

The background of the cover is a detailed painting of an ancient city, likely Rome, viewed from an elevated perspective. A river flows through the center of the city. In the foreground, a large, prominent building with a red-tiled roof and classical architectural elements is visible. The overall color palette is warm, dominated by earthy tones like ochre, brown, and muted greens.

В.Я. БАХМУТСКИЙ

ВРЕМЯ ПЕРВЫХ

ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва
ВГИК
2013

Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С.А. Герасимова

В.Я. Бахмутский

ВРЕМЯ ПЕРВЫХ

Лекции по истории античной литературы

Рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений
Российской Федерации по образованию в области кинематографии и телевидения
в качестве учебного пособия для студентов вузов, обучающихся по кинематографическим
специальностям

Москва
ВГИК
2013

УДК 8А
ББК 83. 3(0)3
Б 304

Рецензенты:

С.М. Телегин, доктор филологических наук, профессор ВГИК;
М.Г. Анищенко, кандидат филологических наук, доцент кафедры
ИФЛИ Российского университета театрального искусства —
ГИТИС

Бахмутский В.Я.

Время первых. Лекции по истории античной литературы /
Учебное пособие.— М.: ВГИК, 2013. — 224 с.

ISBN 978-5- 87149-142-3

Основу книги «Время первых» составили аудиозаписи краткого курса лекций по истории античной литературы известного филолога, заслуженного деятеля искусств, профессора ВГИК Владимира Яковлевича Бахмутского.

Книга адресована тем, кого волнуют вопросы духовных истоков, древнего творческого и нравственного наследия человечества, кто стремится углубить знания и расширить собственный культурный горизонт.

Текст книги подготовлен к публикации О.В. Алдошиной

Благодарим за помощь в работе над книгой Региональный общественный благотворительный фонд «Московский детский фонд», а также всех, кто принимал участие в расшифровке аудиозаписей лекций.

ISBN 978-5- 87149-142-3

© Бахмутский В.Я., 2013
© Всероссийский государственный
университет кинематографии
имени С.А. Герасимова

Вместо предисловия

В основу этой необычной книги легли аудиозаписи лекций Владимира Яковлевича Бахмутского.

Многие поколения вгиковцев — режиссёры, сценаристы, актёры, киноведы — хранят конспекты его «Зарубежной литературы» — огромный курс, охватывающий всю историю европейской литературы от античности до нашего времени. Для каждой специальности Владимир Яковлевич читал лекции по-разному, учитывая ее творческую специфику — лекции для режиссеров отличались от лекций, адресованных сценаристам или актерам. Но сам автор никогда не переносил свою преподавательскую деятельность на бумагу. Тем более ему не приходило в голову издавать собственные выступления перед студенческой аудиторией. Он был глубоко убеждён: ничто не заменит живого общения, заинтересованного личного диалога со слушателем, который Владимир Яковлевич вёл более полувека. И когда в июне 2004 года Бахмутский ушёл из жизни, его удивительные лекции-импровизации были утрачены навсегда.

Но оказалось, сохранились аудиозаписи одного из последних, прочитанных Владимиром Яковлевичем курсов. В 2001–2003 гг. звукорежиссёры, слушавшие этот, к сожалению, краткий цикл лекций, сделали то, что и следовало людям, избравшим данную профессию, — записали фонограмму.

Конечно, превращённая в текст эта запись не способна передать в полной мере всю силу и обаяние личности Владимира Яковлевича, его энергетику, особую манеру чтения, выражение глаз, жест, голос... Но она имеет бесспорную ценность как воплощение яркой, самобытной мысли, живой след огромной духовной работы человека, о котором трудно говорить в прошедшем времени.

Всё меняется, ничто не исчезает.
Овидий. Метаморфозы

ГОМЕРОВСКИЙ ЭПОС

Человека волнует прошлое. Этот интерес к прошлому составляет одно из важнейших свойств человеческого сознания. Особенно остро он проявлялся в ранние дописьменные эпохи, когда знание шло из глубин ушедших времён и передавалось от поколения к поколению, главным образом, в преданиях...

«Илиада» Гомера опиралась на реальный исторический пласт. Это так называемая протогреческая культура, примерно XV век до нашей эры. Но если учесть, что собственно греческие племена появились на Апеннинском полуострове около IX века до нашей эры, столь отдалённый временной период всегда воспринимался почти как вымысел. Казалось, это время никогда не было настоящим. Некое абсолютное, идеальное прошлое. Время первых и лучших...

Многие герои Гомера являются детьми богов. Елена — дочь Зевса, Ахилл — сын морской богини Фетиды... Это для нас сейчас исторический и мифологический факты являются чем-то полярным, несовместимым, а для греков они составляли неразрывное целое. В сущности, воплощённое в слове прошлое являлось для человека тем опытом, который позволял ему жить.

Всякое обращение к истории есть осмысление прошлого. Можно, допустим, интересоваться причинами того, что произошло, пытаться выявить истоки, некую цепь событий, которые привели к существующему положению вещей. Можно, и это, скорее, смысловая сторона, без которой нельзя познать причин, — стремиться установить временную последовательность. Необходимо выяснить, что было раньше, а что позже, выстроить своего рода причинно-следственный ряд: на этом строится всякое историческое понимание вообще...

Но в поэме Гомера нет никакой цепочки событий и нет никаких причин. Гомер обращается к такому прошлому, в котором временные и причинные связи отсутствуют, и поэтому осмысление для него — это сам миф.

Мифологическая основа «Илиады», как известно, связана с похищением Елены, которое совершил Парис, и это стало причиной Троянской войны. Сам этот мифологический сюжет имеет свои глубин-

ные корни. Его происхождение, вероятно, связано с образом лунной богини, которая олицетворяла собой земное плодородие... Когда земля переставала приносить урожай, людям казалось, что у них похитили богиню плодородия. Начиналась борьба с соседним племенем, целью которой было отвоевать богиню, захватить новые земли и решить тем самым эту сложную жизненную проблему. Такова в общих чертах архаичная основа мифа.

В «Илиаде» представлена очень высокая степень развития этого сюжета. Во-первых, Елена в поэме, хотя и дочь Зевса, но всё же — полубогиня, главная особенность которой — необыкновенная красота. Елена прекрасна. Она много бед принесла троянцам: из-за неё вспыхнула ужасная, кровопролитная война. В «Илиаде» изображается десятый год этой войны. Но вот что говорят троянские старцы, и это важно, что именно старцы, впервые увидев Елену:

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:
Истинно, вечным богиням она красотой подобна!¹
(Песнь III)

Это отражает очень важную сторону сознания греков и греческой мифологии в целом. Греческий бог не отличается добротой, он — образец нравственности. Он — воплощение красоты. Всё греческое искусство — это попытка изобразить божество как некий высокий образец, совершенное выражение прекрасного. Само слово космос, основополагающее понятие греческой культуры (боги создали мир, превратив хаос в космос), связано с понятием красоты. Отсюда, кстати, слово косметика...

Греки не сомневались в том, что автором «Илиады» был Гомер. Его изображали слепым певцом, и семь греческих городов спорили между собой за право считаться родиной Гомера. Однако в Новое время появились сомнения в самом существовании поэта, и в конце XVIII века возник так называемый гомеровский вопрос. Немецкий учёный Ф. А. Вольф в книге «Введение к Гомеру» доказывал, что «Илиада» — плод коллективного народного творчества, фольклор; в ней собраны различные песни, связанные с мифом о Троянской войне. Известно, что в VI веке до нашей эры при афинском тиране Писистрате была создана специальная комиссия по редактированию текстов поэм. Вольф считал, что именно тогда они и были впервые записаны...

На чём основывалась гипотеза Вольфа? Во-первых, он находил в поэмах много черт, характерных для фольклора. Кроме того, он считал, что в эпоху Гомера, а это примерно VII век до нашей эры, ещё не было письменности, а устно такие большие произведения сочинить невозможно. В-третьих, ему казалось, что в поэме очень рыхлая композиция, и, следовательно, она представляет собой лишь соединение отдельных песен. И, наконец, он видел противоречия в самом тексте.

Версия Вольфа вызвала полемику. Ей противостояли приверженцы авторства Гомера, которые стали именоваться аналитиками. Сначала это была чисто эстетическая постановка вопроса. В частности, важную роль в этой дискуссии сыграл немецкий философ Г.В.Ф. Гегель, который доказывал, что поэма Гомера — это вовсе не механическое соединение отдельных песен. С художественной точки зрения она представляет собой цельное произведение, а рыхлость композиции — вообще характерная черта эпоса.

Некоторые учёные на основе филологического анализа утверждали, что поэма всё-таки имеет единого автора. К тому же было доказано, что в эпоху Гомера существовала письменность.

Но была и третья позиция, высказанная немецким ученым Г. Германном, который известен также как создатель теории первоначального ядра. Германн пытался примирить две крайние точки зрения. Он считал, что у поэмы не было автора, она — плод коллективного творчества, но полагал, тем не менее, что это — единое художественное произведение, целостность которого возникла в рамках самого народного творчества. То есть он выдвинул утверждение, что сначала возникла одна небольшая поэма, в данном случае «Илиада», в которой излагались основные события, а затем, продолжая жить в народном сознании, она стала обрастать различными дополнениями, и таким образом вокруг этой первоосновы сложилась поэма, которая позже была записана.

Гомеровский вопрос открыт до сих пор в том смысле, что и по сей день не существует никаких достаточно весомых доказательств существования Гомера как исторического лица. Что является бесспорным? То, что поэма выросла из народного творчества, и эта её связь с фольклором не вызывает сомнений. Второе: поэма — целостное художественное произведение, а не механическое соединение отдельных частей, поэтому, возможно, единый автор всё-таки был. Один из весомых аргументов Вольфа заключался в том, что в поэме встреча-

ются несоответствия. Допустим, в одной из песен герой погибает, а в другой он продолжает действовать. Автор бы помнил, что его герой уже мёртв. Но всё-таки это касается сугубо второстепенных персонажей. И к тому же, подобных случаев в истории литературы встречается не так уж мало. Известно, например, как Дюма писал свои романы. Он расставлял оловянных солдатиков, ассоциируя их с конкретными персонажами, чтобы не забыть, что кто-то из них уже вышел из действия. Но это был профессиональный писатель. А поэма Гомера выросла из старинных устных преданий...

Надо сказать, сама постановка подобных вопросов — это во многом модернизация. Скорее всего, Гомер был автором поэм, но не в нашем современном понимании. Таких певцов в древности называли *аэдами*. Устное народное творчество не знало разделения на исполнителя и творца. Это теперь мы чётко различаем, кто автор, а кто исполнитель, хотя и существует особый жанр — авторская песня, в которой это неразрывно связано. Но, что касается аэдов, они творили, и сами же исполняли своё произведение. Аэд слышал песню, и, когда он её воспроизводил, он её одновременно и создавал. Каждый раз всё создавалось точно заново, «на слух». Но это и есть творчество в древнем, изначальном понимании... Не случайно «Илиада» начинается со слов:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...
(Песнь I)

Гомер записал эти песни, которые были даны свыше. Он не считал себя автором. Но он всё-таки был им, поскольку сумел придать повествованию законченную форму, в которой оно нам теперь известно. Следует заметить: для Гомера не существовало проблемы, которая сегодня обозначается в законе об авторском праве, — плагиата. У него что-то заимствовали, или он у кого-то что-то мог позаимствовать — создателя «Илиады» это не занимало...

В поэме Гомера действуют люди и боги. Это связано с тем, что в ней одновременно явлены как бы две основы: историческая и мифологическая. Они образуют некое неразрывное целое. Но для удобства анализа мы пока отвлечёмся от образов богов и рассмотрим поэму на «человеческом» уровне...

В «Илиаде» развивается конфликт, возникший между людьми. Боги принимают в нём участие. Но главный конфликт здесь — это конфликт человеческий. Как начинается «Илиада»?

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распостёр их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершалася Зевсова воля)...²
(Песнь I)

К этим начальным строкам поэмы мы ещё не раз будем возвращаться. Они очень многозначны. А пока отмечу только одну странность. Речь здесь идёт о гневе Ахилла, который, и это подчёркнуто, *«ахейнам тысячи бедствий соделал: // Многие души могучие славных героев низринул...»*. Гнев Ахилла причинил так много зла ахейцам. Столько страданий принёс он своему войску, своему народу, а его прославляют! Это парадоксально. Но надо иметь в виду, и это касается вообще действующих лиц «Илиады», это — эпические герои. Все они сражаются очень мужественно, не зная страха. Все они подвержены безудержным страстям, для каждого из них очень важно понятие чести и так далее. В общем, если так перечислять, всем им свойственны примерно одни и те же качества. Они — одинаковые. Тем не менее мы их не путаем. Знаем каждого по имени: Ахилл, Гектор, Патрокл, Приам... Приам, правда, старше других героев. Но Ахилл, Гектор, Патрокл, Парис — это все люди одного поколения. Все они, можно сказать, едины. И в то же время они индивидуальны.

Приведу простой пример, чтобы было понятнее. Вот маленькие дети. Все они похожи друг на друга. Приблизительно одни и те же реакции лет до двух-трёх. Это позже начинаются импровизации, а в раннем возрасте дети более или менее предсказуемы. Такова детская психология. Однако мы их легко различаем. И ни одна мама никогда не спутает своего младенца с чужим: с самого рождения у него уже есть индивидуальность. Каждый — уникален.

Во второй песне «Илиады» говорится об испытании войска. Агамемнон велит своим воинам возвращаться домой. Но затем богини Гера и Афина убеждают Одиссея вернуть ахейцев. Кажется, можно было бы просто бросить призыв. Но — нет. Он с каждым лично разговаривает, обращается к каждому по-своему. Это — индивидуальное обращение к рядовым воинам, не говоря уже о лидерах. Всем им свойственны одни и те же качества, но в какой-то своей, иной, по сравнению с другими, степени. Все они неповторимо своеобразны. Например, Ахилл — крайне порывист, а Патрокл — более милосерден, это подчёркнуто. Но в финале Ахилл неожиданно проявляет милосердие,

а Патрокл, несмотря на всё своё благоразумие и уговоры Ахилла, безрассудно вступает в сражение с Гектором... Конечно, все они — разные, но, при этом, как дети. И, как и в детях, в героях Гомера нет ничего окончательного, застывшего...

Итак, первая песнь, завязка «Илиады». Идёт десятый год Троянской войны. В одном из сражений захвачены пленницы. Предводителю ахейского войска Агамемнону досталась Хрисеида, дочь жреца храма Аполлона Хриса. И вот Хрис приходит к Агамемнону, приносит богатый выкуп, чтобы тот вернул ему дочь. Агамемнон отвечает отказом. Тогда Хрис обращается с мольбой к богу Аполлону. И Аполлон насылает столько стрел на ахейское войско, что в результате гибнет, пожалуй, даже больше людей, чем во время сражений. Ахейцы задают вопрос прорицателю, в чём причина такого гнева. И выясняется, что нужно вернуть пленницу.

