибыв в Фессалию, всегда славившуюся чародейством, он при первом удобном случае хочет превратиться в птицу. К сожалению, помощница в этой сложной процедуре ошибается, и Луций превращается в осла. Он испытывает много унижений и мучений. В конце романа выясняется, что все беды Луция были как бы наказанием юноше, заботящемуся только о красоте тела, с молодых лет попавшему в рабство телесных удовольствий.

Любопытство также считается пороком, потому что поощряет стремление к удовольствиям, заставляет человека переступать позволительные границы морали, проникать в запретный для него мир богов. Любопытство — это стремление познать иррациональные и трансцендентные вещи. Поэтому любопытного Луция постигает наказание. Из-за любопытства страдает и Психея. Луций и Психея как бы двойники: оба они попадают в беду, оба ценой огромных мучений заслуживают моральное очищение и блаженство. Оба претерпевают метаморфозу: Психея становится богиней, а Луций вновь превращается в человека, отказавшегося от земных удовольствий и пороков, посвятившего себя богине Изиде. Апулей считает себя платоником (Ар. 9; 10; Флог. 15; 60), и может быть, что старания и скитания Психеи (греч. $\aleph \nabla \Gamma \bullet \blacklozenge$ — душа) — это метафора блужданий, терпения и обожествления человеческой души. Автор уверен, что через мучения душа может познать абсолютный мир, слиться с ним. По Апулею, богиня Изида, называемая в разных странах разными именами — властительница всех природных сил:

«Ты круг мира вращаешь, зажигаешь солнце, управляешь вселенной, попираешь Тартар. На зов твой откликаются звезды, ты чередования времен источник, радость небожителей, госпожа стихий. Мановением твоим огонь разгорается, тучи сгущаются, всходят посевы, поднимаются всходы»

(XI 25)⁸⁶.

Изида спасает Луция, к ней он стремится, исполняя необходимые обряды. Имеется также мнение, что блуждания и беды и Луция, и Психеи — это параллель Изиды, ищущей, по мифу, растерзанного Осириса [4, 320].

Изложенная здесь интерпретация романа принята большинством исследователей. Однако есть и другие мнения. Утверждается, что роман не имеет единой идеи, что Апулея интересовало не единство повествования, а увлекательность, желание развеселить читателя, что он заботится о впечатлении, которое создает каждая история в отдельности, а не вся книга в целом [41, 234—244]. Дело в том, что, превратившись в осла, Луций многое увидел, услышал и рассказал об этом. Читатели слышат трогательную историю о горячей и верной любви Хариты и Тлеполема, длинный рассказ об упорной и стойкой Психее, смешные байки о любовнике, оставившем сандалии, и любовнике в бочке, вариант истории Федры и Ипполита со счастливым концом, трагический случай с тремя братьями, хотевшими помочь бедняку — всего более десяти новелл.

Новелла о Психее и Купидоне имеет фольклорные черты. Она начинается как большинство сказок: «Жили в некотором государстве царь с царицею. Были у них три дочки — красавицы» (IV 28)⁸⁷. Из фольклора пришла и главная сюжетная линия: царевна выходит замуж за невидимое существо (зверя или чудовище), под влиянием уговоров сестер и своего

⁸⁶ Апулей. *Метаморфозы*. / Апулей. *Апология*. *Метаморфозы*. *Флориды*. М., 1956, с. 312. Пер. М. А. Кузмина.

⁸⁷ Там же, с. 167.

любопытства она его все-таки видит (или сжигает кожу), после чего она должна вытерпеть множество бед, пока не возвращает мужа. Как и героини других подобных сказок, Психея должна выполнить три трудных работы. Таким образом, новелла о Психее может считаться и сказкой о доброй и красивой, упорной и работающей, сильно любящей своего мужа женщине. Мотивы ее разлуки с любимым, верной любви и мучений, радости встречи в известной степени связаны, как мы уже упоминали, и с традиционной линией сюжета греческих романов.

«Золотой осел» — многослойное произведение: отголоски философии платоников здесь сплетаются с мистикой, бытовой реализм — с чудесной сказкой и другими фольклорными элементами. Структура романа опирается на контраст между прямым и переносным смыслом, между народным языком и высоким патетическим стилем, между бытовыми комическими историями и религиозным пафосом [69, 499].

Риторика второй соофистики пронизывает роман Апулея. Хотя большинство действующих лиц книги — простые люди (осел по327адает в руки грабителей, пастухов, мельника, огородника, воина, пекаря и повара и рассказывает о них), при чтении их монологов создается впечатление, что все они прошли школу высокой риторики. Не даром автор романа прославился как оратор. Вот какими периодами говорит простая крестьянка:

«А этот, полюбуйте, в полной безопасности уткнулся в ясли и свою прожорливость ублажает, только и знает, что набивать свою ненавистную и бездонную утробу жратвой, ни бедам моим не посочувствует, ни об ужасном несчастье со своим покойным хозяином не вспомнит. Нет, он, конечно, презирает и знать не желает мою старость и убожество и полагает, что даром пройдет ему такое злодеяние! Как бы там ни было, а он уже заранее считает себя ни в чем неповинным: ведь преступникам свойственно после самых злодейских покушений, не взирая на упреки нечистой совести, надеяться на безнаказанность. Призываю богов в свидетели, негоднейшая скотина, хотя бы и обрел ты на время дар речи, какого безмозглого дурака сумеешь ты убедить, что ты ни при чем в жестоком этом деле?»

(VII 27)⁸⁸.

Этой полной ярости речью она кроет осла, без сомнения, не зная, что этот осел был человеком и ее понимает. Поэтому читателям ее красноречие представляется комичным.

Иногда людей, встреченных ослом, Апулей изображает недоброжелательно и язвительно, как, например, жрецов сирийской богини, но это случается редко. Сатиры в его романе мало, чаще звучат юмор и ирония. «Боги, внесенные в списки Музами», — обращается к небожителям Юпитер, созвав их на заседание (VI 23). Римлянам это должно было казаться смешным, потому что напоминало обращение к сенаторам: внесенные в списки сенаторов (*patres conscripti*). Юмористично выглядит объявляемый розыск Психеи, как какой-нибудь беглой рабыни (VI 7—8) и аргументация

⁸⁸ Там же, с. 224.

Венеры, не соглашающейся с женитьбой сына, мотивированная нормами римского права: «Брак был неравен, к тому же заключенный в загородном помещении, без свидетелей, без согласия отца, он не может считаться действительным» (VI 9).

После изучения стиля Апулея делается вывод, что каждое его сочинение имеет особый стиль [5, 353—355]. «Апология» написана с оглядкой на Цицерона: ясная речь, длинные периоды показывают стремление автора сравняться со знаменитым предком. Прост и прозрачен стиль сочинения «О мире». «Золотой осел» — сложнее. Смешению и смене тем, мотивов, настроений соответствует разнообразие стилистических средств. Мы можем найти смелые метафоры: «Деревья [...] тихо качают ветками, издавая мягкий шелест» (XI 7, 4); «Источник [...] вздымал серебристые волны» (IV 6, 3); «Аврора, розовую рукою помавая» (III 1, 1); различные риторические фигуры: «Так что и камни, по которым я ступал, казались мне окаменевшими людьми; и птицы, которым внимал, — тоже людьми, но оперенными; деревья вокруг городских стен — подобными же людьми, но покрытыми листьями; и ключевая вода текла, казалось, из человеческих тел» (II 1); самим Апулеем придуманные слова (*proximare*, *detundare*, *dependulus* etc.). К предложениям патетического тона очень часто примешиваются уменьшительные и ласкательные существительные и прилагательные, сравнения разговорного языка, слышатся живые интонации. На ласковые просьбы Луция превратить его в птицу Фотида отвечает:

«Какой хитрец у меня любовничек, хочет, чтобы я сама себе ноги топором рубила. И так-то я тебя, беззащитного, с трудом оберегаю от фессалийских девок, а тут станешь птицей, где я тебя найду?»
(III 22)⁸⁹.