Агамемнон согласен это сделать, хотя признаётся:

... в душе я желал черноокою деву
В дом мой ввести; предпочёл бы её и самой Клитемнестре,
Девою взятой в супруги; её Хрисеида не хуже
Прелестью вида, приятством своим, и умом, и делами!
Но соглашаюсь, её возвращаю, коль требует польза:
Лучше хочу я спасение видеть, чем гибель народа.
Вы ж мне в сей день замените награду, да в стане аргивском
Я без награды один не останусь: позорно б то было;
Вы же то видите все — от меня отходит награда.³

(Песнь I)

Ему нравится Хрисеида, но он готов отказаться от неё, если ему возместят потерю какой-нибудь другой пленницей. Но тут вмешивается Ахилл:

Славою гордый Атрид, беспредельно корыстолюбивый!
Где для тебя обрести добродушным ахеям награду?
Мы не имеем нигде сохраняемых общих сокровищ:
Что в городах разорённых мы добыли, всё разделили;
Снова ж, что было дано, отбирать у народа — позорно!
Лучше свою возврати, в угождение богу. Но после
Втрое и вчетверо мы, аргивяне, тебе то заплатим,
Если дарует Зевс крепкостенную Трою разрушить.⁴

(Песнь I)

Ахилл, заметьте, выступает от имени всех. Не от себя. Где мы возьмём новую пленницу? У нас нет запаса. Каждый получил свою. А отбирать пленницу у другого — это никуда не годится. Все воины равны, все они, кстати, пришли воевать по собственной воле. Они выбрали

Агамемнона предводителем войска, но они ему не подвластны, каждый ведёт свою дружину. А Агамемнон отвечает:

Сколько ни доблестен ты, Ахиллес, бессмертным подобный,
Хитро не умствуй: меня ни проведешь, ни склонить не успеешь.
Хочешь, чтоб сам обладал ты наградой, а я чтоб, лишённый,
Молча сидел? и советуешь мне ты, чтоб деву я выдал?..
Пусть же меня удовольствуют новою мздою ахейцы,
Столько ж приятною сердцу, достоинством равную первой.
Если ж откажут, предстану я сам и из кущи исторгну
Или твою, иль Аяксову мзду, или мзду Одиссея;
Сам я исторгну, и горе тому, пред кого я предстану!⁵

(Песнь I)

Агамемнон говорит: «Нет, я без награды не останусь; а не отдадите — сам заберу». Пока он не утверждает, что обязательно у Ахилла. У кого-нибудь еще. Но тут уж и Ахилл не мог не возмутиться:

Грозно взглянув на него, отвечал Ахиллес быстроногий:
«Царь, облечённый бесстыдством, коварный душою мздолюбец!
Кто из ахейн захочет твои повеления слушать?
Кто иль поход совершит, иль с враждебными храбро сразится?
Я за себя ли пришёл, чтоб троян, укротителей коней,
Здесь воевать? Предо мною ни в чём не виновны трояне:
Муж их ни коней моих, ни тельцов никогда не похитил;
В счастливой Фтии моей, многолюдной, плодами обильной,
Нив никогда не топтал; беспредельные нас разделяют
Горы, покрытые лесом, и шумные волны морские.
Нет, за тебя мы пришли, веселим мы тебя, на троянах
Чести ища Менелая, тебе, человек псообразный!

Менелай — брат Агамемнона. Он за Еленой, женой брата, приплыл в Трою. А ему, Ахиллу, троянцы ничего плохого не сделали:

Ты же, бесстыдный, считаешь, ничем то и всё презираешь,
Ты угрожаешь и мне, что мою ты награду похитишь,
Подвигов тягостных мзду, драгоценнейший дар мне ахейн?..
Но с тобой никогда не имею награды я равной,
Если троянский цветущий ахейне град разгромляют.
Нет, несмотря, что тягчайшее бремя томительной брани
Руки мои поднимают, всегда, как раздел наступает,
Дар богатейший тебе, а я и с малым, приятным
В стан не ропща возвращаюсь, когда истомлён ратоборством.
Ныне во Фтию иду: для меня несравненно приятней
В дом возвратиться на быстрых судах; посрамлённый тобою,
Я не намерен тебе умножать здесь добыч и сокровищ».⁶

(Песнь I)

То есть Ахилл заявляет: «Вернусь домой!» А Агамемнон ему отвечает:

Быстро воскликнул к нему повелитель мужей Агамемнон:
«Что же, беги, если бегства ты жаждешь! Тебя не прошу я
Ради меня оставаться; останутся здесь и другие;
Честь мне окажут они, а особенно Зевс промыслитель.
Ты ненавистнейший мне меж царями, питомцами Зевса!
Только тебе и приятны вражда, да раздоры, да битвы.
Храбростью ты знаменит; но она дарование бога.
В дом возвратись, с кораблями беги и с дружиной своею;
Властвуй своими фессальцами! Я о тебе не забочусь;
Гнев твой вменяю в ничто; а, напротив, грожу тебе так я:
Требует бог Аполлон, чтобы я возвратил Хрисеиду;
Я возвращу, — и в моём корабле и с моею дружиной
Деву пошлю; но к тебе я приду, и из кущи твоей Брисеиду
Сам увлеку я, награду твою, чтобы ясно ты понял,
Сколько я властью выше тебя, и чтоб каждый страшился
Равным себя мне считать и дерзко верстаться со мною!»⁷
(Песнь I)

У Ахилла эти слова вызвали такой гнев, что он готов был сразить Агамемнона в ту же минуту, но явилась богиня Афина и вовремя остановила его руку. Тогда Ахилл говорит: «Ладно! Забирай Брисеиду! Но воевать я больше не стану». И обращается к своей матери — морской богине Фетиде, чтобы та попросила Зевса помочь троянцам. Пусть поймут ахейцы, а главное Агамемнон, что такое — обижать Ахилла. Фетида отправляется на Олимп, и Зевс обещает ей поддержать троянцев. Такова завязка «Илиады».

Теперь попробуем в этом разобраться. Конечно, мы вполне понимаем правоту Ахилла — несправедливо отбирать у него пленницу. Раз так вышло, Агамемнон мог бы отдать свою. Это понятно. Но дальнейшее поведение Ахилла для нас уже не столь очевидно. Мало того, что он отказывается сражаться, он хочет, чтобы ахейцы потерпели поражение. А ведь война продолжается уже десятый год. Что бы мы могли сказать Ахиллу в этой ситуации? А то, что есть нечто более важное, чем личные обиды! Но Ахилл бы нас с вами не понял. И вот почему. Что такое для него пленница? Прежде всего — награда. Это, вообще, очень важный момент в «Илиаде». Ведь Агамемнон тоже в самом начале говорил:

Я без награды один не останусь: позорно б то было;
Вы же то видите все — от меня отходит награда.
(Песнь I)

Дело в том, что понятие чести для греков обязательно должно было быть овеществлено, представлено в предмете. Таково мифологическое мышление. А отобрать награду — значит затронуть честь. Кроме того, награда должна быть достойной. Агамемнон требует не просто пленницу, а чтобы та была так же прекрасна, как Хрисеида, не хуже. Честь здесь воплощена в награде. Это несколько другой мир, чем, скажем, тот, к которому мы привыкли, в котором честь — лишь знак. А здесь — нет. Без награды остаться позорно. Для Агамемнона это вопрос чести.

В поэме вообще нет деления на внутреннее и внешнее. Герои «Илиады» не различают знак и предмет. Скажем, горе обязательно должно выражаться слезами, человек в горе плачет. Вообще, всё должно получать очевидное, внешнее выражение. Здесь нет ничего внутреннего, скрытого от глаз, так же, как и нет ничего абсолютно внешнего. Таков мир Гомера. Поэтому честь для героев «Илиады» — очень важный вопрос. Но не менее важна сама пленница. Предмет неотделим от знака, но и знак неотделим от предмета. Это спор из-за пленницы. Из-за женщины. Но дело в том, что нет здесь и деления на частное и общественное. Мы бы могли сказать: ну, подумаешь, пленница, есть ведь интересы войска! А герои Гомера не знают этого деления. Нет этого. Для Агамемнона важна награда, но для него важна и Хрисеида. Он говорит, что даже и в дом бы её ввёл, что она ничем не хуже Клитемнестры, его законной супруги: *«Я желал черноокую деву // В дом мой ввести; предпочел бы её и самой Клитемнестре»*. Ему нравится Хрисеида, очень нравится...

Когда греки терпят поражение (песнь IX), мы к этому ещё вернёмся, Агамемнон решает помириться с Ахиллом. Посылает к нему посольство. Но Ахилл отказывается возвращаться. И вот как это мотивирует:

Целы награды у всех; у меня ж одного из данаев
Отнял и, властвуя милой женой, наслаждается ею
Царь сладострастный! За что же воют троян аргивяне?
Рати зачем собирал и за что их привёл на Приама
Сам Агамемнон? не ради ль одной лепокудрой Елены?
Или супруг непорочных любят от всех земнородных
Только Атрея сыны? Добродетельный муж и разумный
Каждый свою бережёт и любит, как я Брисеиду:
Я Брисеиду любил, несмотря, что оружием добыл!⁸

(Песнь IX)

Долг каждого мужчины — защищать женщину. И хотя Брисеида не была ему женой, он всё-таки любил её, явно выделял Брисеиду среди других. Лишиться любимой женщины — достаточный повод для вражды. А с чего, собственно, началась Троянская война? С похищения Елены. Похитили женщину, и из-за этого десять лет сражаются... Так ведь и у Ахилла отняли Брисеиду! И поэтому конфликт этот созвучен всей Троянской войне. Это все очень серьезно. Мир Гомера ещё не знает разделения на частное и общественное. Есть разные стороны единого бытия. И честь, и женщины — здесь всё неразрывно связано...

Это не только черта Ахилла, но, скажем, и другого персонажа «Илиады», троянского героя Гектора. Когда греки начали наступление на Трои, он решает вступить в бой. Жена Андромаха пытается его остановить. Это знаменитая VI песнь, прощание Гектора с Андромахой. Она просит Гектора остаться дома:

Руку пожалала ему и такие слова говорила:
«Муж удивительный, губит тебя твоя храбрость! ни сына
Ты не жалеешь, младенца, ни бедной матери; скоро
Буду вдовой я, несчастная! скоро тебя аргивяне,
Вместе нападши, убьют! а тобою покинутой, Гектор,
Лучше мне в землю сойти: никакой мне не будет отрады...

<...>

Гектор, ты всё мне теперь — и отец, и любезная мать,
Ты и брат мой единственный, ты и супруг мой прекрасный!
Сжался же ты надо мною и с нами останься на башне,
Сына не сделай ты сирым, супруги не сделай вдовою;
Воинство наше поставь у смоковницы: там наипаче
Город приступен врагам и восход на твердыню удобен...»

<...>

Ей отвечал знаменитый, шеломом сверкающий Гектор:
«Всё и меня то, супруга, не меньше тревожит; но страшный
Стыд мне пред каждым троянцем и длинноодежной троянкой,
Если, как робкий, останусь я здесь, удаляясь от боя.
Сердце мне то запретит; научился быть я бесстрашным,
Храбро всегда меж троянами первыми биться на битвах,
Славы доброй отцу и себе самому добывая!
Твердо я ведаю сам, убеждаясь и мыслью и сердцем,
Будет некогда день, и погибнет священная Троя,
С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама.
Но не столько меня сокрушает грядущее горе
Трои, Приама родителя, матери дряхлой Гекубы,
Горе тех братьев возлюбленных, юношей многих и храбрых,
Кои полягут во прах под руками врагов разъяренных,
Сколько твоё, о супруга! тебя меднолатный ахеец,

Слёзы лиющую, в плен повлечёт и похитит свободу!
И, невольница, в Аргосе будешь ты ткать чужеземке,
Воду носить от ключей Мессеиса или Гипперея,
С ропотом горьким в душе; но заставит жестокая нужда!
Льющую слёзы тебя кто-нибудь там увидит и скажет:
Гектора это жена, превышавшего храбростью в битвах
Всех конеборцев троян, как сражались вокруг Илиона!
Скажет — и в сердце твоём возбудит он новую горечь:
Вспомнишь ты мужа, который тебя защитил бы от рабства!
Но да погибну и буду засыпан я перстью земною,
Прежде, чем плен твой увижу и жалобный вопль твой услышу!»⁹
(Песнь VI)

Первое, на что хотелось бы обратить внимание: Гектор, конечно, отправляется сражаться, но делает это не от осознания долга. Это — естественное проявление его природы. Но больше всего его волнует не столько судьба Трои, не судьбы отца или братьев,

...сколько твоё, о супруга! тебя меднолатный ахеец,
Слёзы лиющую, в плен повлечёт и похитит свободу!

Для Гектора самое важное — участь его жены и сына. Это очевидно:

Рёк — и сына обнять устремился блистательный Гектор;
Но младенец назад, пышноризой кормилицы к лону
С криком припал, усташася любезного отчего вида,
Яркою медью испуган и гребнем косматовласатым,
Видя ужасно его закачавшийся сверху шелома.
Сладко любезный родитель и нежная мать улыгнулись.
Шлем с головы немедля снимает божественный Гектор,
Наземь кладет его, пышноблестящий, и, на руки взявши
Милого сына, целует, качает его и, поднявши,
Так говорит, умоляя и Зевса, и прочих бессмертных:
«Зевс и бессмертные боги!...»¹⁰

(Песнь VI)

То, что он заботливый отец, нежный муж, никак не противоречит его доблести. Для него просто не может быть двух рядов жизни, есть только разные её проявления.

Герои «Илиады» не понимают разделения этих понятий — долга и чувств. Для них всё — едино. И это не только черта Гектора или Ахилла. Вот, например, Диомед. В одной из битв он встречается с троянцем Главком. Родители Главка и Диомеда — побратимы. В литературе Нового времени в душах таких героев непременно возник бы конфликт. С одной стороны, они — враги, а с другой — семьи их тесно связаны,

то есть налицо противоречие между чувством и долгом. А как в подобной ситуации ведёт себя Диомед? Он кидается в объятия Главка... Поэтому и подвиги совершаются такими героями естественно и свободно. Они органичны в своих проявлениях.

Что касается гнева... Скажем, в «Божественной комедии» Данте гневные помещены в пятый круг Ада. А в поэме Гомера гнев — это нормально. Гнев воспевается. Почему так происходит? Гнев — это чувство, которое определяет героев «Илиады». И когда кто-то из них совершает несправедливость, это может быть объяснено гневом... Это состояние, в котором они сражаются, совершают подвиги. Сама Троянская война вызвана гневом. Но конфликт между Агамемноном и Ахиллом всё же кончается примирением. Оба героя раскаиваются. Почему так происходит? Главное, в чём ошибся Агамемнон: он думал, что и без Ахилла можно взять Троию. А без Ахилла ничего не получилось. Ахейцы терпели одно поражение за другим. Это такой коллектив, в котором каждый незаменим.

Но и Ахилл ошибся, решив, что может не участвовать в сражениях. Когда греки оказались уж в слишком тяжёлом положении — их чуть не отрезали от кораблей, друг Ахилла Патрокл вступил в схватку. Он не мог видеть, как гибнут люди, с которыми он был связан. Ахилл не посмел ему запретить. Но Патрокл погиб, и Ахилл чувствует в этом свою вину. Если бы он сам принял участие в битве... Здесь слишком глубокие связи. А кроме того, Ахилл, как человек, не мог утвердить себя иначе...

Тема взаимоотношений людей и богов звучит уже в первой строфе «Илиады»: «...совершалася Зевсова воля». Боги играют чрезвычайно важную роль. Вообще, первое письменное изложение греческих мифов — это поэма Гомера. Здесь все основные мифы упомянуты. И прежде всего, конечно, олимпийская мифология.

Что представляют собой боги у Гомера? Первое, что следует подчеркнуть, это их предельная антропоморфность. Та определяющая функция, которая как бы закреплена за каждым из богов, — всегда в нём присутствует, но вовсе не исчерпывает. Например, Аполлон — бог света, но его индивидуальность этим не ограничивается, в «Илиаде» он в этой роли и не выступает. Или, скажем, Артемида — богиня охоты, но это тоже никак не проявляется в «Илиаде». Гораздо важнее другое: боги в высшей степени очеловечены, им присущи почти все человеческие черты и качества.

Примеров тому много, но приведу один. Богиня Фетида, мать Ахилла, по просьбе сына отправляется к Зевсу, чтобы просить о помощи. Но жена Зевса Гера на стороне ахейцев. (В своё время троянец Парис присудил золотое яблоко с надписью «прекраснейшей» не Гере и не Афине, а Афродите. Поэтому Гера не любит Париса и, соответственно, троянцев). Зевс, верховный бог, хотя временами и предстаёт весьма грозным перед другими небожителями, побаивается жену и отвечает Фетиде так:

Ей, вздохнувши глубоко, ответствовал тучегонитель:
«Скорбное дело, ненависть ты на меня возбуждаешь
Геры надменной: озлобит меня оскорбительной речью;
Гера и так непрестанно, пред сонмом бессмертных, со мною
Спорит и вопит, что я за троян побораю во брани.
Но удалися теперь, да тебя на Олимпе не узрит
Гера; о прочем заботы приемлю я сам и исполню:
Зри, да уверенна будешь, — тебе я главой помаваю.
Се от лица моего для бессмертных богов величайший
Слова залог: невозвратно то слово, вовек непреложно,
И не свершиться не может, когда я главой помаваю».¹¹

(Песнь I)

Но визит Фетиды, тем не менее, не остался незамеченным, и Гера устраивает Зевсу соответствующую семейную сцену:

Быстро, с язвительной речью, она обратилась на Зевса:
«Кто из бессмертных с тобою, коварный, строил советы?
Знаю, приятно тебе от меня завсегда сокровенно
Тайные думы держать; никогда ты собственной волей
Мне не решился поведать ни слова из помыслов тайных!»
Ей отвечал повелитель, отец и бессмертных и смертных:
«Гера, не все ты надейся мои решения ведать;
Тягостны будут тебе, хотя ты мне и супруга!
Что невозбранно познать, никогда никто не познает
Прежде тебя, ни от сонма земных, ни от сонма небесных.
Если ж один, без богов, восхощу я советы замыслить,
Ты ни меня вопрошай, ни сама не изведывай оных».