Во вступлении автор представляет роман как развлекательную книгу. «Внимай, читатель, будешь доволен» (*laetaberis* — I 1, 4). Радуюсь юности, любви, красоте, Луций беззаботно бросается в водовороты жизни, но и реальность бытия, и таинственность оказываются суровыми: мы слышим больше ужасных и жутких, чем веселых историй. Однако в конце романа Луций ходит, опять «радостно смотря в лица встречающих» (*gaudens obibam* — IX 30, 5). Его щеки уже не сияют румянцем, исчезли восхищавшие женщин кудри, но радость ему доставляет душа, приблизившаяся к божеству. Понимание радости, как и многое в романе, претерпело метаморфозу.

«Золотой осел» во все времена был популярным произведением. Читатели меньше обращали внимания на XI книгу и не особенно ломали голову по поводу серьезных философских идей. Они восторгались рассказом о занимательных приключениях. Эротические новеллы Апулея Боккаччо использовал в «Декамероне».

ЛИТЕРАТУРА

⁸⁹ Там же, 147.

1. Abel K. Bauformen in Senecas Dialogen. Heidelberg, 1967.
2. Adamietz J. Untersuchungen zu Juvenal. Wiesbaden, 1972.
3. Anderson W. S. Anger in Juvenal and Seneca. Berkley, 1964.
4. Aspects of Apuleius' Golden Ass. Groningen, 1978.
5. Bernhard M. Der Stil des Apuleius von Madaura. Stuttgart, 1927.
6. Boyle J. Seneca Tragicus. Bernwick, 1983.
7. Brandt J. Argumentative Struktur in Senecas Tragödien. Hildesheim. Zürich. New York, 1986.
8. Braund S. H. Beyond Anger. A Study of Juvenal's Third Book of Satires. Cambridge, 1988.
9. Canick H. Untersuchungen zu Senecas Epistulae Morales. Hildesheim, 1967.
10. Cattin A. Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque. Fribourg, 1959.
11. Cèbe J. P. La caricature et la parodie dans le monde roman antique des origines à Juvénal. Paris, 1966.
12. Coffey M. Roman Satire. London, 1976.
13. Die römische Satyre. Darmstadt, 1970.
14. Dudley D. R. The World of Tacitus. London, 1968.
15. Fantham E. Seneca's Troades. Princeton, 1982.
16. Flach D. Tacitus in der Tradition der antiken Geschichtsschreibung. Göttingen, 1973.
17. Friedrich W. H. Untersuchungen zu Senecas Dramatischer Technik. Leipzig, 1933.
18. Grimal P. La guerre civile de Pétrone. Paris, 1977.
19. Grimal P. Seneca. Darmstadt, 1978.
20. Grimal P. Tacite. Paris, 1990.
21. Gérard J. Juvenal et la réalité contemporaine. Paris, 1976.
22. Heldmann K. Untersuchungen zu den Tragödien Senecas. Wiesbaden, 1974.
23. Hermann L. Octavie. Paris, 1924.
24. Hermann L. La théâtre de Sénèque. Paris, 1924.
25. Hermann L. Phèdre et ses Fables. Leiden, 1950.
26. Highet G. Anatomy of Satire. Princeton, 1962.
27. Hillen M. Studien zur Dichtersprache Senecas. Berlin-New York, 1988.
28. Jenkyns R. Three Classical Poets. Cambridge, 1982.
29. Junghanns P. Die Erzählungstechnik von Apuleius' Metamorphosen und Ihre Vorlage. Leipzig, 1932.
30. Knoche U. Die römische Satire. Göttingen, 1971.
31. Kuntz F. Die Sprache des Tacitus und die Tradition der lateinischen Historikersprache. Heidelberg, 1962.
32. Liebermann W. L. Studien zu Senecas Tragödien. Meiserheim am Glan, 1974.
33. Lefèvre E. Das Römische Drama. Darmstadt, 1978.

34. Lofsted E. *Syntactica*. Lund et Paris, 1928. T. I P. 265, 377; T. II. P. 282—290.
35. Lucas J. *Les obsessions de Tacite*. Leiden, 1974.
36. Marchetti M. A. *Sapientiae facies. Études sur les images de Sénèque*. Paris, 1989.
37. Maurach G. *Der Bau von Senecas Epistulae Morales*. Heidelberg, 1970.
38. Much R. *Die Germania des Tacitus*. Darmstadt, 1959.
39. Nojgaard M. *La fable antique*. København, 1967.
40. Norden E. *Die Antike Kunstproza*. Leipzig-Berlin, 1923.
41. Perry B. *The Ancient Romances*. Berkley, 1967.
42. *Prinzipat und Freiheit*. Darmstadt, 1969.
43. Rademacher H. *Die Bildkunst des Tacitus*. Hildesheim-New York, 1975.
44. Rait O. *Petronius. Ein Epikureer*. Nürnberg, 1963.
45. Regensbogen O. *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*. Darmstadt, 1963.
46. Ribbeck O. *Der echte und der unechte Juvenal*. Berlin, 1865.
47. Rosenmeyer Th. G. *Seneca's Drama and Stoic Cosmology*. Berkley. Los Angeles. London, 1989.
48. Schmitz Ch. *Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas*. Berlin. New York, 1993.
49. Seidensticker B. *Die Gesprächverdichtung in den Tragödien Senecas*. Heidelberg, 1969.
50. *Senecas Tragödien*. Darmstadt, 1972.
51. Sevenster J. N. *Paul and Seneca*. Leiden, 1961.
52. Syme R. *Tacitus*. Oxford, 1958. I—II.
53. Syme R. *The Studies in Tacitus*. Oxford, 1970.
54. Stater N. W. *Reading Petronius*. Baltimore-London, 1990.
55. Sullivan J. P. *Critical Essays on Roman Literature. Satire*. London, 1963.
56. Sullivan J. P. *The Satyricon of Petronius*. London, 1968.
57. Sullivan J. P. *Martial: the Unexpected Classic*. Cambridge, 1991.
58. *Tacitus*. Darmstadt, 1969.
59. Thiel H. *Der Eselroman*. München, 1971. I—II,
60. Walker B. *The Annals of Tacitus*. Manchester, 1968.
61. Weinreich O. *Studien zu Martial*. Stuttgart, 1928.
62. Williams G. *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire*. Berkeley-Los Angeles, 1978.
63. Winkler M. M. *The Persona in Three Satires of Juvenal*. Hildesheim, Zürich, New York, 1983.
64. Winkler J. J. *Auctor and Actor*. Berkeley. Los Angeles. London. 1985.
65. Wurnig V. *Gestaltung und Funktion von Gefühlsdarstellungen in den Tragödien Senecas*. Frankfurt am Main, 1982.
66. *Античный роман*. М., 1969.

67. Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. М., 1971.
68. Дуров В. С. Жанр сатиры в римской литературе. Л., 1987.
69. История всемирной литературы. М., 1981. I.
70. Кнабе Г. С. Корнелий Тацит. М., 1981.
71. Полякова С. В. «Метаморфозы» или «Золотой осел» Апулея. М., 1988.

ФЕНОМЕН АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Античная литература заканчивается во II в. н. э. Слово «заканчивается» означает не ее смерть, а другую, иную жизнь. Слово «заканчивается» говорит, что в это время она созрела, полностью использовав свои возможности. Как созревший золотой колос, она рассыпала зерна, из которых за восемнадцать столетий взошли посевы на широких просторах. Кому больше нравятся более величественные образы, тот может представить себе, что история всемирной литературы есть аналог Великого взрыва. Как после Великого взрыва, с расширением первичной материи, живет Вселенная, так, с распространением античной литературы, живет мировая литература¹.

История этого распространения такова. Апулей был последним значительным римским писателем в античности. Постепенно нараставший общественный, государственный и идеологический кризис разразился в III в. н. э. Рим в то время дышал угаром смуты: происходили восстания рабов и низов общества, с севера рвались германцы, с востока — арабы, войска одно за другим провозглашали императоров. Во время кризиса (235—323 гг. н. э.) их было тридцать семь. Римское государство просуществовало еще почти 200 лет, но было уже не античным, а феодальным, христианским, абсолютистским государством, и его литература — это литература Поздней античности и Раннего средневековья.

В IV в. (394 г.) христианство стало единственной государственной религией. Литература христианского Рима переняла принципы поэтики языческого Рима. Распространено справедливое положение, что культура Европы выросла на фундаменте Афин и Иерусалима. Однако, говоря о литературе, хотелось бы его уточнить: камни Иерусалима всегда обтесывались по модели мраморных плит Афин; имена библейских персонажей и элементы сюжета Библии соединились с античными, и это смешение должно было подчиниться законам античной поэтики. Пруденций (IV в. н. э.) писал христианские гимны метрами Горация, в творчестве Клавдиана (IV в. н. э.) и Авзония (IV в. н. э.) Иисус Христос мирно уживается

¹ Здесь не имеются в виду литературы Востока, Африки и других цивилизаций, далеких от нашего менталитета.

с Аполлоном и всеми девятью музами. Отцы церкви перенимают жанр диатрибы и оглядываются на Цицерона. Они чувствуют себе несколько неуютно, что учатся у языческих авторов, но других учителей пока нет.

Были еще языческие писатели (Аммиан Марцеллин, Сервий, Аврелий Виктор — IV в., Макробий — V в.), но их сочинения всегда имели оттенок апологии древних времен и полемики с христианами.

IV век значителен и тем, что папирусные свитки были заменены на тетради, называемые кодексами. Сочинения античных писателей стали переписывать на них. Переписывается то, что в данный момент кажется актуальным и ценным, что подходит для чтения в школах, что помогает при обучении искусству красноречия и поэтики, что необходимо для познания истории. Более редкие, забытые уже в предыдущие столетия или в то время непопулярные сочинения не были переписаны на кодексы и не сохранились.

В IV в. (395 г. н. э.) Римская империя разделяется на Восточную и Западную. Отдельно существующие части государства начинают абсолютизировать свою культуру. В восточной части империи латинский язык никогда не был распространен, однако теперь и в западной части перестают изучать греческий язык, не читают больше греческих авторов. Поэтому интенсивнее переводят с греческого языка на латинский. Боэций (V в.) переводит два сочинения Аристотеля по логике, которые Запад будет читать по-латыни в Средние века.

В 476 г. н. э. Рим пал. В VI—VII вв. Европу покрывает облако «темных времен». Школ больше нет. Почти забыта письменность, мало кто умеет еще читать.

В восточной части бывшей империи, Византии, традиция не прервалась. Здесь переписывали и читали греческих античных авторов. Этот процесс в то время не оказывал влияния на Западную Европу, тем не менее византийский период значителен тем, что были сохранены греческие античные сочинения, позднее попавшие на Запад.

Культура Западной Европы начинает вставать на ноги, когда в VIII в. Карл Великий делает уже не живой латинский язык языком своего государства. Сам правитель научился читать, когда ему было более сорока лет. Он основал школу, которую в честь Платона назвал Академией. Здесь читали римских авторов. С тех пор латинский язык начали изучать как не родной или не государственный язык. Школ постепенно становилось все больше. В XI в. было основано много монастырских школ. В XII в. не только духовные лица, но и чиновники начинают учить письму, в XIII в. стали появляться университеты. Во всех учебных учреждениях все предметы преподавались по-латыни. Грамматику изучали по сочинению Доната IV в., риторику — по трактату Цицерона «О нахождении материала и доказательств» и приписываемой ему «Риторике к Гереннию», диалектику — по упомянутым сочинениям Аристотеля, переведенным Боэцием. Наряду с христианской литературой в качестве учебного материала и образцов читались Вергилий, Овидий, Стаций, Лукан, Теренций.

Ученики, преподаватели и выпускники школ, академий, университетов и сами сочиняли. Монахи и священники — теологические трактаты, проповеди, гимны; не имеющие постоянного прихода клирики и студенты, странствующие из одного университета в другой (ваганты), — песни, гимны, стихотворения; ораторы судебных залов и дворцовых гостиных — внушительные речи.

В Средние века популярным был жанр поэмы. Много их было создано на латинском языке по мотивам Троянской войны, мифа об аргонавтах, походов Александра Великого. Поэмы Гомера и другие греческие произведения были неизвестны, но мифологические сюжеты распространялись через читаемые римские сочинения и через прозаические пересказы, пришедшие из V в. н. э. С XII в. такие поэмы начали создавать на родных языках. Хотя названия и романов, и поэм указывают на античность («Роман об Энее», «Фиванский роман», «Роман о Трое», «Энеида», «Песнь о Трое» и т. д.), сами произведения не являются повторениями или переводами античных сочинений. В них очень много оригинальных, фантастических мотивов и элементов сюжета, которые, если угодно, можно назвать и искажениями.

Например, Брисеида считается дочерью Калханта, рассказывается история любви ее и Троила. Описываются рыцарские турниры и дуэли. В произведениях, изображающих Александра Великого, друзья полководца — его вассалы-бароны, а интрига романа часто опирается на то, что некий бедный рыцарь оказывается родственником кого-нибудь из этих друзей. Александр — супермен: он опускается на дно океана, гостит в стране снега и воды, в крае ветра и отовсюду возвращается живым и невредимым. В XIV и XV вв. было популярно прозаическое сочинение на латинском языке «Римская история». Широко распространились и его варианты на английском и немецком языках. В этом произведении крупницы греческой и римской истории переплелись с житиями святых, сказочные чудеса — с дидактическими поучениями. Здесь также не заботились ни о мифологической, ни о хронологической, ни о какой-либо другой правде: Сократ излечил заболевшую дочь императора Клавдия и за это получил ее в жены, Ариадна изображается как дочь императора Веспасиана и т. п. Людская молва превращает Платона во врача, Цицерона — в рыцаря или трубадура, Вергилия — в колдуна.

С XIV в. таких неточностей становится меньше. С распространением принесенного на заре Ренессанса духа активности, революционных социальных и религиозных идей, с абсолютизированием человеческих возможностей, взгляд гуманистов направляется к античности. Они ищут в ней силу и величие как опору для своего размаха [14, 21—48]. Они копаются в библиотеках монастырей и капитулов, переписывают найденные там заплесневевшие кодексы. Петрарка находит речи и письма Цицерона, части истории Ливия и сочинения Квинтилиана, стихотворения Катутла и Проперция, Боккаччо переписывает Тацита, Цицерона, Варрона. Петрарка всю жизнь пишет по-латыни сочинение «О знаменитых мужах», стараясь

представить как можно более точные сведения о римлянах от Ромула до Цезаря, однако это сочинение не заканчивает, поскольку находятся все новые данные. В XV в. Юлий Помпоний Лет с единомышленниками пытается вернуться к римскому быту и религии, сочиняет трактат на эту тему. Папа Римский в страхе разгоняет это объединение, назвавшее себя *Academia Romana*. Все гуманисты прекрасно говорят и пишут по-латыни. Некоторые, как например, Эразм Роттердамский, забывают родной язык и не выучивают другие новые языки так хорошо, как латинский.