К Зевсу воскликнула вновь волоокая Гера богиня:
«Тучегонитель! какие ты речи, жестокий, вещаешь?
Я никогда ни тебя вопрошать, ни сама что изведать
Век не желала; спокойно всегда замышляешь, что хочешь.
Я и теперь об одном трепещу, да тебя не преклонит
Старца пучинного дочь, среброногая мать Пелида:
Рано воссела с тобой и колена твои обнимала;
Ей помавал ты, как я примечаю, желая Пелида
Честь отомстить и толпы аргивян истребить пред судами».¹²

(Песнь I)

Как видите, все человеческие страсти, все качества, присущие людям, свойственны и богам, и, казалось бы, грани между людьми и богами нет. Боги вступают в связь с людьми — в результате рождаются полубоги. Среди них сын Афродиты Эней, который сражается за Троию, многие из детей Зевса, внук Посейдона...

Одни боги — на стороне троянцев, другие поддерживают ахейцев. На стороне троянцев — Аполлон, т.к. его обидел Агамемнон, не уважил его жреца, и бог мстит герою. Троянцам помогают Афродита (она любит Париса, кроме того, её сын — троянец Эней), бог войны Арес, Артемида, сестра Аполлона. А вот на стороне ахейцев — Гера и Афина, обиженные Парисом, Посейдон. Что касается Зевса, он занимает нейтральную позицию, но по просьбе Фетиды начинает помогать защитникам Трои и не даёт возможности другим богам вступить за ахейцев. Но я хотел бы сразу сказать об одной важной особенности: участие богов здесь не означает, что бог — некое знамя борьбы, как, скажем, в религиозных войнах. Нет, люди здесь не во имя богов сражаются. Боги принимают участие в противостоянии, сочувствуя или препятствуя тем или иным героям, но *все* люди здесь обязательно почитают *всех* богов.

Например, Афродита сражается, защищая своего сына Энея (песнь V). Когда происходит поединок Париса и Менелая, она выносит Париса с поля боя, потому что любит его. И, наоборот, Гера и Афина, видя тяжёлое положение ахейцев, всячески стараются их поддержать. Поэтому Гера, пытаясь утихомирить Зевса, усыпляет его. Кроме того, есть сцены, где боги враждуют, даже дерутся между собой...

Кстати, у богов нет принципов. Не потому Зевс помогает троянцам, что считает это справедливым, нет, — его попросила Фетида, которая когда-то оказала ему очень серьёзную услугу. Существует миф, который широко не известен: Гера, Афина и другие олимпийцы, кроме Гестии, восстали против Зевса — окружили его, спящего, и «оковали» сыромятными ремнями так, что он не мог пошевелиться, а Фетида нашла способ его освободить. Вот из благодарности он это и делает. Сейчас мы бы сказали: «услуга за услугу»...

Так в чём же тогда главное отличие богов от людей? Люди — смертны, а боги — бессмертны. Во всём остальном различий нет...

И поэтому возникает одна особенность в «Илиаде»: люди много плачут. Ахилл плачет, женщины... Люди страдают, умирают, для них война — это трагедия. А боги смеются. Для них это игра. Им ничто не

угрожает. Кстати, гомерический хохот вошёл в пословицы. Этим завершается первая песнь «Илиады»: боги смеются.

Люди порой и не понимают того, что делают боги. Часто боги их обманывают. Так Агамемнону Зевс посылает лживый сон, который сулит победу. Ахилл вначале радуется, что троянцы подходят к кораблям... Вот теперь-то ахейцы поймут, наконец, что значит — обидеть Ахилла:

Ныне, я думаю, скоро колена мои аргивяне
Придут обнять: нестерпимая более нужда гнетёт их.¹³
(Песнь XI)

Но Патрокл кидается в бой. Оказывается, никакое это не торжество, это — гибель Патрокла.

И Гектор, когда убивает Патрокла, тоже торжествует. Ему кажется, что троянцы вот-вот подспеют и отрежут ахейн от кораблей. А на самом деле Ахилл вступит в сражение, и Гектор будет убит. Поэтому люди предполагают, а боги располагают. Боги смеются, а люди плачут.

Всё дело в человеческой смертности. Конечно, и звери умирают, но звери не знают об этом, а люди — знают. И потому

...из тварей, которые дышат и ползают в прахе,
Истинно в целой вселенной несчастнее нет человека.¹⁴
(Песнь XVII)

Отношение к смерти — очень важный момент в «Илиаде». Жизнь для героев «Илиады» — высшая ценность, недаром боги бессмертны. Ахилл, когда к нему приходят посланники (мы в другой связи к этому эпизоду еще вернёмся), скажет:

Можно всё приобрести, и волов, и овец среброрунных,
Можно стяжать и прекрасных коней, и золотые треноги;
Душу ж назад возвратить невозможно; души не стяжаешь,
Вновь не уловишь её, как однажды из уст улетела.
Мать моя среброногая мне возвестила Фетида:
Жребий двоякий меня ведёт к гробовому пределу:
Если останусь я здесь, перед градом троянским сражаться, —
Нет возвращения мне, но слава моя не погибнет.
Если же в дом возвращусь я, в любезную землю родную,
Слава моя погибнет, но будет мой век долголетен...¹⁵
(Песнь IX)

А ещё раньше (песнь IX) он говорил:

С жизнью, по мне, не сравнится ничто: ни богатства, какими
Сей Илион, как вещают, обиловал, — град, процветавший

В прежние мирные дни, до нашествия рати ахейской;
Ни соковища... —

сколько бы их ни было. Ничто не сравнится с жизнью. И даже когда Одиссей спустится в Царство мёртвых и, встретив там Ахилла, который после своей гибели станет властителем над душами умерших, скажет ему: «Как тебе повезло!», тот ответит: «Лучше быть последним подёнщиком на земле, чем царствовать среди мёртвых».

Итак, жизнь — превыше всего... Однако люди добровольно идут на смерть. Сама смертность человека, его знание о неизбежном конце составляют преимущество человека пред богами. Боги бессмертны, а люди смертны. А ведут себя как бессмертные.

Жизнь конечна, и потому она должна иметь смысл. Если жить вечно, о смысле можно и не задумываться. Именно так существуют боги. А человек смертен. Его жизнь имеет предел, и он знает об этом. И вот здесь возникает ещё одна важная тема «Илиады» — тема судьбы.

Собственно, сам смысл жизни определяется судьбой. Существовали даже особые богини — Мойры, которые определяли судьбы. Боги следят за тем, чтобы судьба осуществилась. Это их прямой долг, и потому в глазах людей их судьба — в руках богов. Однако и боги склоняются перед судьбой. Вот, например, Сарпедону, единственному из сыновей Зевса, который принимал участие в Троянской войне, было предначертано умереть от копья, брошенного рукой Патрокла. Зевс хотел бы уберечь сына, вынести его из боя, но Гера говорит, если мы начнём спасать всех, кого любим, так вообще всё разладится. И даже Зевс вынужден с этим смириться...

Люди знают свою судьбу; не только богам она известна, но и людям. И в какой-то степени они её выбирают. Вот только что я приводил вам слова Ахилла о том, что есть два варианта его судьбы: он может прожить долгую жизнь дома, но если станет воевать, то обязательно погибнет. И Гектор это знает:

Будет некогда день, как погибнет высокая Троя...
(Песнь IV)

Это грустная судьба. Жизнь Ахилла будет окончена здесь. Но у Гектора ещё более печальная участь. Ахилл, по крайней мере, надеется, что ахейцы одержат победу и Троя будет разрушена. Гектор же знает, что и сам погибнет, и Троя падёт. А почему они сражаются? Ну, Гектора мы ещё можем понять: ахейцы напали на Трою, и ему было бы стыдно

перед троянцами, прояви он робость и останься в стенах города. Гектор, действительно, защищает свой родной дом. Но Ахилл? Зачем он воюет? Он ведь сам говорил поначалу: «Троянцы мне ничего дурного не сделали, вернусь домой...» Агамемнона он не любит, на Елену ему плевать, и никаких идей у него нет. Что им движет?

Когда он вступит в бой после гибели Патрокла, Фетида снова попытается его остановить. Она знает, что Ахиллу суждено погибнуть, и уговаривает сына отказаться от сражения. А Ахилл ответит:

Должно теперь и тебе бесконечную горестъ изведать,
Горестъ о сыне погибшем, которого ты не увидишь
В доме отеческом! ибо и сердце моё не велит мне
Жить и в обществе быть человеческом, ежели Гектор,
Первый, моим копием поражённый, души не извергнет
И за грабёж над Патроком любезнейшим мне не заплатит!»

Мать, слёзы лиющая, снова ему говорила:
«Скоро умрёшь ты, о сын мой, судя по тому, что вещаешь!
Скоро за сыном Приама конец и тебе уготован!»
<...>

Но Ахилл решает, что всё равно будет сражаться:

Смерти не мог избежать ни Геракл, из мужей величайший,
Как ни любезен он был громоносному Зевсу Крониду;
Мощного рок одолел и вражда непреклонная Геры.
Так же и я, коль назначена доля мне равная, лягу,
Где суждено; но сияющей славы я прежде добуду!
Прежде ещё не одну между жён полногрудых троянских
Вздохами тяжкими грудь раздирать я заставлю и в горе
С нежных ланит отирать руками обеими слёзы!¹⁶

(Песнь XVIII)

Отчасти им движет желание отомстить за Патрокла, но в то же время, и это самое важное, им движет стремление к славе.

Герой — тот, кто осуществляет свою судьбу. А для Ахилла, кстати, какова альтернатива? Прожить долго, но бесславно или пасть на поле битвы, но прославиться. Он сам выбирает свою судьбу. И в общем-то, у него есть только один вариант судьбы — это погибнуть под Троей со славой. Прочее — это не судьба, ибо судьба — это индивидуальный смысл жизни. А прожить долгую, спокойную жизнь, как все люди, — это не для него. Судьба Ахилла в том, что он, герой, погибнет под Троей... И Гектору, когда он решит вступить в поединок, скажут: «Не сражайся с Ахиллом!», а тот ответит: «Погибну, но слава останется».

Слава — высшая ценность. Не общее дело — слава, ибо слава для них — это посмертное бытие. Она останется в памяти других. Герои

Гомера идут навстречу судьбе, и слава для них важнее жизни. Она придаёт смысл их существованию. И в этом — их преимущество перед богами: богам ничто не грозит, люди же платят жизнью. А настоящая ценность — лишь то, за что не жалко её отдать.

Вот, например, в пятой песне поэмы рассказывается о том, как греческий герой Диомед вступает в бой с самим богом войны Аресом и ранит ручку Афродиты. Это не богоборчество: он знает, что богам ничем навредить не может. Но само то, что он способен пойти на такое, придаёт ему славы, он как бы уравнивается с богами. Это не борьба, а желание доказать, что человек может и с богами сразиться, но без всякого протеста против них. Вообще, никакого противостояния богам в «Илиаде» нет...

Боги принимают активное участие в событиях. Они непосредственно вмешиваются в происходящее. Допустим, эпизод из первой песни «Илиады». Ахилл в гневе на Агамемнона, даже готов на убийство. Но является богиня Афина и останавливает Ахилла, не дает ему это совершить. Ахилл не может убить Агамемнона. Второй пример — с Патроклом. Ахилл его предупреждал: «Можешь сразиться с кем угодно, но только не с Гектором». Он знает, что Патроклу суждено погибнуть от руки Гектора. Но Патрокл не слушает друга и вступает в поединок. Гектор убивает Патрокла. Однако в «Илиаде» это дано как вмешательство бога Аполлона, который помогает Гектору сразить соперника: выбивает из рук Патрокла копье.

Гегель в своей «Эстетике» разбирает эти эпизоды и даёт им следующую интерпретацию. Он считает, что Гомер изображает внутреннее состояние человека, но показывает его классически — через внешнее явление бога. В частности, в первом случае Ахилл всё-таки понял, что он не может лишиться жизни Агамемнона, и это его душевное сомнение показано как явление богини мудрости, которая останавливает руку героя. А второй эпизод Гегель объясняет так: Гектор — более могущественный герой, и, кроме того, это уже конец битвы, Патрокл устал. Но верно ли подобное объяснение? С одной стороны, да. Так можно понять, наверное, и так можно объяснить. Но почему бы Гомеру так и не представить событие? Это вполне в его силах. Он мог бы сказать, что Ахилл проявил благоразумие, а Патрокла сгубила усталость... Почему Гомеру всё-таки необходимо вмешательство богов?

Возьмём два более сложных примера. Поединок Гектора и Ахилла — решающее событие в поэме. Сам Зевс не знает, кто должен одер-

жать победу, и бросает жребий. Так он узнаёт, что победа достанется Ахиллу. И Ахилл побеждает. Прямого вмешательства в ход поединка здесь нет. Но сначала всё-таки был жребий...

Или финал. Мы к этому ещё вернёмся, а пока хочу отметить главное: убив Гектора, Ахилл издевается над его телом, привязывает к колеснице и трижды протаскивает растерзанный труп вокруг могилы Патрокла. Аполлон, который, между прочим, покровительствовал Гектору, возмущён таким бесчинством. Он обращается к Зевсу. А Зевс велит богине Фетиде остановить Ахилла. Фетида убеждает сына вернуть тело Приаму. Это — божественная мотивировка.

Однако когда Приам приходит к Ахиллу и просит его отдать тело сына, он напоминает герою о его собственном отце, ведь подобное с ним тоже могло случиться. Ахилл проникается сочувствием к Приаму. И это его личный душевный порыв, хотя за ним и стояло решение богов. А кроме того, Ахилл делает то, чего от него и не требовалось: он обещает двенадцать дней не атаковать Троию, чтобы Приам и троянцы смогли со всеми почестями похоронить Гектора.

Этот момент в «Илиаде» получил особое название — «закон двойного зрения»: одно и то же событие здесь имеет как бы две мотивировки. Одна — психологическая, жизненная, а другая — божественная. В обоих примерах это выступает вполне очевидно. Ахилл одержал победу над Гектором: физически он явно превосходил троянца, всё-таки — сын богини. Но есть и другое объяснение его победы — выпавший жребий. А во втором случае — вспомнив отца, Ахилл проявил великодушие. Но, в то же время, таково было решение богов...

Собственно, и в предыдущих примерах присутствовала та же двойственность. Можно, конечно, сказать, что Ахилл проявил мудрость, — но именно в этот момент ему явилась богиня Афина. И то же самое с Патроклом: конечно, вполне реально, что Гектор оказался более сильным воином. Однако есть и другая причина его поражения: в событиях вмешался бог Аполлон.

Закон двойного зрения в данном случае означает: всё, что происходит в поэме, совершается неизбежно. Если бы не было второй, божественной, мотивировки, то, возможно, всё могло бы сложиться иначе. Но тут — не может быть иначе. Мог Ахилл убить Агамемнона? Мог. А почему бы и нет? Он был в гневе... Но появление бога говорит о том, что вершится судьба и никаким случайностям здесь нет места.

Но надо сказать, закон двойного зрения — это закон всякого произведения искусства. В любом романе это присутствует. Например, пушкинский «Евгений Онегин». Часто задают вопрос, почему Татьяна всё же не ушла к Онегину. И находят много разных объяснений...