Древнегреческий язык был не так популярен, его понимали только редкие ученые мужи. В XV в., когда турки заняли Грецию, изучение греческих авторов становится более интенсивным, потому что ученые греческие беженцы привезли с собой много рукописей античных авторов. Некоторые рукописи европейские гуманисты купили у турок. Но вообще греческий язык все же был более редким. Поэтому гуманисты перевели на латинский язык Платона (1483—1484), Геродота (1474), Пиндара (1558), Гесиода (1471), Аристофана (1558), Эсхила (1555), Еврипида (1503) и других. Латинский язык и римская литература были мостом между греками и Европой [1; 9, 7—55; 11].

С изобретением книгопечатания стали издавать и греческие тексты, однако большинство греческих авторов Европа впервые прочитала на латинском языке. Античные тексты начали печатать в Италии в 1464 г. К 1500 г. были изданы основные римские, к 1520 г. — основные греческие авторы. После знакомства с ними были переняты все античные жанры, особенно расцвели поэмы, эпиграммы, буколики, элегии, драмы. Писали и по-латыни, и на родных языках. Античные сочинения начали переводить на основные новые языки. Переводов стало больше в XVIII в. Тогда были начаты раскопки в Помпеях, Винкельман опубликовал монографию, восхваляющую греческое искусство, открылась красота поэм Гомера, хлынула мода на культуру *à la grecque*. В парках дворцов и поместий ставили статуи аполлонов, афродит, диан, нимф, изготавливали часы, столики, вазы, коробочки, посуду, табакерки, украшенные орнаментом с виноградными лозами и маленькими статуэтками античных персонажей. Имитируется греческая керамика. Вызывает восхищение античная гармония и красота. Формулируются каноны литературных жанров и стилей. От литературы, как и от других искусств, требуется придерживаться правил гармонии.

Следующее столетие устами философов заявляет, что оно прощается с античностью [3, II, 38, 285, 289; 8, 22]. Однако, как отмечают исследователи, во все времена античные сюжеты проходят через всю мировую литературу [4; 6; 10; 13]. Даже факты истории Греции и Рима становятся такими же универсалиями, как греческие мифы, и подходят для выражения самых различных новых идеалов и установок. У. Шекспир создает поэму «Венера и Адонис», трагедии «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Троил и Крессида», «Тимон Афинский»; Расин — трагедии «Фиваида», «Александр Великий», «Андромаха», «Британник», «Береника», «Митридат», «Ифигения», «Федра»; П. Корнель — «Медея», «Цинна, или милосердие

Августа», «Смерть Помпея», «Никомед», «Эдип», «Отон», «Тит и Береника»; П. Б. Шелли — драму «Освобожденный Прометей». Во второй части «Фауста» И. В. Гете действуют прекрасная Елена, Филемон и Бавкида и некоторые другие менее известные античные персонажи, а весь текст пронизан философией неоплатонизма [5, 309—356]. Ж. Кокто написал драмы «Эдип царь», «Антигона», «Орфей», «Вакх», «Адская машина»; А. Жид — «Эдип», «Тесей», Ж. Жироду — «Троянской войны не будет», «Электра»; А. Камю — «Калигула»; Ж. Ануй — «Эвридика», «Антигона», «Медея»; Ж. П. Сартр — «Мухи» («Месть Ореста»); Г. Гауптманн — «Ифигения в Дельфах», «Ифигения в Авлиде», «Смерть Агамемнона», «Электра»; Ф. Дюрренматт — «Ромул Великий», «Геракл и Авгиевы конюшни»; Ж. О'Нил — «Электре суждено быть в трауре». Т. Уайлдер написал роман «Мартовские Иды»; Дж. Джойс — «Улисс»; М. Юрсенар (?) — «Мемуары Адриана», «Новая Эвридика». Этот список далеко не исчерпывающий, но его достаточно, чтобы показать развитие античных сюжетов в мировой литературе.

Новая литература более словоохотлива: ее драмы длиннее, романы — толще. В них она вместила всю мудрость сочинений античной литературы и философских трактатов и детализирует то, что когда-то было намечено несколькими штрихами или мазками. Когда реформатор современного театра заявляет, что создает совсем новый, эпический театр, который должен показывать зрителям мир не таким, каков он есть, а таким, каким он должен быть, трудно в этом не увидеть распространение идей драм Софокла. Когда он в своих пьесах изображает не характеры, а типы, его замыслы очень напоминают коллекцию масок Новой комедии. Риторичность драм экспрессионизма развивает то, что давно было открыто античностью. Когда в новых драмах и не только в драмах какой-либо персонаж или группа персонажей комментирует, оценивает, вмешивается в действия других действующих лиц или равнодушно за ними наблюдает, мы узнаем различные функции античного хора.

Некоторые современные авторы создают свои произведения как симфонические или джазовые партитуры то замедляя, то ускоряя темп повествования, позволяя звучать то основной теме, то лейтмотивам, и незаметно начинаешь думать, что здесь развиваются принципы знатоков античной риторики, уделявших много внимания ритму, темпу, мелодичности, переплетению основных и второстепенных тем. Мы уже упоминали, что древняя литература, литература живого слова, была очень внимательна к звуку. На «игру» звуком современных творцов мы можем смотреть как на дальнейшее развитие фонологического уровня.

Излюбленная сюрреалистами и представителями других современных направлений тема безумия, раздвоенного, распадающегося сознания начинается с Эсхила, с персонажей драм Сенеки и Ореста Еврипида, когда этот юноша начал видеть то, чего другие не видят. Модные в настоящее время призраки, появления душ мертвых и сновидения уже в античной литературе были так же значимы, как и реальность.

Множество современных произведений написано о контрасте и борьбе интеллекта и чувства, духовного и биологического начала, о которых говорил и Платон, создавший образ небесного и земного коней души. Новая литература развивает мысли, высказанные о дружбе Цицероном, Вергилием и Сенекой. Изображавшие войны с Наполеоном В. Гюго и Л. Толстой, а также писавшие о войнах XX в. Э. М. Ремарк и Э. Хемингуэй детализируют то, что о сути войны и мира лаконично сказал Гомер и продолжили другие древние авторы. Развиваются далее идеи противопоставления *vita activa* и *vita contemplativa*², враждебности большого города естественному существованию человека, отношения Бога и человека, героизма, веры в человеческие силы, жизни и смерти, судьбы, идеи патриотические и социальные. Если автор смотрит на мир с иронией, если для него нет ничего святого, если он надо всем издевается, такая позиция должна считаться развитием идей Лукиана.

Короче говоря, можно было бы сказать, что греческая литература обратила внимание на общественные проблемы и на индивида. Она говорила о ценности личности, о гармоничном развитии духовных и физических сил, разумном единстве свободы личности и требуемого обществом порядка, о едином законе, определяющем природные, человеческие и общественные нормы, о силе и слабости человека, о его теле и душе, страстях и разуме. Копание в закоулках человеческого тела и души, а также по подвалам общественной жизни в течение нескольких последних столетий мы можем считать дальнейшим развитием греческих мыслей и образов.

Римская литература продолжала развивать те же самые мысли, но особенно подчеркивала патриотические и национальные идеи, провозглашала верность традициям предков своей страны. Множество сочинений нового времени — это дальнейшее развитие этих идей. Даже когда античность отрицается, пересматривается, пародируется, все же на нее опираются, поскольку, в случае отрицания, то, что отрицается, есть основа для существования того, что утверждается. На нее опираются и тогда, когда автор не подражает действительности, не изображает ее, не учит читателя, а старается его шокировать и ошеломить³, то есть тогда, когда он демонстрирует установки, противоположные классическим. Античность в таком случае существует как подразумеваемое качество, которое автор стремится отрицать.

Итак, идет вечное развитие античной литературы. Во все времена оно не было и не является сейчас механическим повторением готового античного слова. Распространение предмета не есть его повторение, это сложное растворение, расширение, разделение предмета, присоединение к нему новых элементов.

² Лат. «жизнь действенная и жизнь созерцательная».

³ Такая позиция автора, между прочим, тоже не является абсолютно новой. Она характерна для упоминавшегося уже Гиппонакта и для Мецената, о творчестве которого мы не говорили. Этот поэт приводил в ужас современников и позднее живших римлян экстравагантной позой и манерой выражаться (Sen. Epist. 114).

Это распространение может происходить и бессознательно, то есть без ощущения у самого автора присутствия античности. В таком случае античные элементы проникают через другие литературы, через другие области культуры или вообще непонятно откуда приходят в чуткие сердца творцов. Однако мы можем обнаружить и множество примеров сознательной преемственности и опоры на античность.

Перечисленные ранее произведения, написанные на античные сюжеты, вне сомнения, есть сознательное обращение к античности. Образы певцов Лина и Орфея, домашних божеств Ларов, идея гармонии, понимание бытия и смерти как тождества, форма элегического дистиха в поэзии Р. М. Рильке также есть сознательная опора поэта на античность. У. Б. Иейтс сознательно манипулирует мыслями Платона, Эмпедокла и др., пришедшими из античности. Г. Гессе сознательно играет образом Касталии, а К. Фрост — настроениями буколик Феокрита. Эти и другие авторы сознательно перенимают античные элементы, чтобы их усилить, разложить и создать нечто немного иное. Из античного пшеничного зернышка выросло множество различных хлебов. В излюбленном современной литературой смешении жанров, сюжетов, слов, мыслей, чувств всегда светится множество элементов, вышедших из глубин античности, всегда мы найдем то, что Эсхил считал крошками, выплюнутыми Гомером. Культура слова была заменена культурой письма, язычество — христианством, ремесленничество — индустрией, вера в гармонию — верой в хаос, а распространение античного слова как первичной материи все еще продолжается.

ЛИТЕРАТУРА

1. The Birth of Western Civilization. New York, Toronto, London, 1966.
2. Grant M. Rom. Porträt einer Weltkultur. München, 1975.
3. Herders Werke. Berlin-Weimar, 1978, I—V.
4. Lefèvre E. Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama. Darmstadt, 1978.
5. Reinhardt K. Tradition und Geist. Göttingen, 1960.
6. Rosenmeyer Th. G. The Green Cabinet. Berkley and Los Angeles, 1969.
7. Schadewaldt W. Antike und Gegenwart. München, 1966.
8. Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe. Stuttgart, 1963.
9. Seel O. Weltdichtung Roms. Berlin, 1965.
10. Stemplinger E. Horaz im Urteil der Jahrhunderte. Leipzig, 1921.
11. Zinn E. Die Dichter des Alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts. — Römertum. Darmstadt, 1987, 155—187.
12. Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.
13. Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в Западноевропейской литературе. М., 1966.
14. Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. СПб., 1991.
15. Хейзинга Й. Осень средневековья. М., 1988.

ОСНОВНЫЕ ИЗДАНИЯ ПЕРЕВОДОВ АНТИЧНЫХ АВТОРОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ (АН СССР)

Марк Порций Катон. Земледелие. / Пер. и комм. М. Е. Сергеенко. Отв. ред. И. И. Толстой. — М.—Л.: АН СССР, 1950.

Марк Анней Лукан. Фарсалия или поэма о гражданской войне. / Пер. Л. Е. Остроумова. Ред., ст. и комм. Ф. А. Петровского. Отв. ред. И. И. Толстой. — М.: АН СССР, 1951 (Репринт 1993).

Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. / Пер. М. А. Кузмина и С. П. Маркиша. Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. — М.: АН СССР, 1956.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания в трех томах. / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. Т. I. Изд. подготовили С. П. Маркиш и С. И. Соболевский. — М.: Изд. АН СССР, 1961. Т. II. Издание подготовили М. Е. Грабарь-Пассек и С. П. Маркиш. — М.: Изд. АН СССР, 1963. Т. III. Изд. подготовил С. П. Маркиш. — М.: Наука, 1964.

Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. / Изд. подготовили М. Л. Гаспаров и Е. М. Штаерман. Отв. ред. С. Л. Утченко. — М.: Наука, 1964.

Цицерон. Диалоги. О государстве. О законах. / Изд. подготовили И. Н. Веселовский, В. О. Горенштейн, С. Л. Утченко. Отв. ред. С. Л. Утченко. — М.: Наука, 1966 (Репринт 1994).

Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. I. Анналы. Малые произведения. / Изд. подготовили А. С. Бобович, Я. М. Боровский, М. Е. Сергеенко. Т. II. История. Изд. подготовили Г. С. Кнабе, М. Е. Грабарь-Пассек, И. М. Тронский, А. С. Бобович. / Отв. ред. С. Л. Утченко. — Л.: Наука, 1969.

Аполлодор. Мифологическая библиотека. / Изд. подготовил В. Г. Борухович. Отв. ред. Я. М. Боровский. — Л.: Наука, 1972.

Геродот. История в девяти книгах. / Пер. и примечания Г. А. Стратановского. Общ. ред. С. Л. Утченко. Ред. пер. Н. А. Мещерский. — Л.: «Наука», 1972.

Феофраст. Характеры. / Пер., ст. и прим. Г. А. Стратановского. Отв. ред. Я. М. Боровский. — Л.: Наука, 1974.

Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. / Изд. подготовили В. О. Горенштейн, М. Е. Грабарь-Пассек, С. Л. Утченко. Отв. ред. С. Л. Утченко. — М.: Наука, 1974.

Ксенофонт. Киропедия. / Пер., статьи и прим. В. Г. Боруховича и Э. Д. Фролова. Отв. ред. С. Л. Утченко. — М.: 1977.

Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. / Изд. подготовил С. А. Ошеров. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1977.

Софокл. Трагедии. / Пер. С. Шервинского. — М.: 1979.

Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. / Изд. подготовил М. Л. Гаспаров. Отв. ред. Ф. А. Петровский. — М.: Наука, 1980.

Еврипид. Трагедии. / Пер. Инн. Анненского и С. Апта. — М.: 1980. Т. 1 —2.

Фукидид. История. / Изд. подготовили Г. А. Стратановский, А. А. Нейхард, Я. М. Боровский. Отв. ред. Я. М. Боровский. — Л.: Наука, 1981.

Менандр. Комедии. Фрагменты. / Пер. С. Апта. Изд. подготовил В. Н. Ярхо. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1982.

Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. / Изд. подготовили М. Л. Гаспаров, С. А. Ошеров. Отв. ред. Ф. А. Петровский. М.: Наука, 1982.

Луций Анней Сенека. Трагедии. / Изд. подготовили С. А. Ошеров, Е. Г. Рабинович. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1983.

Письма Плиния Младшего. / Изд. подготовили М. Е. Сергеенко, А. И. Доватур. Отв. ред. А. И. Доватур. — М.: Наука, 1984.

Марк Аврелий Антонин. Размышления. / Пер. А. К. Гаврилова. Изд. подготовили А. И. Доватур, А. К. Гаврилов, Ян Унт. Отв. ред. А. И. Доватур. Л.: Наука, 1985.

Катулл. Книга стихотворений. Изд. подготовили С. В. Шервинский, М. Л. Гаспаров. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1986.