Пушкин создал сложный психологический рисунок:

Тогда — не правда ли? — в пустыне,
Вдали от суетной молвы,
Я вам не нравилась... Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна;
Что я богата и знатна,
Что муж в сраженьях изувечен,
Что нас за то ласкает двор?
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь?..
<...>
Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого рабом?¹⁷
(«Евгений Онегин», VIII)

Но в то же время даётся и другая мотивировка:

Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Поведение Татьяны можно по-разному трактовать: то ли долг её удерживает, то ли Татьяна не верит до конца в чувства Онегина и т.д. Но всё же, почему она так поступила? А потому что автор так решил!

Это и есть закон двойного зрения. Сочетание двух точек зрения присутствует в каждом произведении искусства: одна — это логика персонажа, другая — логика автора. Но у Гомера эта авторская логика отсутствует. В «Илиаде» это божественная логика: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына». И в той роли, которая обычно принадлежит в произведении автору, у Гомера выступают боги. Это они определяют: зачем? и как должно быть?

Вообще, война показана в «Илиаде» необычайно жестоко. Жестокость здесь проявляют все герои, причём, Гомер всячески это под-

чёркивает. Ахилл абсолютно неистов и безжалостен, когда вступает в бой. Дети Приама, братья Гектора, просят его о пощаде. Но:

«...Ныне пощады вам нет никому, кого только демон
В руки мои приведёт под стенами Приамовой Трои!
Всем вам, троянам, смерть, и особенно детям Приама!
Так, мой любезный, умри! И о чём ты столько рыдаешь?
Умер Патрокл, несравненно тебя превосходнейший смертный!
Видишь, каков я и сам, и красив, и величествен видом;
Сын отца знаменитого, мать имею богиню;
Но и мне на земле от могучей судьбы не избежать;
Смерть придёт и ко мне поутру, ввечеру или в полдень,
Быстро, лишь враг и мою на сражениях душу исторгнет,
Или копьём поразив, иль крылатой стрелою из лука».

Так произнёс, — и у юноши дрогнули ноги и сердце.
Страшный он дрот уронил и, трепещущий, руки раскинув,
Сел; Ахиллес же, стремительно меч обоюдный исторгши,
В вью вонзил у ключа, и до самой ему рукояти
Меч погрузился во внутренность; ниц он по чёрному праху
Лёг, распростёршись; кровь захлестала и залила землю.
Мёртвого за ногу взявши, в реку Ахиллес его бросил,
И, над ним издеваясь, пернатые речи вещал он...

<...>

«...Так погибайте, трояне, пока не разрушим мы Трои,
Вы — убегая из битвы, а я — убивая бегущих!»¹⁸

(Песнь XXI)

Вот насколько он бессердечен. Даже река — бурный, быстротечный Ксанф — возмутилась его свирепству. Ахилл не знает пощады. А как он обращается с Гектором? Когда Гектор терпит поражение, Ахилла просят даже не жизнь сохранить — отдать тело поверженного близким. А Ахилл отвечает:

Тщетно ты, пёс, обнимаешь мне ноги и молишь родными!
Сам я, коль слушал бы гнева, тебя растерзал бы на части,
Тело сырое твоё пожирал бы я, — то ты мне сделал!
Нет, человеческий сын от твоей головы не отгонит
Псов пожирающих! Если и в десять, и в двадцать крат мне
Пышных даров привезут и столько ж ещё обещают;
Если тебя самого прикажет на золото взвесить
Царь Илиона Приам, и тогда — на одре погребальном
Мать Гекуба тебя, своего не оплачет рожденья;
Птицы твой труп и псы мирмидонские весь растерзают!¹⁹

(Песнь XXII)

Очень жестоко всё. Но это не жестокость Ахилла, это жестокость самой войны. Здесь все жестоки. И Гектор... Убив Патрокла, он тоже,

между прочим, мечтает расправиться с его телом и так радуется своему превосходству. А потом и это не останется неотомщённым: его сразит Ахилл. Но прежде Гектор скажет Ахиллу: «Тебя убьёт Парис». Одно убийство здесь порождает другое — таков закон войны. И это — закон богов.

Греки верили в Немезиду — богиню возмездия. Зло обязательно должно быть наказано. Собственно, это ещё один смысл начальных слов «Илиады»:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распостёр их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершалася Зевсова воля)...
(Песнь I)

И вроде бы это справедливая воля, но сколько людей погибло! Добро здесь не торжествует, здесь карается зло. Однако в «Илиаде» есть и прорыв сквозь это: последняя XXIV песнь. Это уже не божественная воля, а человеческое великодушие. Приам приходит к Ахиллу, с мольбой падает пред ним на колени:

«Вспомни отца своего, Ахиллес, бессмертным подобный,
Старца, такого ж, как я, на пороге старости скорбной!
Может быть, в самый сей миг и его, окруживши, соседи
Ратью теснят, и некому старца от горя избавить.
Но, по крайней он мере, что жив ты, и зная и слыша,
Сердце тобой веселит и вседневно льстится надеждой
Милого сына узреть, возвратившегося в дом из-под Трои.
Я же, несчастнейший смертный, сынов возрастил браноносных
В Трое святой, и из них ни единого мне не осталось!
Я пятьдесят их имел при нашествии рати ахейской:
Их девятнадцать братьев от матери было единой;
Прочих родили другие любезные жёны в чертогах;
Многим Арей истребитель сломил им несчастным колена.
Сын оставался один, защищал он и град наш и граждан;
Ты умертвил и его, за отчизну сражавшегося храбро,
Гектора! Я для него прихожу к кораблям мирмидонским;
Выкупить тело его приношу драгоценный я выкуп.
Храбрый! почти ты богов! над моим злополучием сжался,
Вспомнив Пелея отца: несравненно я жалче Пелея!
Я испытую, чего на земле не испытывал смертный:
Мужа, убийцы детей моих, руки к устам прижимаю!»
Так говоря, возбудил об отце в нём плачевные думы;
За руку старца он взяв, от себя отклонил его тихо.

Оба они вспоминая: Приам — знаменитого сына,
Горестно плакал, у ног Ахиллесовых в прахе простёртый;
Царь Ахиллес, то отца вспоминая, то друга Патрокла,
Плакал, и горестно стон их кругом раздавался по дому.
Но когда насладился Пелид благородный слезами
И желание плакать от сердца его отступило, —
Быстро восстал он и за руку старца простёртого поднял,
Тронут глубоко и белой главой, и брадой его белой;
Начал к нему говорить, устремляя крылатые речи:
«Ах, злополучный! много ты горестей сердцем изведаль!
Как ты решился, один, при судах мирмидонских явиться
Мужу пред очи, который сынов у тебя знаменитых
Многих повергнул? В груди твоей, старец, железное сердце!
Но успокойся, воссядь, Дарданион; и как мы ни грустны,
Скроем в сердца и заставим безмолвствовать горести наши.
Сердца крушительный плач ни к чему человеку не служит:
Боги судили всеильные нам, человекам несчастным,
Жить на земле в огорчениях: боги одни беспечальны...»²⁰
(Песнь XXIV)

В финале они примиряются:

Долго Приам Дарданид удивлялся царю Ахиллесу,
Виду его и величеству: бога, казалось, он видит.
Царь Ахиллес удивлялся равно Дарданиду Приаму,
Смотря на образ почтенный и слушая старцевы речи.
Оба они наслаждались. Один на другого взирая;
Но наконец возгласил к Ахиллесу божественный старец...²¹
(Песнь XXIV)

Ахиллес обещает Приаму, что даст ему возможность похоронить сына со всеми почестями. Не только он сам не станет наступать, но и ни один грек в это время не приблизится к Трое. Похоронами Гектора, плачем над его телом завершается «Илиада». И это — человеческая победа. Не Зевсова воля, которая влечёт за собой бесконечную череду бед и смертей, а торжество человечности, человеческого милосердия...

Теперь коротко о том, как это изображено, о форме поэмы Гомера. Сразу оговорюсь, что в форме произведения, как правило, выступают более очевидно глубинные стороны его содержания, поэтому, на самом деле, мы будем двигаться вглубь содержания.

Начнём с первого вопроса — жанра произведения. «Илиада» — это эпос. Понятие эпоса имеет два значения — родовое и видовое. Эпическое произведение — это повествовательное произведение, такое

как роман, повесть, рассказ... Есть эпос как род литературы (кроме эпоса, существуют также лирика и драма — это родовые понятия). Но, кроме того, эпос — это и определённая жанровая форма. И если говорить о больших формах, то она противостоит роману. Роман — явление более позднее, эпос — более раннее. В основе эпоса лежит событие (для сравнения: в основе лирики лежит переживание, в основе драмы — действие). Но что такое событие в эпосе? Прежде всего, конечно, какой-то важный факт. Существуют события дня или события года — это уже нечто более значительное. Но бывают и события жизни, которые определяют её целиком, делят на «до» и «после»...

В основе эпоса лежат события народной жизни, в основе романа — события личной жизни героев. Если с этой точки зрения подойти к «Илиаде», можно сказать, что в основе поэмы лежит гнев Ахилла. Но не как момент его биографии, а как веха в истории Троянской войны. Это определяет всю «Илиаду». Ещё раз напомним начальные строчки поэмы (больше к ним возвращаться не будем, они уже исчерпали все возможности):

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распостёр их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам...

(Песнь I)

Здесь с самого начала подчёркнуто, какое огромное значение этот гнев имел для всего ахейского войска. И в связи с этим возникает ещё один важный вопрос — о единстве «Илиады». Гнев Ахилла, действительно, есть тема всей поэмы. Вначале это гнев на Агамемнона. После смерти Патрокла происходит его примирение с Агамемноном, но состояние гнева Ахилла не покидает; теперь этот гнев направляется на Гектора, убившего Патрокла. Гнев Ахилла длится вплоть до XXIV песни, которая «Илиаду» завершает. Здесь гнева больше нет: Ахилл и Агамемнону всё прощает, и Гектору. Гнев прошёл — завершилась поэма.

Однако есть здесь ещё одна важная особенность, на которую следует обратить внимание: Ахилл присутствует далеко не во всех песнях «Илиады». После первой песни он в поэме почти не упоминается и только после смерти Патрокла вновь становится главным героем. Но всё, что происходит в поэме, связано с гневом Ахилла...

Эта особенность «Илиады» дала основание Вольфу считать её соединением различных песен. Каждая песня существует как бы сама по себе, хотя все они связаны одной общей темой — гневом Ахилла, ибо этот гнев, его отказ участвовать в событиях отражаются абсолютно на всех героях поэмы.

Такая самостоятельность отдельных частей выступает как на макроуровне, так и на микроуровне. В «Илиаде» очень много подробностей, которые нам, с точки зрения современных вкусов, могут показаться совершенно излишними. «Илиада» не рассчитана на быстрое чтение. Допустим,

Мегес Педея сразил, Антенорова храброго сына.
Сын незаконный он был, но его воспитала Феана
С нежной заботой, как собственных чад, угождая супругу.
Мегес Фелид, на него устремляясь, копейщик могучий,
В голову около тыла копьём поразил изощрённым.
Медь, меж зубов пролетевши, подсекла язык у Педея:
Грянулся в прах он и медь холодную стиснул зубами.²²

(Песнь V)

Речь идет об эпизодическом персонаже. Он больше не будет упоминаться. Но как о нём сказано! *«Мегес Педея сразил, Антенорова храброго сына»* — это ещё ладно, чей он сын — очень важный момент, это как у нас — фамилия... Но дальше: *«Сын незаконный он был»* — какая нам разница: его только что убили! *«Его воспитала Феана с нежной заботой, как собственных чад, угождая супругу»*. Зачем нам это знать? Но: *«Мегес Пелид, на него устремляясь, копейщик могучий. // В голову около тыла копьём поразил изощрённым. // Медь меж зубов пролетевши, подсекла язык у Педея: // Грянулся в прах он и медь холодную стиснул зубами»*. Это крошечный фрагмент, но он приобретает самостоятельное значение. И так на микроуровне построена вся «Илиада» — это бесчисленные подробности.

Но так же она строится и на макроуровне. Вот два наиболее выразительных примера. Первый — это поворотный момент в «Илиаде», эпизод, в котором Ахилл, наконец, вступает в битву. То он не принимал участия в сражениях, но вот идёт на поединок. Ему не терпится отомстить за смерть Патрокла, но доспехи в своё время он отдал Патроклу, и они достались Гектору. И он просит свою мать, богиню Фетиду, обратиться к богу кузнечного дела Гефесту, чтобы тот выковал ему новые доспехи. Так вот: рассказ о новом щите занимает здесь почти целую песнь. А ведь это такой драматичный, поистине решающий момент!

Другой пример из «Одиссеи» — это тоже очень важный, много определяющий эпизод. Одиссей возвращается домой на Итаку, но жена Пенелопа его не узнаёт. Тогда он просит свою старую нянюшку омыть ему ноги. И в этот момент по шраму она узнаёт Одиссея. А Гомер, правда, не на целую песню, но примерно на полторы страницы зачем-то подробно излагает историю, при каких обстоятельствах герой получил рану, оставившую этот шрам...

Подобная самостоятельность частей составляет важную особенность «Илиады». С чем она связана? Для начала хочу сделать одно замечание, на это в своё время обратил внимание Лессинг: у Гомера отсутствуют описания. В самом деле, скажем, красота Елены в «Илиаде» не описана. Казалось бы, красота — самое главное, но в «Илиаде» описания красоты нет, только рассказано, как посмотрели на Елену троянские старцы:

Истинно, вечным богиням она красотой подобна...

(Песнь III)

Вот и всё. Сказано, что она прекрасна, но почему нет описания? А потому что Гомер остро чувствует временную природу звучащего слова. Это естественно. Когда читаешь, иногда бывает нужно и назад вернуться, и остановиться. А «Илиада» — это устное творчество, поэму слушали, а не читали. И поэтому сама природа звучащего слова просто не позволяла подробно передать внешность. Ведь облик мы воспринимаем мгновенно, а если начать описывать сначала глаза, потом волосы, грудь, руки, то забудешь, какие были глаза, пока дойдёшь до ног — цельный образ не получится.

И поэтому Гомер щит Ахилла не описывает, а рассказывает, как Гефест его создал. Это рассказ, разворачивающийся во времени. В поэме Гомера не может быть фразы, которая нам сегодня кажется простой условностью, на которую мы даже не обращаем внимания: «в то время, как...». Все одновременные события в «Илиаде» изображаются как последовательные, поэтому при всём обилии подробностей и деталей, в ней нет описаний.

Вообще, в поэме Гомера совершенно особый темп. Вот, например, Гектор спрашивает у служанки, где Андромаха. А что он слышит в ответ? Прежде, чем сказать, куда пошла Андромаха, служанка ему подробно рассказывает, куда она *не* пошла:

И ему отвечала усердная ключница дома:
«Гектор, когда повелел ты, тебе я поведаю правду.

Нет, не к золовкам своим, не к невесткам пошла Андромаха,
Или ко храму Афины поборницы, где и другие
Жёны троян благородные грозную молят богиню...»²³

(Песнь VI)

И только после этого, наконец, сообщает: «К башне пошла илионской...». Вообще, у Гомера всё происходящее приобретает чрезвычайно торжественный характер. Это почти священнодействие. А богослужение, кстати, и не может идти быстро. Когда такая торжественность, события разворачиваются медленно...

С подобным восприятием времени связана ещё одна важная особенность «Илиады» — это самостоятельность отдельных частей. Приведу простые примеры, чтобы было понятно, о чём идёт речь. Допустим, вам нужно поехать в какой-то далёкий город. Что для этого требуется? Если торопитесь, лучше сесть в самолёт, конечно. При этом вы довольно скоро окажетесь на месте, но почти ничего не увидите по дороге. Разве что аэродром да облака в иллюминаторе. Если отправиться поездом — это займет уже больше времени, может быть, несколько дней. Но зато из окна можно многое рассмотреть, может, даже выйти на какой-нибудь станции, оглядеться... Ну а если пешком отправиться? Ещё больше увидишь. А если идти не по дороге, а так, в каком-нибудь вольном направлении — многое увидишь, но, скорее всего, вообще не доберёшься до нужного места. Когда люди гуляют, они именно так и поступают: смотрят вокруг, никуда не торопятся. У них нет цели. Если вы хотите увидеть незнакомый город по-настоящему, лучше всего просто бродить по улицам...