Эсхил. Трагедии. / Пер. Вяч. Иванова. Изд. подготовили Н. И. Балашов, Дим. Вяч. Иванов, М. Л. Гаспаров, Г. Ч. Гусейнов, Н. В. Котрелев, В. Н. Ярхо. — М.: Наука, 1989.

Гомер. Илиада. / Пер. Н. И. Гнедича. Изд. подготовил А. И. Зайцев. Отв. ред. Я. М. Боровский. Л.: Наука, 1990.

Софокл. Драмы. / В пер. Ф. Ф. Зелинского. Изд. подготовили М. Л. Гаспаров и В. Н. Ярхо. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1990.

Публий Папиний Стаций. Фиваида. / Изд. подготовили С. В. Шервинский, Ю. А. Шичалин, Е. Ф. Шичалина. Отв. ред. М. Л. Гаспаров и С. В. Шервинский. — М.: Наука, 1991.

Греческая эпиграмма. / Изд. подготовила Н. А. Чистякова. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — СПб.: Наука, 1993.

Марк Туллий Цицерон. Речи в двух томах. / Изд. подготовили В. О. Горенштейн и М. Е. Грабарь-Пассек. Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1993 (Репринт 1962 г.).

Тит Ливий. История Рима от основания города. / Пер. с латинского. — М.: Наука. Т. I, 1989. Т. II, 1994.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания. / Изд. подготовили С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров, С. П. Маркиш. Отв. ред. С. С. Аверинцев. — М.: Наука, 1994 (2-е изд.).

Демосфен. Речи. / Пер. С. И. Радцига. — М., 1996. Т. I—III.

Аристофан. Комедии. Фрагменты. / Пер. Адр. Пиотровского. Изд. подготовил В. Н. Ярхо. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М.: Ладомир; Наука, 2000.

Гомер. Одиссея. / Пер. В. А. Жуковского. Изд. подготовил В. Н. Ярхо. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 2000.

Аполлоний Родосский. Аргонавтика. / Изд. подготовила Н. А. Чистякова. Отв. ред. М. А. Гаспаров. — М.: Ладомир; Наука, 2001.

БИБЛИОТЕКА ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СЕРИЯ ПЕРВАЯ.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО ВОСТОКА, АНТИЧНОГО МИРА, СРЕДНИХ ВЕКОВ, ВОЗРОЖДЕНИЯ, XVII И XVIII ВЕКОВ

АНТИЧНЫЙ МИР

Гомер. Илиада. Одиссея. / Пер. с древнегреч. Вступ. статья С. Маркиша. — М.: «Художественная литература», 1967.

Античная лирика. / Пер. с древнегреч. и латинского. Вступ. статья С. Шервинского. Сост. и прим. С. Апта и Ю. Шульца. — М.: «Художественная литература», 1968.

Античная драма. / Пер. с древнегреч. и латинского. Вступ. статья, сост. и прим. С. Апта. — М.: «Художественная литература», 1970.

Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. / Пер. с латинского. Вступ. статья С. Шервинского. Прим. Н. Старостиной. — М.: «Художественная литература», 1971.

БИБЛИОТЕКА АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ГРЕЦИЯ

Платон. Избранные диалоги. Пер. с древнегреч. / Сост., вступ. ст. и комм. В. Асмуса. Ред. переводов А. Егунов. — М.: Художественная литература, 1965.

Еврипид. Трагедии. / Пер. с древнегреч. И. Анненского и С. Шервинского. Вступ. ст. и комм. В. Ярхо. — М.: Художественная литература, 1969, Т. I—II.

Эсхил. Трагедии. / Пер. с древнегреч. С. Апта. Вступ. ст. Н. Сахарного. Комм. Н. Сахарного и С. Апта. — М.: Художественная литература, 1971.

Александрийская поэзия. Пер. с древнегреч. / Сост. и предисл. М. Грабарь-Пассек. — М.: Художественная литература, 1972.

Аристофан. Избранные комедии. / Пер. с древнегреч. Адр. Пиотровского. Предисл. В. Ярхо; комм. Адр. Пиотровского и В. Ярхо. — М.: Художественная литература, 1974.

Историки Греции. Геродот. Фукидид. Квенофонт. / Пер. с древнегреч. Сост. и предисл. Т. Миллер. Примеч. М. Гаспарова и Т. Миллер. — М.: Художественная литература, 1990.

Ораторы Греции. / Пер. с древнегреч. Сост. и научн. подгот. текста М. Гаспарова. Вступ. ст. В. Боруховича; коммент. И. Ковалевой и О. Левинской. — М.: Художественная литература, 1985.

Софокл. Трагедии. / Пер. с древнегреч. Вступ. ст. В. Ярхо; комм. Ф. Петровского и В. Ярхо. — М.: Художественная литература, 1988.

РИМ

Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций. / Пер. с латинского. Предисл. и ред. переводов Ф. Петровского. Комм. Е. Берковой. — М.: Художественная литература, 1963.

Тит Макций Плавт. Избранные комедии. / Пер. с латинского. Вступ. ст. и комм. С. Ошерова. — М.: Художественная литература, 1967.

Марк Валерий Марциал. Эпиграммы. / Пер. с латинского, вступ. ст. и комм. Ф. Петровского. — М.: Художественная литература, 1968.

Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. / Пер. с латинского. Ред. переводов, вступ. ст. и комм. М. Гаспарова. — М.: Художественная литература, 1970.

Овидий. Элегии и малые поэмы. / Пер. с латинского. Сост. и предисл. М. Гаспарова и С. Ошерова. — М.: Художественная литература, 1973.

Цицерон Марк Туллий. Избранные сочинения. Пер. с латин. Сост. и ред. М. Гаспарова, С. Ошерова и В. Смирин. Вступ. ст. Г. Кнабе. — М.: Художественная литература, 1975.

Тит Лукреций. Кар. О природе вещей. / Пер. с латинского Ф. Петровского. Вступ. ст. Т. Васильевой. — М.: Художественная литература, 1983.

Теренций. Комедии. / Пер. с латинского А. В. Артюшкова. Вступ. ст. и комм. В. Ярхо. — М.: Художественная литература, 1985.

Римская сатира. / Пер. с латинского. Состав и научн. подготовка текста М. Гаспарова. Предисл. В. Дурова. Комм. А. Гаврилова, М. Гаспарова, И. Ковалевой, Ф. Петровского и А. Солопова. — М.: Художественная литература, 1989.

АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Ксенофонт. Сократические сочинения. / Пер. с древнегреч. и вступ. ст. С. И. Соболевского. — СПб.: АО Комплект, 1993.

Аммиан Марцеллин. Римская история. / Научн. ред., вступ. ст. Л. Ю. Лукомского. — СПб.: Алетейя, 1994.

Марциал Марк Валерий. Эпиграммы. / Вступ. ст. В. С. Дурова — СПб.: АО Комплект, 1994.

Ювенал. Сатиры. / Пер. Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского. Вступ. ст. и комм. В. С. Дурова. — СПб.: Алетейя, 1994.

Античные теории языка и стиля (антология текстов). — СПб.: Алетейя, 1996.

Древнегреческая элегия. / Сост., комм., словари Н. А. Чистяковой. — СПб.: Алетейя, 1996.

Катулл. Избранная лирика / Пер. с лат. и прим. М. Амелина. Вступ. ст. Л. Сумм. — СПб.: Алетейя, 1997.

Ксенофонт. Греческая история. / Пер. с древнегреч. и коммент. С. Я. Лурье. Вступ. ст., научн. ред. текста Р. В. Светлова. — СПб.: Алетейя, 2000.