Конечно, люди не могут не спешить в этой жизни. Человеческая жизнь коротка, всего не успеешь, и поэтому приходится выбирать. И этот отбор тем более строг, чем более ограничено время. Заметьте, дети, и это часто вызывает нарекания родителей, не знают о своей смертности, они её ещё не осознают, и потому не отделяют главное от второстепенного. Родители требуют: «Сначала сделай уроки, а потом будешь играть», а им непонятно, почему одно — более важно, а другое — менее. Что ему хочется, то ребёнок и делает. Он не ощущает временных рамок.

Так вот, Гомер тоже никуда не торопится. Жизнь героев протекает во времени, а поэт стоит вне времени, возвышается над ним. И перед его божественным взором всё равно достойно внимания. Это мир на уровне сути. Бытие здесь развёртывается в разных своих проявлени-

ях, и что оказалось в поле зрения поэта, то он и изображает. Он не отбирает, для него не существует никакой градации.

С этим связаны две важные особенности стиля Гомера. Это многочисленные сравнения, которые тоже необыкновенно замедляют ход речи, и наличие постоянных эпитетов. Сравнений очень много в тексте «Илиады». Как правило, это сравнения с явлениями природы. Особую роль в поэме играет образ разбушевавшейся стихии, что соответствует гневу Ахилла, а сами герои часто сравниваются с животными. Так, Гектор сравнивается с конём, со львом и так далее. Я ещё вернусь к этому. Но есть одно сравнение, которое хочу проиллюстрировать, оно всегда вызывало какие-то недоумения и даже насмешки читателей — это сравнение греческого героя Аякса с ослом. Дело в том, что для нас уподобление ослу — это как-то малопривлекательно. А Гомер это делает:

Словно осёл, забредший на ниву, детей побеждает,
Медленный; много их палок на рёбрах его сокрушилось;
Щиплет он, ходя, высокую пашню, а резвые дети
Палками вокруг его бьют, — но ничтожна их детская сила;
Только тогда, как насытится пашней, с трудом выгоняют,—
Так Теламонова сына, великого мужа Аякса,
Множество гордых троян и союзников их дальнотемных,
Копьями в щит поражая, с побоища пламенно гнали.
Он же, герой, иногда вспомянувши бурную силу,
К ним обращался лицом и удерживал, грозный, фаланги...²⁴
(Песнь XI)

Космос Гомера не иерархический. Это по нашим представлениям, допустим, лев — царь зверей, а осёл — нечто недостойное. Для Гомера же осёл несколько не хуже любого другого животного, сравнение с ним не несёт никакого отрицательного смысла. А, кроме того, здесь подчёркнуто, что троянцы подобны детям, которые гонят осла и не могут сдвинуть с места. Точно так же они не могут прогнать Аякса. Так что ничего унижительного для героя в таком сравнении нет.

Но всё-таки сравнение несколько странное. Дело в том, что героическое поведение Аякса здесь сравнивается с поведением осла. А как ведёт себя осёл? *«Щиплет он, ходя, высокую пашню, а резвые дети // палками вокруг его бьют, — но ничтожна их детская сила...»*. И это подчёркивает героизм, да? *«Только тогда, как насытится пашней, с трудом выгоняют»*. С нашей точки зрения, это скорее умаляет достоинство героя. Аякс сражается, а тут осёл, который, пока не насытится, не уйдёт с пашни. Но

это и есть концепция гомеровского героизма. Не долг движет воином. Поведение Аякса столь же органично, как и поведение осла... В обоих случаях — это совершенно естественное проявление их натуры.

Для Гомера вообще характерны подобные сравнения. Человеческая жизнь сравнивается с явлениями природы. Или это разбушевавшаяся стихия, ветер, снег... Или повадки животного. Почему это так? Поясню свою мысль на примере поэзии Б. Пастернака. У него тоже очень много образов природы, и чем-то он, может быть, даже близок Гомеру, особенно в своих ранних стихах. Но там всё иначе:

Весна, я с улицы, где тополь удивлён,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельём
У выписавшегося из больницы...²⁵
(«Весна»)

Или другое:

Кавказ был весь как на ладони
И весь как смятая постель...²⁶
(«Волны»)

Гомер не мог бы сказать: «воздух синь, как узелок с бельём», а сказал бы, что «узелок с бельём синь, как воздух». И не мог бы сказать: «Кавказ как смятая постель», смятая постель у него была бы, как Кавказ, но ни в коем случае не наоборот... Пастернак сравнивает образы природы с образами человеческой жизни, а Гомер — человеческую жизнь с природой, и, в этом смысле, они прямо противоположны. Природа должна объяснять человека... Это те же закономерности, что определяют и человеческое существование... Человек живёт единой жизнью с природой, он подчиняется её законам. То есть, у Гомера нет противопоставления человека и природы...

Обычно сравнения, какими, во всяком случае, они предстают в последующей литературе, гораздо более коротки, чем представление самого объекта сравнения. А у Гомера об Аяксе ровно столько же строчек, сколько и об осле. Они уравниены. Раз попал осёл в поле зрения поэта, он будет представлен со всей тщательностью. Он не менее достоин внимания, чем герой...

А иногда само сравнение даже превосходит то, с чем предмет сравнивается. Вот очень яркий пример:

Словно как снег, устремившись, хлопьями сыплется частый,
В зимнюю пору, когда громовержец Кронион восходит

С неба снежить человекам, являя могущества стрелы:
Ветры все успокоивши, сыплет он снег непрерывный,
Гор высочайших главы и утёсов верхи покрывая,
И цветущие степи, и тучные пахарей нивы;
Сыплется снег на берега и на пристани моря седого;
Волны его, набежав, поглощают; но всё остальное
Он покрывает, коль свыше обрушится Зевсова вьюга, —
Так от воинства к воинству частые камни летали,
Те на троян нападавших, а те от троян на ахеян...²⁷

(Песнь XII)

Описание снегопада, с которым Гомер сравнивает летящие в противника камни, здесь, как видите, чрезвычайно подробно развернуто, оно занимает достаточно много места... Однако у Гомера нет соподчинения. Для него это всё различные проявления единого бытия.

Сравнения в поэме Гомера — это образ, художественный образ, в том смысле, как мы его понимаем. Он возникает в сравнении. Дело в том, что осла здесь и нет вовсе. Это — как осёл. И вьюги нет — это камни летят... Гомеровский слушатель воспринимает то, о чём рассказывается в поэме, как реальность, а не вымысел. А вот сравнение — это образ. И здесь выступает, собственно, само искусство.

Гомер широко использует постоянные эпитеты. Это отчасти связано с природой устного народного творчества, для которого они характерны. Безусловно, это некоторые формулы, клише, которые повторяются. Так Ахилл в «Илиаде» называется быстроногим, Гектор — шлемоблещущим, Парис и Менелай — русоволосыми; Афина — совоокая, Гера — волоокая и так далее... Что такое эпитет вообще? Это, конечно, некоторое определение. Но эпитет отличается от обычного определения тем, что не вносит никакого ограничения. Определение всегда очерчивает некий предел. Я могу сказать: бронзовая статуя, а она ведь может быть и мраморная, и деревянная. Это лишь один из видов — бронзовая. Само понятие статуя гораздо более широкое. А вот эпитет — это определение, которое не сужает, а только подчеркивает. Дело в том, что все воины здесь быстроногие, и все они русоволосые, и у всех блестят шлемы. Это не значит, что другие ходят медленно или один Менелай среди ахейцев — русоволосый. Это желание подчеркнуть какую-то одну сторону, одно важное качество, больше ничего.

Так в русских былинах очень часто встречается выражение *широкая степь*. Но степь и не бывает узкой. Использование эпитета *ши-*

рокая это лишь желание подчеркнуть простор степи. Это первая особенность постоянного эпитета. Вторая особенность — такие эпитеты всегда как-то характеризуют предмет. Ахилл ведь может и лежать, а он *быстроногий*. Гектор может и не надевать шлем, но он всё равно *шлемоблещущий*. Есть и более прямые примеры: корабли называются *быстрыми*, когда они стоят на причале, небо — *звёздным* — среди бела дня, глашатаи — *звонкоголосыми* — когда они молчат. Особенно удивительно одно сравнение в «Одиссее»: Навсикая стирает бельё в тот момент, когда появляется после долгих странствий Одиссей, и оно — ослепительно. Но если оно ослепительно, зачем же стирать? Что это такое? Но всё дело в том, что это взгляд из вечности, а не из бренности. Не важно, какое бельё в данный момент, важно, какое оно вообще. Глашатаи потому и глашатаи, что у них звонкие голоса, хотя в данный момент они могут и молчать. Какое это имеет значение?! Небо всегда звёздное. Это вообще его свойство. Ахилл — быстроногий. А у Навсикаи всегда ослепительное бельё...

Подобное видение имеет некоторые аналоги в древнем изобразительном искусстве, в частности, в греческой вазописи или в египетской живописи. Вообще, древняя живопись не знала перспективы, потому что перспектива навязывает определённую точку зрения на мир, показывает, каким его видит художник. А древние изображают, каков он есть на самом деле. Они считали невозможным выбирать перспективу. И, в сущности, в греческой вазописи всегда присутствует постоянный эпитет. Когда изображается пастух со стадом, это не значит, что он пасёт стада. Это значит, что он пастух. А когда на египетской фреске фараон изображён на троне — это не значит, что он восседает на троне, это значит, что перед нами — фараон. Это и есть постоянные эпитеты.

Такова основа гомеровского эпоса — это некая абсолютная точка зрения на мир. Это мир, увиденный глазами бога...

ГРЕЧЕСКАЯ ЛИРИКА VII-VI ВВ. ДО Н. Э.

Возраст человечества насчитывает свыше ста тысяч лет. Мы даже не можем сказать в точности, каков он... Поэмы Гомера стоят на границе этого уходящего в даль прошлого эпического периода и начала этапа, который характеризуется тем, что из монолитной человеческой общности впервые начинает выделяться личность. На смену мифологическому приходит мышление, которое и сформировало в итоге тот тип человека, что существует по сей день.

Такой масштабный переворот в сознании не мог не вызвать к жизни совершенно новый тип культуры. Философ К. Ясперс справедливо обозначил его как *осевое время*, — это период примерно от VIII до II вв. до н. э. Если говорить о мире в целом, наступала эпоха библейских пророков, основателей зороастризма, буддизма, конфуцианства, первых греческих философов...

В литературе — это время рождения лирики. Хронологически оно приходится на VII-VI вв. до н. э., бурный период в истории Греции — разложение родового строя и постепенное становление греческого государства, которое окончательно складывается к V в. до н. э. прежде всего в Афинах.

Слово впервые обрело автора. По отношению к поэме Гомера такой вопрос просто не мог бы возникнуть. Гомер воспроизводит предание, рассказывает о том, что было: «*Гнев, богиня, воспой...*» Он, можно сказать, исполнил эту божественную песнь, обработал её, передал суть. А лирический поэт рассказывает о себе, о своём времени. Он сам и есть главное действующее лицо.

Если говорить о лирике в целом, она, как и эпос, тоже имела глубинные фольклорные корни. Это очевидно. Но её древние истоки иные, чем у эпоса. Лирика выросла из магии. Магия, магическое мышление — очень важные её составляющие. Прежде всего, это различные магические заклинания, заговоры. Допустим, чтобы вызвать дождь или избавить человека от болезни, жрецы, шаманы произносили особые заклинания. Но они непременно должны были обладать и какими-то особыми, выражаясь современным языком, экстрасенсорными качествами, иначе бы ничего не получилось. По-

мимо знания, от них требовалось ещё и некое собственное духовное движение...

Слово несло иррациональную, заклинательную силу. Этот момент сохраняется в европейской лирике на протяжении всей её истории. Она, конечно, уже перестает быть магической, но это особое внутреннее напряжение в ней всё же остаётся. Оно, вообще, всегда присутствует в поэзии. А иногда даже такие формулы возникают, хотя они, конечно, уже утрачивают прямую магическую направленность. Скажем, у Пастернака:

Не волнуйся, не плачь, не труди
Сил иссякших и сердца не мучай.
Ты со мной, ты во мне, ты в груди,
Как опора, как друг и как случай...²⁸
(«Не волнуйся, не плачь, не труди...»)

Звучит вполне как заклинание... Или, к примеру, строчки Мандельштама:

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного мёда...²⁹
(«Возьми на радость из моих ладоней...»)

Вообще, в языке этот слой существен — слово действительно, само слово и есть действие. Как однажды заметил Пушкин: «Слова поэта суть уже его дела...»³⁰

Кажется, только скажешь, а слово что-то меняет.. Сейчас, конечно, это уже не магия, но всё же внутренне связано. Как след в языке, это проявляется по сей день, когда говорят: «Будь здоров!», «Спокойной ночи!», «Прощай» и так далее. Некоторые слова долгое время ещё сохраняли подобное действенное значение, например: «Извините». Сейчас это просто знак вежливости, а, скажем, ещё в пушкинскую эпоху одна такая реплика вполне могла удержать человека от дуэли. Всё это, повторяю, следы древних корней слова. Из этого пласта возникла лирика.

С одной стороны, лирика кажется чем-то глубоко индивидуальным. Автор всегда рассказывает о себе... Но в то же время в лирике всегда есть и некая обобщённость. Главные персонажи лирики — это местоимения. Имена в лирике, как правило, отсутствуют: «Я помню чудное мгновенье — // Передо мной явилась ты...». «Я» и «ты» здесь предельно обобщены. Каждый может ассоциировать себя с этим «я» и увидеть кого-то за этим «ты».

Не случайно греки высоко ценили поэтов. Их изображали на вазах. Как правило, такой чести удостаивались лишь боги. В поэтах ощущалось нечто божественное. Божественная сила как бы нисходит свыше, вселяется в душу творца:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружён;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснётся,
Душа поэта встрепенётся,
Как пробудившийся орёл.³¹
(«Поэт»)

Вдохновение «требует поэта»... Это проявляется в одной существенной особенности: поэт пробует говорить о себе, изображает собственные переживания. Но в то же время он смотрит на себя с какой-то абсолютной, высшей координаты. Его «я» не совпадает с «я» лирика.

Приведу простой пример. Допустим, Пастернак пишет:

Я кончился, а ты жива,
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею далью беспредельной,
Как парусника кузова...³²
(«Ветер»)

Так ведь раз «кончился» — не станешь писать стихи! Но это человеческая жизнь автора подошла к концу, а как поэт он продолжает жить в своих произведениях...

В основе лирики лежит переживание. Что это такое, наверное, каждому понятно, здесь нечего объяснять. Главное, переживание должно остаться в памяти. Оно должно выражать какой-то важный момент жизни. Это нечто значительное, глубокое, что оставило след в душе, может быть, объективно и несущественное, но субъективно — важное. Объективность здесь не играет никакой роли. Гнев Ахилла — это что-то объективное, а лирическое переживание — совершенно субъек-

ективно. Если для меня это имело значение, значит, это — переживание.

Отличительная особенность лирики — это стих. А что составляет основу стиха? Почему стихи мы всегда можем отличить от прозы, даже если они написаны на неизвестном нам языке? Единицей стиха является строка. Это самое главное, строки составляют его основу. А, кроме того, они соотношены ритмически.

Приведу пример из творчества И.А. Крылова:

Две Бочки ехали: одна с вином,
Другая
Пустая.

(Басня «Две Бочки»)

Строчки здесь как бы уравновешены. Хотя это может быть и единственное слово, но оно уравнивается с целой строкой. Это наиболее общая основа деления.

Существуют разные системы стихосложения. В тонических стихах важны только ударные. К ним можно отнести только что приведённые строчки Крылова. Есть система, основанная на другом принципе — количестве слогов. Так, скажем, построена французская система стихосложения, так называемая силлабическая система. Она предполагает равное количество слогов в строке. И, наконец, есть система греческого стиха, которая затем легла в основу классического русского стихосложения. Это силлабо-тоническая система: в ней важно сочетание ударных и безударных слогов. У греков заимствованы и двусложные размеры — ямб и хорей. В русском стихосложении ямб — это когда первый слог безударный, а второй — ударный. В хорее наоборот: первый — ударный, второй — безударный. И трёхсложная система: дактиль, амфибрахий, анапест... У греков не было контраста ударных и безударных слогов, а чередовались длинные и краткие. Ударному соответствовал долгий слог, безударному — краткий. Мы сейчас не умеем воспроизводить греческий стих. Но принцип, основные размеры остались те же самые. Это ямб, он играет важную роль. И гекзаметр... Им написаны поэмы Гомера. Это шестистопный дактиль: первый слог — ударный, два последующих — безударные, а у греков это — первый долгий, два последующих — краткие...

Условно греческую поэзию можно разделить на **декламационную лирику и мелику**. Меликой называлась вокальная лирика (происходит от *мелос* — песня). Она пелась под аккомпанемент лиры или ки-

фары, струнных музыкальных инструментов, и делилась на сольную (монодическую), рассчитанную на один голос, и хоровую.

Хочу сразу сделать одно замечание, касающееся мелики. Хотя исполнение мелики и сопровождалось игрой на музыкальном инструменте, всё-таки это была *поэзия*, а не *музыка*. Нам это ничего не стоит представить, поскольку сегодня подобный жанр достаточно развит, последние, может быть, лет сорок — так называемая авторская песня. Он даже имеет свою классику — произведения Окуджавы, Высоцкого, Галича. Конечно, они многое теряют без аккомпанемента. Скажем, издаются стихи Окуджавы. Они проигрывают в сравнении с его песнями. Но и музыка в его творчестве не существует без стихов. Она вообще невозможна без них, в то время как для песни, в собственно музыкальном смысле, важна, прежде всего, музыкальная сторона, а слова как раз менее существенны. Кстати, у греков были и песни, но они исполнялись, как правило, под звуки флейты...

Одним из первых греческих поэтов — основателей **декламационной лирики** был **Архилох**. Его творчество приходится на вторую половину VII в. до н. э. Биографические сведения об Архилохе довольно скудны. Мы знаем, что он родился на острове Парос. Отец Архилоха происходил из аристократического рода, а матерью была рабыня-фракиянка. Это важное обстоятельство для первого греческого поэта. Как незаконнорождённый, он изначально выпадал из социума. Зарабатывал на хлеб Архилох военной службой. Война для него была средством существования. Некоторое время поэт жил на острове Фасос, куда переселился во главе отряда соотечественников, воевал во Фракии, в одном из военных конфликтов был убит... Известно также, что Архилох был влюблён в Необулу. Вообще, вокруг жизни поэтов нередко складываются различные легенды. Существовала и легенда об Архилохе. Необула была обещана поэту в жёны. Но отец девушки Ликамб передумал выдавать её замуж, и тогда Архилох стал писать эпиграммы, которые якобы довели невесту и её отца до самоубийства.

Сохранились лишь отрывки стихов Архилоха, но они достаточно выразительны. Вообще, начинается всё с «Я»:

Я — служитель царя Эниалия,³³ мощного бога.

Также и сладостный дар муз хорошо мне знаком.³⁴

(Пер. В. Вересаева)

Или, к примеру, такое двустишие:

В остром копье у меня замешен мой хлеб. И в копье же
Из-под Исмара вино. Пью, опершись на копье!³⁵

(Пер. В. Вересаева)

В этих строчках — вся жизнь Архилоха. Он — воин, и он же — поэт. Архилох словно полемизирует с норовом гомеровских героев:

Носит теперь горделиво саиец мой щит безупречный:
Волей-неволей пришлось бросить его мне в кустах.
Сам я кончины зато избежал. И пускай пропадает
Щит мой. Не хуже ничуть новый могу я добыть.³⁶

(Пер. В. Вересаева)

Как вы, наверное, помните, щит в поэме Гомера играл невероятно важную роль. В «Илиаде» описывается борьба за доспехи Патрокла, и, вообще, потерять щит для воина — это было ужасно. А здесь — не волнует его щит, жив — и слава богу!

Или вот как Архилох рисует образ стратега:

Мне не мил стратег высокий, с гордой поступью стратег,
С дивно-пышными кудрями, с гладко выбритым лицом!
Пусть он будет низок ростом, пусть он будет кривоног,
Лишь бы шёл он твёрдым шагом, лишь бы мощь в душе таил.³⁷

(Пер. Г. Церетели)

А у Гомера все герои должны были быть прекрасны... Кроме того, Архилох явно полемизирует с гомеровскими представлениями о вечной славе, ожидающей воинов, павших на поле битвы:

Кто падёт, тому ни славы, ни почёта больше нет
От сограждан. Благодарность мы питаем лишь к живым, —
Мы, живые. Доля павших — хуже доли не найти.³⁸

(Перевод В. Вересаева)

О себе Архилох тоже нередко рассказывает вещи малопривлекательные. Это, конечно, вызов:

Часто копишь, копишь деньги — копишь долго и с трудом,
Да в живот продажной девке вдруг и спустишь всё дотла.

(Пер. В. Вересаева)

А вот строчки, направленные против обидчика Архилоха:

...Пускай близ Салмидесса ночью тёмною
Взяли б фракийцы его
Чубатые, — у них он настрадался бы,
Рабскую пищу едя!

Пусть взяли бы его, закоченевшего,
Голого, в травах морских,
А он зубами, как собака, лязгал бы,
Лёжа без сил на песке
Ничком, среди прибоя волн бушующих...³⁹
(Пер. В. Вересаева)

Я хотел бы обратить здесь ваше внимание на одну особенность: это тоже состояние гнева, поэт разгневан был чрезвычайно. Но это не событие, а переживание. В стихотворении, что вообще свойственно Архилоху, очень много конкретных деталей. Кажется, такое обилие подробностей напоминает поэмы Гомера. Но в чём разница? Ничего из перечисленного нет на самом деле. Всё это вымысел. Все эти слова передают лишь чувства автора... И поэтому это лирика.

Есть у Архилоха и так называемая элегия. Вообще, понятие элегии менялось на протяжении истории литературы. У нас, в России, элегией называлось стихотворение грустного содержания. В Риме элегией считался сборник стихов, посвящённый какой-то одной, конкретной женщине. Любовная лирика — это была элегия. А у греков с элегией связан определённый характер стиха. Это особое элегическое двустишие. Первая строчка написана гекзаметром, это шестистопный дактиль (им написаны поэмы Гомера), а вторая строчка — усечённый гекзаметр, или пентаметр. Такое двустишие и составляет основу элегии. Примером подобной элегии является двустишие Пушкина, посвящённое переводу «Илиады»: *«Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи»* — это гекзаметр, *«Старца великого тень чую смущённой душой»* — пентаметр. Это и есть элегическое двустишие...

В форме элегии обычно представляли некие размышления поэта над жизнью. Из Архилоха до наших дней дошло одно из таких стихотворений:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой.
Ободришь и встретишь их грудью, и ударим на врагов!
Пусть везде кругом засады — твёрдо стой, не трепещи.
Победишь — своей победы напоказ не выставляй,
Победят — не огорчайся, запершись в дому, не плачь.
В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй.
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.⁴⁰
(Пер. В. Вересаева)

Здесь звучит очень важная, вообще свойственная грекам идея вол-

нообразного движения. Не стоит особенно радоваться удаче, потому что вслед за ней обязательно последует период неудач. Но и не надо отчаиваться: на смену тёмной полосе непременно придёт светлая. Вот и вся мудрость. В жизни присутствует ритм. Чередуются приливы и отливы. Архилох достаточно точно выразил эту философию. Но в данном случае в стихотворении существенно другое. Поэт обращается к сердцу:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой...

В поэме Гомера Одиссей тоже нередко разговаривает со своим сердцем, бьет себя в грудь. Но что он имеет в виду? Физический орган. А у Архилоха сердце — это само его «Я». В его стихах впервые рождается осознание собственной личности.

Главной заслугой другого представителя декламационной лирики — **Мимнерма** (род. ок. 600 г. до н. э.) — считается создание сборника стихов, адресованных его возлюбленной флейтистке Нано. И здесь тоже возникают некоторые важные, неизвестные прежде мотивы:

Без золотой Афродиты какая нам жизнь или радость?
Я бы хотел умереть, раз перестанут манить
Тайные встречи меня, и объятья, и страстное ложе.
Сладок лишь юности цвет для мужей и для жён.
После ж того, как наступит тяжёлая старость, в которой
Даже прекраснейший муж гадок становится всем,
Дух человека терзать начинают лихие заботы.
Не наслаждается он, глядя на солнца лучи...⁴¹

(Пер. В. Вересаева)

Это стихотворение в высшей степени характерно для самоощущения лирического поэта. Героям Гомера смерть не страшна. И старость их не пугает. Старость — это мудрость, а смерть — это слава, главная ценность. А здесь — нет, он уже не чувствует себя частью целого. Он ощущает себя индивидуумом. Это новое мироощущение, которое характерно для лирики. Человек выпал из целого, уже не является его частью. Нет этого целого, и он чувствует себя одиноким и заброшенным. Единственная жизненная ценность для него — наслаждение... Именно поэтому Мимнерм так высоко ценит молодость:

...Сохраняется очень недолго
Сладостный юности плод: солнце взошло — и увял.
После ж того, как пленительный этот окончится возраст,
Стоит ли жить? Для чего? Лучше тотчас умереть!⁴²

(Пер. В. Вересаева)

Элегии **Феогнида** (втор. пол. VI в. до н. э.) посвящены его юному другу Кирну, которому поэт даёт различные этические наставления. Но вот что хотелось бы отметить:

Кирн! Пусть будет печать на этих моих сочиненьях.
Их не сумеет никто тайно присвоить себе
Или жалкой подделкой хорошее слово испортить.
Скажет любой человек: «Вот Феогнида стихи.
Родом он из Мегары». Меж всеми смертными славный...⁴³
(Пер. С. Анта)

Слово здесь обрело автора. Важно не *что* сказано, а *кто* сказал. У Гомера важно — *что* сказано, не случайно даже возникло сомнение в том, а существовал ли, собственно, сам Гомер. Здесь же автору важно подчеркнуть, что это он сказал, Феогнид! Поэтому здесь появляется нравоучение. Нам эти рассуждения могут показаться некой риторикой. А для греков — нет. «*Вот Феогнида стихи...*».

Феогнид размышляет о процессах, которые происходили в его родном полисе, в Мегарах. Поэт принадлежал к аристократическому роду, а в тот период шло разрушение старого родового общества. Ведущую роль в жизни начали играть деньги:

Кирн! Выбираем себе лошадей мы, ослов и баранов
Доброй породы, следим, чтобы давали приплод
Лучшие пары. А замуж ничуть не колеблется лучший
Низкую женщину брать, — только б с деньгами была!
Женщина также охотно выходит за низкого мужа, —
Был бы богат! Для неё это важнее всего.
Деньги в почёте всеобщем. Богатство смешало породы.
Знатные, низкие — все женятся между собой.
Полипаид, не дивись же тому, что порода сограждан
Всё ухудшается: кровь перемешалась в ней...⁴⁴
(Пер. В. Вересаева)

Но, в то же время, в стихах Феогнида звучат те же мотивы, что и у Мимнерма:

Людям дам я совет, чтоб они постоянно, покамест
Юности цвет не увял, в сердце огонь не погас,
Черпали радость свою в своём достоянье. Ведь дважды
Быть молодым не дано, смерти нельзя избежать
Людям, подверженным смерти. Несчастливая старость
наступит —
Сделает жалким лицо, волосы красок лишит.⁴⁵
(Пер. С. Анта)

И чего хочу для души смятенной.
«В ком должна Пейто,⁴⁷ укажи, любовью
Дух к тебе зажечь? Пренебрёг тобою
Кто, моя Псапфа?

Прочь бежит? — Начнёт за тобой гоняться.
Не берёт даров? — Поспешит с дарами,
Нет любви к тебе? — И любовью вспыхнет,
Хочет, не хочет».

О, приди ж ко мне и теперь! От горькой
Скорби дух избавь и, чего так страстно
Я хочу, сверши и союзницей верной
Будь мне, богиня!⁴⁸

(Пер. В. Вересаева)

Здесь ещё очень сильна мифологическая основа: Сапфо обращается к Афродите, представляет себе этот разговор с богиней, которая, якобы, и прежде ей являлась: *«Откликалась ты на мой зов далёкий, // И, дворец покинув отца, всходила // На колесницу // Золотую. Мчала тебя от неба // Над землёй воробушков милых стая; // Трепетали быстрые крылья птичек...»*. Богиня с улыбкой спрашивает женщину, в чем её горе, и обещает, что обязательно заставит любимого ответить на её чувства: *«Прочь бежит? — Начнёт за тобой гоняться. // Не берёт даров? — Поспешит с дарами, // Нет любви к тебе? — И любовью вспыхнет, // Хочет, не хочет»*.

Это во многом близко даже к поэме Гомера. Вот, например, эпизод «Илиады». После поединка Менелая и Париса Елена, видя, что Парис вёл себя довольно трусливо, отдаёт предпочтение своему первому мужу. Но Парис, или, как его ещё здесь называют, Александр, жаждет любви Елены. И тогда Афродита, которая покровительствует Парису, велит Елене: *«В дом возвратися, Елена; тебя Александр призывает»*. Елена противится: *«Ах, жестокая! снова меня оболстить ты пылаешь?»*. Но Афродита неумолима: *«Смолкни, несчастная! Или, во гневе тебя я оставив, // Так же могу ненавидеть, как прежде безмерно любила. <...> и погибнешь ты бедственной смертью!»* // Так изрекла, — и трепещет Елена, рождённая Зевсом, // И, закрывшись покровом сребристым блестящим, безмолвно, // Сонму троянок невидимо, шествует вслед за богиней» (пер. Н. Гнедича, песнь III).

Елена испытывает презрение к Парису. Но когда тот заводит речь о любви: *«Ныне пылаю тобою, желанья сладкого полный»*. // Рёк он — и

шествует к ложу, за ним и Елена супруга», она подчиняется Афродите. Так было у Гомера...

Разговор Сапфо с Афродитой довольно близок к этому гомеровскому изложению. Но, если у Гомера всё на самом деле происходит, то здесь это — миф, некоторая метафора её моления. На самом деле такого, может, никогда и не было, но это — выражение её чувств. Это лирика. Может быть, она и представляла, что обращается к Афродите, но здесь мифологические образы всё-таки в значительной степени носят условный метафорический характер. *«О, приди ж ко мне и теперь от горькой // Скорби дух избавь и, что так страстно // Я хочу, сверши и союзницей верной // Будь мне, богиня».* То, о чём Сапфо здесь говорит, она как бы вспоминает. Вспоминает, как это изображалось в мифах. А теперь она просит: «Приди ко мне!» — и вот это, собственно, и есть лирическое содержание стихотворения.

Сам образ любви у Сапфо — некая богоохваченность, одержимость могучей силой Эроса, которая мучает её. Эта сила как бы поселяется в слабом человеческом теле, являя собой что-то смертоносное, губительное:

Словно ветер, с горы на дубы налетающий,
Эрос души потряс нам...⁴⁹

(Пер. В. Вересаева)

Или другой пример:

Эрос вновь меня мучит истомчивый —
Горько-сладостный, необоримый змей.⁵⁰

(Пер. В. Вересаева)

В буквальном переводе это звучит так: *«Снова меня терзает ослабляющий члены Эрос, сладостно-горькое чудовище, от которого нет защиты».*

Итак, *«страстью я горю и безумствую!»*... Но всё дело в том, что любовь здесь выступает как страсть, а страсть — как страдание. Слова *страсть* и *страдание* — одного корня, от греческого слова *патос*. Но отсюда происходит и слово, которое вы могли и не связывать с этим корнем, — это пафос («θ» по-русски всегда читалось как «ф»). А с другой стороны, такие слова, как *патоанатомия*, *патология*... Кстати, и русское слово *страсть* тоже имеет сходное смысловое значение — *страдание*. Отсюда «страстная неделя», «страсти Христовы» — это же не страсть, это — страдания Христа. Вот в таком широком значении

страсть, как мы её понимаем, и страсть как страдание является главной темой стихов Сапфо.