Суд над Сократом. Сборник исторических свидетельств / Составитель А. В. Кургатников. — СПб.: Алетейя, 2000.

ACADEMIA

Гелиодор. Эфиопика. / Вступ. ст., ред. перевода и прим. А. Егунова. — М.—Л.: Academia, 1932.

Тит Макций Плавт. Избранные комедии. / Пер. А. В. Артюшкова под ред. и с прим. М. М. Покровского. Вступ. ст. и введения к комедиям Н. Ф. Дератани. — М.—Л.: Academia, 1933.

Аристофан. Комедии. Пер., вступ. ст. и комм. Адр. Пиотровского. М.—Л.: Academia, 1934, Т. I—II.

Гомер. Илиада. / Пер. Н. И. Гнедича. Ред. и комм. И. М. Тронского при участии И. И. Толстого. — М.—Л.: Academia, 1935.

Гомер. Одиссея. / Пер. В. А. Жуковского. Вступ. ст., ред. и комм. И. М. Тронского при участии И. И. Толстого. — М.—Л.: Academia, 1935.

Греческие эпиграммы. / Пер., статья и примеч. Л. В. Блуменау. Ред. и доп. Ф. А. Петровского. — Academia, 1935.

Лукиан. Собр. соч. в двух томах. Пер. под ред. и с комм. Б. Л. Богаевского. — М.—Л.: Academia, 1935.

Лонг. Дафнис и Хлоя. Пер., вступ. ст. и комм. С. П. Кондратьева. — М.—Л.: Academia, 1935.

Софокл. Трагедии. Пер. В. О. Нилендера и С. В. Шервинского. — М.—Л.: Academia, 1936.

Менандр. Комедии. Пер. с греч., ст. и комм. Г. Ф. Церетели. — М.—Л.: Academia, 1936.

Квинт Гораций Флакк. Избранная лирика. / Пер. и комм. А. П. Семенова-Тян-Шанского. — М.—Л.: Academia, 1936.

Эсхил. Трагедии. — М.—Л.: Academia, 1937.

АНТИЧНАЯ КЛАССИКА

Лисий. Речи. / Пер., статьи и комм. С. И. Соболевского. Предисл. Л. П. Маринович и Г. А. Кошеленко. — М.: «Ладомир», 1994.

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. / Пер. с лат. предисл. и прим. Г. А. Тароняна. Отв. ред. Ю. К. Колосовская. — М.: «Ладомир», 1994.

Марк Туллий Цицерон. Письма к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. / Пер. и комм. В. О. Горенштейна. Статьи С. И. Ковалева, А. И. Доватура. — М.: Ладомир, 1994. Т. I—III (Репринт изд. серии «Литературные памятники», Т I—III, 1949, 1950, 1951).

Античная демократия в свидетельствах современников. / Изд. подготовили Л. П. Маринович, Г. А. Кошеленко. — М.: Ладомир, 1996.

Эллинские поэты VIII—III века до н. э. Эпос, элегия, ямбы, мелика. / Вступ. ст. и сост. В. Н. Ярхо. Прим. М. Л. Гаспарова, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М.: «Ладомир», 1999.

ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. / Пер. М. Л. Гаспарова. Общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М.: Мысль, 1979.

Аристотель. Сочинения в четырех томах. / Пер. с древнегреч. — М.: «Мысль», 1975 —1984. Т. I. Ред. В. Ф. Асмус — 1975; Т. II. Ред. З. Н. Микеладзе — 1978; Т. III. Ред. И. Д. Рожанский — 1981; Т. IV. Ред. А. И. Доватур и Ф. Х. Кессиди — 1984.

Платон. Сочинения в трех томах. / Пер. с древнегреч.; Под общ. ред А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. — М.: «Мысль», 1968 —1972. Т. I, 1968; Т. II, 1970; Т. III, Ч. 1, 1971; Т. III, Ч. 2, 1972.

Платон. Диалоги. / Пер. с древнегреч. С. Я. Шейнман-Топштейн; Сост., ред. и авт. вступ. статьи А. Ф. Лосев; Авт. примеч. А. А. Тахо-Годи. — М.: «Мысль», 1986.

ПАМЯТНИКИ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ

(АН СССР, РАН)

Цицерон. Философские трактаты. / Пер. с лат. М. И. Рижского. Отв. ред., сост., вступ. ст. Г. Г. Майорова. — М.: Наука, 1985.

Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. / Пер., ст. и комм. С. И. Соболевского. Ст. о С. И. Соболевском К. П. Полонской. — М.: Наука, 1993.

ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

(АН СССР)

Демосфен. Речи. В трех томах. / Отв. ред. Е. С. Голубцова, Л. П. Маринович, Э. Д. Фролов. М.: Памятники исторической мысли. Т. I / Пер., прим. В. Г. Боруховича, М. Н. Ботвинник, А. И. Зайцева и др. — 1994; Т. II / Ст., прим. Л. М. Глускиной — 1994; Т. III. / Пер., ст. и комм. С. И. Радцига — 1995.

Тит Ливий. История Рима от основания города. В трех томах. / Отв. ред. Е. С. Голубцова. — М.: Наука. Т. I / Ред. пер. М. Л. Гаспаров и Г. С. Кнабе. Ред. комм. В. М. Смирин — 1989; Т. II / Пер. Ф. Ф. Зелинского и М. Е. Сергеевко. Ред. пер. и комм. В. М. Смирин — 1991; Т. III / Ред. пер. М. Л. Гаспаров, Г. С. Кнабе, В. М. Смирин — 1993.

КЛАССИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Записки Юлия Цезаря / Пер. и коммент. М. М. Покровского; Гай Саллюстий Крисп. Сочинения / Пер., статья и коммент. В. О. Горенштейна. — М.: Ладомир; «Фирма «Издательство АСТ», 1999.

Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. / Пер. с лат., предисл. и прим. М. Л. Гаспарова; статьи М. Л. Гаспарова и Е. М. Штаерман. Властелины Рима. Биографии римских императоров от Андриана до Диоклетиана. / Пер. с лат. С. Н. Кондратьева. Послесл. М. Л. Гаспарова. Прим. А. И. Любжина и О. Д. Никит[ин]ского. — М.: Ладомир; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999.

Фукидид. История. / Пер. Г. А. Стратановского. — М., Ладомир; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999.

ПРОЧИЕ ИЗДАНИЯ

Греческая эпиграмма. / Пер. с древнегреч. под ред. Ф. Петровского. Сост., прим. и указатель Ф. Петровского и Ю. Шульца. Вступ. ст. Ф.

Петровского. — М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1960.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания. / Изд. подготовил С. И. Соболевский. М.: 1961—1964. Т. I—III.

Лукиан из Самосаты. Избранное. Пер. с древнегреч. / Сост. и комм. Н. Нахова и Ю. Шульца. Вступ. ст. И. Нахова. Ред. пер. А. Каждана. — М.: ГИХЛ, 1962.

Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. / Пер. с латинского Ф. А. Петровского, И. П. Стрельниковой, М. Л. Гаспарова. Под ред. М. Л. Гаспарова. — М.: Наука, 1972.

Греческий роман. Пер. с древнегреч. / Сост., вступ. ст. и прим. М. Томашевской. — М., 1988.

Петроний Арбитр. Сатирикон. / Пер. *** под ред. Б. И. Ярхо. — М.: Вся Москва, 1990 (репринтное воспроизведение издания 1924 г.).

Античная басня. / Пер. с греч. и латин. М. Гаспарова; Сост., предисл. и комм. М. Гаспарова. — М.: Художественная литература, 1991.

Лукиан. Избранная проза. / Пер. с древнегреч. Сост., вступ. ст., комм. И. Нахова. — М.: Правда, 1991.