Сохранилось ещё одно стихотворение Сапфо, которое очень важно для понимания античной концепции любви вообще:

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.

Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро лёгкий 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 прошусь я.

Но терпи, терпи, чересчур далеко
Всё зашло...⁵¹

(Пер. В. Вересаева)

У Сапфо любовное чувство выступает именно как телесное, физическое. Страсть носит исключительно чувственный характер. Чтобы передать силу страсти, Сапфо всячески подчёркивает ощутимые её приметы: «*немеет тотчас язык, под кожей быстро лёгкий жар пробегает...*». Но, в то же время, речь идёт не о том, что можно увидеть извне, со стороны: «*...У меня при этом // Перестало сразу бы сердце биться: // Лишь тебя увижу, уж я не в силах // Вымолвить слова*», «*... Смотрят, // Ничего не видя, глаза, в ушах же — // Звон непрерывный*», «*...дрожью // Члены все охвачены ...*» — всё это в основном чисто субъективные ощущения. И поэтому перед нами лирика, — так страсть только сам человек может переживать...

Но есть и другое — понимание любви как удовольствия, чувственного наслаждения. Выражением этой концепции является творчество греческого поэта **Анакреонта** (ок. 570–487 до н. э.). Стихи его

почти не сохранились. Но мы можем судить о характере этой лирики, поскольку под влиянием Анакреонта сложилось даже целое направление в греческой поэзии, получившее название *анакреонтика*. Вообще, анакреонтическая лирика — термин, который будет затем широко применяться в литературе Нового времени.

Любовь для Анакреонта — это, прежде всего, наслаждение, он воспринимает любовь как удовольствие:

...Я любовников счастливых
Узнаю по их глазам:
В них сияет пламень томный —
Наслаждений знак нескромный.
(Пер. А. Пушкина)

Это уже несколько иное представление о любовном чувстве...

Люблю, и словно не люблю,
И без ума, и в разуме.⁵²
(Пер. В. Вересаева)

В лирике Сапфо и вообще греческой мелике впервые рождается метафора. Конечно, как и Гомер, греческие поэты прибегают к сравнениям. Но эти сравнения носят несколько иной, новый характер. Они становятся метафорическими.

Приведу наиболее простые примеры из творчества греческого поэта **Ивика** (VI в. до н. э.). Для него, как и для других создателей мелики, очень важна любовная тема:

...Мне ж никогда не даёт вздохнуть
Эрос. Летит от Киприды он, —
Тёмный, вселяющий ужас всем,
Словно сверкающий молнией
Северный ветер фракийский,
Душу мне мощно до самого дна колышет
Жгучим безумием...⁵³

(Пер. В. Вересаева)

Концепция страсти здесь близка к той, что мы встречаем в стихах Сапфо:

Эрос влажно мерцающим взглядом очей
Своих чёрных глядит из-под век на меня
И чарами разными в сети Киприды
Крепкие вновь меня ввергает.
Дрожу и боюсь я прихода его.
Так на бегах отличившийся конь неохотно под
старость

С колесницами быстрыми на состязанье идёт.⁵⁴

(Пер. В. Вересаева)

Кроме того, как и в поэме Гомера, в стихах Ивика присутствуют сравнения. Поэт боится приближения Эроса и сравнивает себя с конём, отличавшимся когда-то на скачках, но теперь «неохотно под старость» идущим на состязание. Однако это сравнение иного типа, чем, скажем, гомеровское сравнение сражающегося Аякса с ослом. Дети не могут согнать осла с пашни, так же, как троянцы не могут вытеснить Аякса с поля боя. Но там это было вполне реальное сравнение. Здесь же оно абсолютно вымышлено... И сам образ коня — только метафора душевного состояния поэта. Сравнение носит сугубо образный, метафорический характер.

Или другой пример из Анакреонта:

...бросился я
в ночь со скалы Левкадской
И безвольно ношусь
в волнах седых,
пьяный от жаркой страсти.⁵⁵

(Пер. В. Вересаева)

Кстати, существовала похожая легенда о Сапфо: будто бы та из-за несчастной любви к красавцу Фаону бросилась с Левкадской скалы. Сапфо и в самом деле жила какое-то время в Сицилии (как аристократка, она была изгнана с Лесбоса демократией), а Левкадская скала считалась на острове местом, откуда, по преданию, бросались в воду несчастные влюблённые. Что же касается Анакреонта, с ним в реальности ничего подобного не происходило. Этот образ — выражение его внутреннего состояния, его чувств...

Метафора не случайно впервые рождается в лирике. Всякое стихотворение должно быть кратко. Вообще, длинные стихотворения обычно не очень хороши. Именно с этой особенностью — краткостью стихотворения — тесно связана метафоричность лирики... В коротком стихотворении нужно очень многое сказать. Вот почему поэту необходим метафорический язык, иначе бы он не смог выразить столь многое на столь кратком промежутке стиха. Порой сохранились лишь отдельные строчки того или иного поэта, но и они достаточно весомы, многое могут открыть внимательному читателю...

Например, такие строки из Сапфо:

Сладкое яблочко ярко алеет на ветке высокой,

Очень высоко на ветке, забыли сорвать его люди.
Нет, не забыли сорвать, а достать его не сумели.⁵⁶

(Пер. В. Вересаева)

Это не только про яблочко, как вы догадываетесь... Но главное — если бы от «Илиады» Гомера остались лишь такие отрывки, она бы не состоялась в нашем сознании. Несколько строчек ни о чем бы нам не сказали. А у лирического поэта даже одна строка говорит о многом, несёт в себе очень высокую концентрацию смысла.

Самым значительным представителем **хоровой мелики** был **Пиндар** (ок. 518–442 или 438 до н. э.). Он родился близ Фив в семье, которая восходила к древнейшей знати этого священного города. Некоторое время жил в Афинах, особенно долго — в Сицилии и писал торжественные хоровые песни, оды, посвящённые спортивным играм. Надо сказать, греки вообще придавали огромное значение спортивным состязаниям. Олимпийские игры, конечно, особенно известны, они проводятся по сей день. Но были ещё и Дельфийские игры, и Пифийские, и Истмийские, в рамках которых происходили подобные смотры.

Вообще, спортивные состязания были настолько важны для греков, что даже летоисчисление они вели от Олимпийских игр (776 г. до н. э.). А как вы понимаете, начало летоисчисления — это очень серьёзно. Должна быть какая-то особая, основополагающая дата. Например, у нас счёт лет ведётся от Рождества Христова. Раньше — от Сотворения мира... А греки отмеряли годы своей истории с момента установления Гераклом Олимпийских игр, — такое значение придавали они этому событию!

Пиндар создал четыре книги, связанные с четырьмя местами проведения спортивных соревнований. Главная их тема — прославление победителей. Но что значит для Пиндара победа? Она выражает доблесть. Это важный момент для грека — физическая доблесть. Конечно, это, прежде всего, сила. Но и физическая мощь, и доблесть неотделимы от силы духовной. Вообще, гармония духа и тела составляет суть античного идеала. Именно поэтому добивается успеха достойнейший, сильнейший, лучший во всех смыслах.

И здесь возникают ещё несколько существенных моментов. Дело в том, что побеждали в спортивных играх обычно представители аристократических родов. Объективно и не могло быть иначе, поскольку люди менее состоятельные не имели возможности заниматься спортом, у них просто не было для этого времени и средств. Но, кроме

того, Пиндар, например, считал, что это достоинство, которое передаётся по наследству. Свой род аристократы нередко вели от богов или, во всяком случае, от каких-то очень знатных, выдающихся предков. А это также стоило поэтического воспевания.

Ещё важный момент. Конечно, многое в состязании определялось личной волей участников. Но требовалось и благоволение небес. Боги должны были прийти на помощь, иначе не выиграть. Поэтому победители — это любимцы богов и тем более заслуживают хвалы. А побеждённых жалеть не нужно. Лучше завидовать победителям, чем жалеть побеждённых. Очень часто победители олимпиад отличались затем в военных походах, но не потому, что замечательно сражались, — они приносили своему войску удачу.

Пиндар изображает, как правило, какое-то реальное, недавно происшедшее событие. Вообще, лирика обращена к современности. Допустим, состоялись спортивные игры, и он пишет стихи по случаю победы того или иного участника, воспевает победителя. Но в то же время в этот действительный факт Пиндар старается включить некие мифологические мотивы. Вообще, вся греческая литература тесно связана с мифом. Лирика Сапфо, к примеру, — это использование мифа для изображения чувства. А Пиндар обращается к мифологическому образу для изображения реального события...

Но понимание мифа, свойственное Пиндару, резко отличается от того, которое, скажем, было характерно для Гомера. У Пиндара это сложная система ассоциаций. Это уже другой, ассоциативный принцип. Хочу привести только один пример. Первая пифийская ода «Колеснице Гиерона Этнейского» (названа по имени сицилийского тирана, при дворе которого некоторое время жил поэт, — основателя города Этна, одержавшего победу на Пифийских играх). И первый миф, который Пиндар здесь использует — это миф о противоборстве Зевса и Тифона:

Эпод I

Те же, кого не полюбит Зевс,
Трепещут, заслышав зов
Муз-пиерид; он летит над землёй
И над бездной никем не смиренных морей.
Тот всех больше, кто в Тартар страшный
низвергнут, противник богов,
Сам стоголовый Тифон. Пещера в горах
Встарь, в Киликийских, его воспитала,
носившая много имён,

Ныне же Кумские скалы, омытые морем,
И Сицилийской земли пределы
Тяжко гнетут косматую грудь.
Этна — столп небосвода,
Снежно-бурная Этна, весь год
Ледников кормилица ярких.

Строфа II

Там из самых недр её неприступного пламени ключ
Бьёт священной струёй. И текут
Днём потоки рек, испуская огнистый дым;
Ночью же блеском багровым пышет огонь...⁵⁷

(Пер. М. Грабарь-Пассек)

Вулкан Этна напоминает здесь об истории низвержения Тифона в Тартар. Теперь это ужасное стоглавое чудовище заключено в преисподней, но вот сам этот клубящийся вулкан — как бы продолжение давней схватки. Но это одна сторона. А есть и другая: дело в том, что Гиерон вел войну с Карфагеном, и это противостояние также уподобляется борьбе олимпийца Зевса с мрачным Тифоном. Греки вообще воспринимали противостояние с Востоком как борьбу цивилизации и варварства. Возникает такая сложная ассоциативная связь...

Другой миф — о Филоктете. Согласно греческому мифу, у Филоктета, лучшего друга Геракла, была незаживающая рана, которая имела ужасный вид и издавала настолько отвратительный запах, что ахейцы, готовясь выступить против Трои, решили высадить Филоктета на каком-нибудь острове. Но на десятом году Троянской войны оракул объявил, что без Филоктета и подаренных ему Гераклом стрел ахейцам Трою не взять. И тогда к нему были отправлены послы с просьбой вернуться в ахейское войско и обещанием вылечить раны. Филоктет был очень обижен на греков, которые оставили его одного в пещере на Лемносе, но потом всё-таки уступил уговорам, и благодаря его участию в штурме Троя пала.

Герой оды Гиерон тоже был болен и однажды даже руководил битвой, не сходя с носилок. У Пиндара возникает ассоциация с Филоктетом. Прямых связей здесь нет, просто вдруг упоминается миф о Филоктете. Но на таких ассоциативных переключках, которые лишь угадываются и которые читатель сам должен улавливать, Пиндар выстраивает поэтические образы. Они не связаны непосредственно с сюжетом:

Антистрофа III

Вспомнит пусть он, сколько тяжких походов и битв
перенёс

Он душой непреклонной. За то
Высшей чести волей богов удостоен был
Он, и чести такой никто не имел
Между мужей Эллады. В удел ему
Дан богатства пышный венец. Но, на бой
Ныне сам пойдя, повторил Филоктетов рок.
<...>

Эпод III

С Лемноса сына Поанта встарь
С собой привели; он был
Раной терзаем, но славный стрелок.
И данайцев трудам положил он конец,
Град Приамов разрушив. Телом был слаб, но был
избран судьбой.
Пусть с Гиероном в грядущем будет всегда
Бог-совершитель...⁵⁸

(Пер. М. Грабарь-Пассек)

Такова, в целом, система ассоциаций, характерная для од Пиндара.

ЭЛЛАДА В V В. ДО Н. Э.

На протяжении VII — VI веков до н. э. между различными общественными силами Греции шла ожесточённая борьба за власть, родовой строй переживал глубочайший кризис. И в результате возникает нечто новое — рождается государство. Я хочу сразу обратить внимание: греческий путь — исключительный. Вообще, всюду образовывались государства, и переход от родового строя к государству — закономерное явление в истории человечества. Однако существуют два варианта такого развития: один — восточный, другой — опыт Греции, который заложил основы всей европейской цивилизации. Восток развивался иначе. И сегодня это различие вновь обрело, к сожалению, чрезвычайную остроту. Европейская и восточная цивилизации снова резко противостоят друг другу. А заложены эти противоречия, этот глубинный конфликт были уже тогда.

Главной опорой греческого государства стал город, полис, основой которого являлась демократия. Правда, рабовладельческая. Но в V веке до нашей эры ещё не существовало границы между городом и деревней. На территории города обязательно располагались пашни. И все полноправные граждане обязательно владели землёй. Территории принадлежали городам...

Город — это центр. В старых русских городах, во всяком случае, по сей день на любой центральной площади можно встретить рынок и храм. А у греков обязательным было ещё и место для проведения собраний. Город становился политическим, религиозным, торговым центром. Решающая роль в управлении городом принадлежала народному собранию. Это была прямая демократия. Вообще, античность не знала представительских учреждений, выбора депутатов. Всё взрослое мужское население, полноправные граждане участвовали в общественной жизни. Они собирались на городской площади и сообща принимали решения. В этом сила античной демократической системы. Прямая демократия имеет явные преимущества по сравнению с представительской, но у неё есть и свои недостатки, ибо она невозможна в больших государствах. Поэтому, когда позже стали скла-

дываться более крупные государственные образования, демократия рухнула. Так было в Греции, в Риме....

Но прямое демократическое правление являлось и новой формой человеческого общежития, что очень важно. К примеру, на Востоке рождение государств способствовало возникновению сильных деспотических режимов. Рабство в странах Востока не играло такой роли, как в Греции. Рабы использовались только в крупных владениях, которые принадлежали правителю и его приближённым. Восточный крестьянин был настолько занят трудом на земле, что не мог участвовать в политической жизни, у него просто не было для этого времени. Чтобы кормить себя, да ещё и платить налоги государству, он должен был всё своё время трудиться.

А условием греческой демократии было рабство. Рабами становились только иноплеменники. Вначале, правда, предпринимались попытки введения долгового рабства, но законодатель Солон его отменил. Грек не мог быть рабом. И главная собственность — земля — тоже не могла быть частной. Землёй владело племя, или общность племён (это уже не родовое племя, а граждане, объединившиеся в государство). Но в Греции существовало и частное владение. Вообще, собственность принадлежала государству, но каждый его член, каждый полноправный гражданин имел участок земли и получал определённое количество рабов, которые помогали её обрабатывать. Если же человека лишали гражданства, он терял и землю. Поэтому одним из главных наказаний для грека (смертная казнь применялась крайне редко) считался остракизм, изгнание из города. Тогда человек лишался всего. Нет, личную собственность он, конечно, мог с собой увезти, но земля ему не принадлежала. Продать её он не имел возможности, поскольку был только временным владельцем, как, впрочем, и рабов — они тоже оставались в коллективной собственности города.

Почему так важно было рабство? Почему оно являлось условием греческой демократии? Потому что человеческий труд в то время был крайне малопродуктивен. Он не оставлял свободного времени. А люди, включённые в общественную жизнь, должны были иметь его в достаточном количестве. Ведь для того, чтобы принимать участие в жизни государства, решать его судьбу, нужно было обладать определённым духовным потенциалом. Поэтому без рабов демократия не могла бы существовать. На этом этапе рабство было её условием. Но хочу подчеркнуть: главным в этой демократии всё-таки был труд сво-

бодного человека, который, имея рабов, получал возможность участвовать в общественной, духовной жизни. Скажем, посещать театр, это вообще было массовое явление, заниматься искусством, политикой... Свободный гражданин мог решать государственные вопросы.