Гораций. Собрание сочинений. / Вступ. ст. Дурова В. С. — СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1993.

Цицерон. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. / Сост. и вступ. ст. Г. С. Кнабе. Комм. Н. А. Кулькова, Е. П. Ореханова. Отв. ред. Г. С. Кнабе. — М.: Искусство, 1994.

Публий Овидий Назон. Собрание сочинений. / Вступ. ст. В. С. Дурова. — СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. Т. I—II.

Тит Макций Плавт. Комедии. В трех томах. / Пер. с латинского А. Акртюшкова. Вступ. ст. М. Позднеева. Комм. на основе работ М. Покровского. Ред. Трахтенберг — М.: Терра, 1997.

Гесиод. Полное собрание текстов / Вступ. ст. В. Н. Ярхо. Комм. О. П. Цыбенко и В. Н. Ярхо. — М.: Лабиринт, 2001.

УЧЕБНИКИ, УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ, ТРУДЫ ОБЩЕГО И СПРАВОЧНОГО ХАРАКТЕРА

Модестов В. И. Лекции по истории римской литературы. — СПб., 1888.

Круаде А. и М. История греческой литературы. Пер. с франц. В. С. Елисеевой. / Под ред. и с пред. С. А. Жебелева. 2-е изд. Петроград, 1916.

Покровский М. М. История римской литературы. — М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1942.

История греческой литературы. / Под ред. С. И. Соболевского. — М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1946—1960. Т. I—III.

Дератани Н. Ф., Нахов И. М., Полонская К. П., Чернявский М. Н. История римской литературы / Под ред. Н. Ф. Дератани. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1954.

История римской литературы. — М.: Изд-во АН СССР, 1959—1962. Т. I—II.

Воронков А. И. Древняя Греция и древний Рим. Указатель литературы (1895—1959). — М., 1961.

Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. 2-е изд. — М.: Высшая школа, 1971.

Радциг С. И. История древнегреческой литературы. 4-е изд. — М.: Высшая школа, 1977.

История всемирной литературы. — М.: 1983. Т. I, с. 303—515.

Тронский И. М. История античной литературы. 5-е изд. — М.: Высшая школа, 1988.

Церетели Г. Ф. Труды по истории античной литературы. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1993.

Античная поэзия в русских переводах XVIII—XX вв.: Библиографический указатель. / Сост. Е. В. Свиясов. — СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1998.

Дуров В. С. История римской литературы. — СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2000.

Лосев А. Ф. Античная литература.

Гиленсон Б. А. История античной литературы: Учебное пособие для студентов филол. ф-тов пед. вузов. — М.: Флинта. Наука, 2001. Кн. 1: Древняя Греция. Кн. 2: Древний Рим.

ХРЕСТОМАТИИ

Хрестоматия по античной литературе. / Сост. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. Изд. 7 — М.: 1966. Т. I. Греческая литература, Т. II. Римская литература.

Античная литература. Греция: Антология. Ч. 1—2 / Сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. — М.: Высшая школа, 1989.

Античная литература. Рим: Хрестоматия. / Сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. 3 изд. — М.: Высшая школа, 1999.

Об авторе

Даля Сташкявичене, публикующаяся под девичьей фамилией Дилите, закончила классическое отделение Вильнюсского университета и аспирантуру при Ленинградском университете; в 1989 г. защитила кандидатскую диссертацию в МГУ на тему «Художественный мир элегий Альбия Тибулла». В течение многих лет преподает на кафедре классической филологии латинский язык и античную литературу. В Литве хорошо знают переводы Д. Сташкявичене с латинского языка не только Тибулла, но и Тацита, Плиния Младшего, Сенеки, авторов эпохи Возрождения. Она также автор книг по античной культуре (например, книг-альбомов «Вечный Рим» 1998 г. и «Греция», которая переведена на эстонский язык). В последние годы доцент Д. Сташкявичене исполняла обязанности зав. кафедрой классической филологии ВГУ. При подготовке данного пособия автор работала в библиотеке Фонда античных исследований барона фон Хардта (Швейцария). В настоящее время Д. Сташкявичене пишет учебник по античной культуре.

Сама жизнь способствовала тому, что Д. Сташкявичене могла погрузиться в идеи как русской, так и европейской школы классической филологии и использовать в своей работе серьезную научную литературу на русском, литовском и других европейских языках. Изданный курс античной литературы ориентирован на авторов, включенных в программу, рассчитанную на 32 часа (16 лекций).

В «Предисловии» к литовскому изданию Д. Сташкявичене пишет, что ей «представлялось целесообразным рассмотреть не всех писателей и не все произведения, а только самые основные, представить историю самых характерных и значимых идей, явлений, тенденций. Делать это, кстати, вынуждают и учебные планы, очень скупо выделяющие часы на античную литературу. Автор старался проследить историю и современное состояние изучения греческой и римской литературы, но о многих вещах был вынужден говорить кратко. Однако он уверен, что читатель, заинтересовавшийся какой-либо проблемой, найдет подробное и исчерпывающее ее обсуждение, ознакомившись с трудами, указанными в списках научной литературы».

Это необычная черта для учебника вообще: к каждой главе приложен список научной литературы по основным вопросам того или иного периода и проблемам творчества каждого автора, все цитаты из произведений античной литературы или критических работ сопровождаются точными ссылками и сносками. В конце учебника приводится список сокращений имен античных авторов и их произведений, на которые даются ссылки в тексте учебника. Все это сближает данное пособие с научной монографией. Монографический характер носит и сквозная мысль, проходящая через всю книгу.

Эта мысль — воплощение в греческой литературе идеи гармонии, порядка, космоса (симметрия, калокагатия) и доминирование в римской литературе идеи народности, патриотизма. Именно в этом автор видит отличительный знак римской литературы. Греческий космос не импонирует римлянам. Хотя они перенимают и жанры, и мифологию, но создают свою литературу.

При чтении учебника практически всегда ощущается позиция автора, который, хотя и дает вкратце обзор существующих мнений по тому или иному вопросу, тем не менее ясно очерчивает свою собственную точку зрения и не боится вступать в полемику с самыми уважаемыми авторитетами. Учебник написан ярким и живым языком, иногда даже с использованием разговорных форм, что иногда придает ему тон доверительной беседы. Нет смысла отказываться от этой особенности учебника в русском переводе, но и сохранить ее не всегда удастся.

Вот как звучит, например, оценка творчества Катулла: «Ругательства поэзии Катулла отдают потом предков-земледельцев молодого поэта, архаические формы напоминают высеченные в бронзе старинные римские законы, церемонии в сенате и в суде, а элементы фольклора звучат как фрагменты несохранившихся римских народных песен. Большинство деминутивов имеют не уменьшительный, а ласкательный характер. Так что Цицерон зря беспокоился. Переняв множество греческих элементов, руководствуясь принципами греческой эллинистической литературы, поэзия Катулла исполнена римским духом».

Цитаты из античных текстов, переводов которых нет на литовском языке, как прозаические, так и поэтические, переведены автором учебника. В готовящемся переводе учебника на русский язык, за редким исключением, используются уже имеющиеся переводные тексты. При наличии нескольких версий перевода на русский язык выбираются наиболее авторитетные или наиболее доступные для читателя. Имеющийся в учебнике список основных переводов античных авторов на литовский язык в нашем издании будет заменен аналогичным списком переводов на русский язык.

Учебник Д. Сташкявичене написан с огромным уважением к людям, которые жили в античности, со стремлением понять их внутренний мир, заботы, радости, восприятие прекрасного. Он написан и с глубокой любовью к античной литературе, с уверенностью, что она в себе несла все, что позднейшая мировая литература развила, детализировала, акцентировала, что все родилось из античности.