Полноправным гражданином города являлся лишь тот, кто в нём родился. Чтобы быть полноправным гражданином, например, Афин, нужно было родиться в Афинах. Чужеземцы, переселившиеся в тот или иной греческий полис, так называемые *метеки*, могли заниматься ремеслом, торговлей, земледелием, но в народное собрание они не допускались. Они не были рабами, но и не имели политических прав и земель не владели.

Так вот, полис, город-государство — это очень важный момент... Город обнесён стенами. В этом отношении город — это дом, в котором живут люди. Главный орган управления в нём — народное собрание, которое принимало и отвергало законы, утверждало или отменяло судебные решения, выбирало годичных магистратов: это были должностные лица, которые наделялись исполнительной властью и избирались сроком на один год. Для того, чтобы существовала всё же известная преемственность, бывшие магистраты образовывали совет старейшин. Все граждане юридически и политически были равноправны. При этом продолжали действовать и прежние установления, на которые опиралось старое общество. Весь гомеровский эпос — это мир таких неписаных законов: обычаев и нравственных норм, которые существовали испокон веков, передавались из поколения в поколение. Но им на смену пришли законы писанные, то есть те, которые принимало народное собрание, государственные законы. Неписанные законы и так все знают, а новые надо было создавать. Вот, допустим, раньше для человека главным была доблесть, а теперь — справедливость. И особую роль стало играть слово, поскольку в народном собрании требовалось умение убедить сограждан своей речью. Вообще, основным стал принцип большинства. Всякий закон мог быть принят только большинством голосов.

К примеру, обычай кровной мести. У Гомера это ещё очень сильно выражено, таков основной закон первобытнообщинного строя: тебя обидели — значит, или ты ответишь обидчику, или твои близкие. Остальных это не касается. Но и до других тебе нет дела...

А в полисе всё стало по-другому: родовая месть ушла в прошлое, уступив место иному типу суда. Теперь на первый план выступил

принцип: любое преступление, совершённое в государстве, касается всех его граждан, потому что оно нарушает закон, нормы данного общества. Поэтому нарушение закона — это уже не частное дело, оно затрагивает интересы каждого. Таковы нормы полиса, которые должны были соблюдаться, а если кто-то ими пренебрегал, то должен был понести наказание. Это существенно отличалось от принципов родового общества. И ещё: в Греции человек, замкнутый в кругу своих личных интересов, не принимавший участия в общественной жизни, которому была безразлична судьба его страны, считался в каком-то смысле ненормальным. Такие люди носили даже специальное название *идиотес* (букв. — частное лицо, изолированный).

Какие принципы были заложены в античном полисе? Прежде всего, конечно, идея гражданства. Человек — гражданин города, и этим определяются его права. Затем — принцип демократии. И, наконец, выборность. В дальнейшем именно эти принципы составили основы европейской цивилизации.

Что касается рабов, к ним, конечно, плохо относились. Аристотель, например, говорил: «*Раб — это говорящее орудие*». Это не значит, что он был злым человеком. К своим рабам, наверное, он был более снисходителен. Но так он определял сущность раба. Ибо человек — это сумма прав и свобод. А раб был их лишён. Кстати, любой человек мог оказаться рабом, если попадал в плен. Например, первым римским автором стал грек Ливий Андроник, пленник, привезённый в Рим. Но именно он заложил основы римской литературы. Так что Аристотель имел в виду положение раба, а не дурное к нему отношение. Раб стоит вне общества. И поэтому он ни за что не отвечает. Раба нельзя судить: он украл, но он не подлежит суду, над ним никаких судебных процессов не произведёшь, он — «говорящее орудие». С него ничего нельзя спросить. Хозяин несёт за него полную ответственность. Рабы не имели семьи. У них могли быть, конечно, жёны, дети, но семья как социальный статус для них не существовала.

Вообще, греки считали, что раб сам выбрал подобную судьбу. Дело в том, что в отличие, скажем, от средневековья, античность признавала право человека на самоубийство. Окажись человек достойный в подобной ситуации, он скорее покончит с собой, нежели примет участь раба. А если он смирился, значит, заслуживает презрения. Впоследствии это изменится, но для грека V в. до н. э. было так. Рабами, как правило, оказывались иноплеменники. Вообще, это были люди

другой культуры, а греки признавали лишь собственную, всё остальное они воспринимали как варварство.

Тут есть один важный мотив: существовал полисный патриотизм. То есть, каждый человек своей родиной считал лишь тот город-государство, в котором он жил, и потому между различными греческими полисами нередко вспыхивали конфликты. Такой, например, была знаменитая Пелопоннесская война — крупнейшая в Древней Греции, в которой участвовали Афины и Пелопоннесский союз под предводительством Спарты.

Жители иных городов, если и приезжали, скажем, в Афины, не становились полноправными гражданами. Но всё-таки все они были греками. Все они осознавали себя эллинами, противостоящими варварам. Это были люди одной — греческой — культуры, независимо от того, что между ними как представителями разных городов-государств, может, и существовали разногласия. Но все они — эллины! Остальные — варвары. С варварами приходилось сталкиваться во время войн, варвары становились рабами. Но для эллинов это все были люди, стоявшие по ту сторону культуры.

Для греков рабство имело ещё и символическую составляющую: нельзя было оставаться свободным, работая на другого. Свободный человек мог заниматься каким угодно ремеслом, но работать — только на себя.

Одним из основателей Афинского государства был греческий поэт и мудрец **Солон** (ок. 640–560 до н. э.), один из знаменитых «семи мудрецов» древности. Существует легенда о том, как Солон впервые заявил о себе. В то время афиняне вели долгую и изнурительную войну с соседним городом Мегарами за остров Саламин. Афиняне потерпели поражение в этом противостоянии и приняли закон, который под страхом казни запрещал даже говорить о возобновлении войны. Тогда Солон, притворившись безумцем, в рваном плаще, всклокоченный, выбежал на городскую площадь, взобрался на камень, с которого обычно вещали ораторы, и обратился к своим согражданам стихами:

...Лучше бы мне не в Афинах родиться, а в месте безвестном,
Чтобы не слышать укор: «Сдал он врагам Саламин!»
Если ж афиняне мы, то вперед — и на остров желанный!
Смело на бой, чтобы смыть с родины чёрный позор!⁵⁹

Услышав слова Солона, народ словно очнулся. Афиняне вновь отправились в военный поход и одержали победу... Солон был избран

главой Афинского государства. Солоном-законодателем были заложены многие важные принципы, которые затем долгое время определяли жизнь афинской демократии. Он отменил долговое рабство, неимущие обрели право становиться членами народного собрания, получили землю. Солон учил сограждан, что закон — это самое главное: *«Кто видит обиду, может жаловаться в суд»; «кто во время гражданских раздоров не примыкает ни к одной партии, лишается гражданских прав»; «бранить живых людей запрещается в правительственных зданиях, в суде, в храмах, в торжественных процессиях; бранить же мёртвых запрещается везде»; «кто не может указать, на какие средства он живёт, лишается гражданских прав»; «если отец не научил сына никакому делу, такого отца сын не обязан содержать в старости»* и т.д.

А вот фрагмент одной из последних речей другого великого афинского правителя **Перикла** (сер. V в. до н. э.), с именем которого связан наивысший расцвет афинской демократии: *«Обычаи у нас в государстве не заёмные; мы не подражаем другим, а сами подаём пример. Называется наш строй народовластием, потому что держится не на меньшинстве, а на большинстве народа. Закон даёт нам всем равные возможности, а уважение воздаётся каждому по его заслугам. В общих делах мы друг другу поможем, а в частных не мешаем; выше всего для нас законы, а неписанные законы выше писанных. Город наш всегда для всех открыт. <...> На войне мы сильны не тайной подготовкою, а открытой отвагою. <...> Мы любим красоту без прихотливости и мудрость без расслабленности; богатством мы не хвастаем на словах, а пользуемся для дела; и в бедности у нас не постыдно признаться, а постыдно не выбиваться из неё трудом. <...> Сознательность делает нас сильными, тогда как других, наоборот, бездумье делает отважными, а раздумье — нерешительными. <...> Государство наше по праву может зваться школой Эллады, ибо только в нём каждый может найти себе дело по душе и по плечу и тем достичь независимости и благополучия...»*.⁶⁰

Кажется, речь идет о некоем идеальном порядке. В реальности все, наверное, складывалось по-другому. Но главное: сама эта норма оставалась незыблемой, она никогда не ставилась под сомнение. Для греков V века до нашей эры это были те положения, которые признавал каждый.

V век до н. э. открывает новый — классический этап истории Древней Греции, с которым связаны величайшие её достижения. Именно в

это время обрёл свой совершенный облик афинский Акрополь, были возведены Парфенон, храмовые комплексы в Олимпии и в Дельфах. Именно к этому периоду относится деятельность архитекторов Фидия и Калликрата, историков Геродота и Фукидида, скульптора Поликлета и многих других.

Но наиболее значительным явлением эпохи стал **греческий театр**. Он представлен двумя жанрами: трагедией и комедией (существовал и некий промежуточный жанр, но его образцы нам неизвестны), происхождение которых связано с культом Диониса. Это был умирающий и воскресающий бог виноградной лозы, который олицетворял собой творческие силы природы: погибал осенью и возрождался с каждой новой весной.

Мистерии (греч. «таинства») в честь Диониса были довольно причудливы. Во время дионисий люди одевались в козлиные шкуры (спутниками Диониса считались козлоногие сатиры, а ипостасью самого божества являлся козёл). В состоянии экстаза участники, среди которых были и женщины, убивали жертвенного козла, раздирали его на части, что означало смерть Диониса. Затем начинался плач над растерзанным телом. Это была первая часть действия — плач над погибшим богом. Вторая часть — возрождение Диониса. Разумеется, оживить жертвенное животное реально они не могли, поэтому вторая половина мистерии носила условный, символический характер. Это было ликование, вызванное вестью о воскрешении божества. Из таких драматизированных обрядов родилась греческая трагедия. Кстати, буквальное значение слова трагедия — это *козлиная песнь* (от греч. *трагос*, козёл). Из радостных аспектов дионисийского культа родилась греческая комедия. Но, как и в основе трагедии, в основе комедии лежал всё тот же двуединый образ смерти и рождения. Разница в акцентах. В трагедии акцент делался на гибели божества, она возникала из плача. В комедии же доминировали веселье и смех, связанные с возвращением Диониса к жизни. Это была смерть, которая чревата новым рождением, и смех, которому предшествовала смерть.

Вообще, культ Диониса во многом противостоял культу Аполлона, который глубинно был связан с рациональным началом, с аристократией (не случайно Пиндар воспевал в своих стихах это солнечное божество). А здесь каждый мог приобщиться к священнодействию: участники вкушали тело бога, жертвенного козла, и тем самым как бы ощущали свою причастность к иррациональной, божественной силе.

Дионисии сыграли огромную роль в развитии греческого театра. Дионис всегда оставался покровителем драматического искусства: на греческой сцене обязательно располагался алтарь в его честь, а в зрительном зале отводилось место для жреца храма Диониса. Однако, мистерия — это не театр. Театр начинается тогда, когда возникает деление на сцену и зрительный зал. Участники дионисий не делились на актёров и зрителей. И лишь когда возникает помост, когда появляется разделение на зрительный зал и сцену — рождается театр.

Это важнейший момент в структуре театра. Появляются актёры и зрители, существующие в двух разных пространствах и разных временах. Допустим, на сцене изображается одно время, тогда как время пришедших в зрительный зал — совершенно другое. Пространство сцены — нечто иллюзорное, а зрительный зал — реален, в нем находятся люди, которые смотрят спектакль. И между ними — непреодолимая граница. Конечно, актёры могут спуститься в зрительный зал, в современном театре это довольно часто случается, мы к этому привыкли. Но вот что совершенно невозможно, так это выход зрителя на сцену. Здесь кончается театр. Известны, конечно, случаи, когда зритель вмешивался в происходящее. Кому-то могло вдруг вздуматься помешать Отелло душить Дездемону... В жизни, наверное, в таком случае даже следовало бы вмешаться. Но в театре роль зрителя в том и заключается, чтобы оставаться наблюдателем. Двигаться и действовать могут только актёры.

С одной стороны, зритель смотрит драматическое представление здесь и сейчас. Для него это настоящее время. Но, с другой стороны, он понимает, что перед ним особый условный мир, что это искусство. Здесь есть один очень важный момент, который следует подчеркнуть. Греческие трагедии, как правило, основывались на мифах, в них действовали боги и мифологические герои. Но отношение к мифам в театре стало иным. Допустим, слушая в прежние времена песни Гомера, люди считали, что всё это было на самом деле. Давно, правда, но всё же было. А когда зритель видел нечто подобное на сцене, он понимал, что перед ним — актёры, разыгрывающие представление. Никто не воспринимал театральное зрелище как реальность. Кроме того, зритель осознавал, что у трагедии есть автор, что она кем-то написана. Устраивались даже состязания драматургов. То есть сама трагедия воспринималась как нечто сочинённое...

Теперь несколько слов об особенностях греческого театра. Прежде всего, конечно, это наличие хора. Собственно, трагедия начинается с момента появления хора перед зрителем, выхода его на оркестру и завершается в тот момент, когда хор ее покидает. Хор мог состоять из двенадцати-пятнадцати человек. Разница между хором и актёрами заключалась в том, что хор пел (это была мелика), а актёры декламировали. Как правило, хор не принимал участия в самом действии.

Знаменитый поэт и теоретик искусства Ф. Шиллер как-то назвал хор идеальным зрителем. Это замечание не лишено оснований, но неточно. Дело в том, что театр — это коллективное зрелище, и потому в театре важен зритель. Не только для актёра. Конечно, мало приятного — играть в пустом зале. Но и для зрителя важно, чтобы зал был полон. Это дает совершенно особое эмоциональное восприятие спектакля. Не случайно, когда мы приходим в театр, вначале невольно оглядываемся, осматриваем зрительный зал и только затем обращаем внимание на сцену. Театр — коллективные эмоции. Кстати, это важное отличие театра от кино: фильм можно смотреть и в одиночку. Совершенно не обязательно, чтобы рядом были другие, это, скорее, может мешать. А театральный спектакль так смотреть нельзя. Необходима коллективная реакция.

В этом смысле хор, действительно, — идеальный зритель. Он создаёт некую единую эмоциональную партитуру восприятия, как бы подсказывает, в какой момент нужно ужаснуться, а в какой — порадоваться или почувствовать надежду. Поэтому отчасти Шиллер был прав. Но философ Ф. Ницше был ближе к истине, когда опровергал данное положение. Он считал, что хор находится по ту сторону рампы и в отличие от зрителя воспринимает всё, что происходит на сцене, как реальность, он может вмешиваться в ход событий. А зритель ни в коем случае не должен этого делать. Кроме того, он никогда не воспринимает происходящее на сцене как реальность. Он понимает, что это игра, театр и никакого отношения к действительности не имеет.

В греческом театре не существовало закрепления актёров за ролью. Вообще, он не был похож на современный: представления устраивались два раза в год, продолжались три дня подряд, причём, в первый день демонстрировались трагедии одного драматурга, на следующий — второго, затем — третьего, и у каждого драматурга был свой актёр, который играл только один раз. Но ведь актёр — тот, кто играет разные роли! У нас известные артисты обычно вы-

ступают во многих спектаклях, снимаются в разных фильмах. Их слава связана с достаточным количеством персонажей и сценических образов, которые они создали. А в греческом театре нужно было продемонстрировать все своё мастерство в пределах одной-единственной постановки. Поэтому один актёр исполнял в спектакле сразу несколько ролей.

С этим связана ещё одна важная особенность — актёры играли в масках. Человек должен был уйти со сцены, сменить маску и обрести, таким образом, облик нового персонажа. Так что, отчасти, потребность в маске определялась чисто техническими вещами. Однако всё гораздо сложнее.

Дело в том, что любой актёр меньше своей роли и больше неё одновременно. В греческом театре это выступало особенно очевидно. Актёр играл мифологических героев и даже роль божества мог исполнить, Аполлона, допустим... Какой он в жизни Аполлон или Ахилл? Он — обыкновенный человек. Но мог сыграть и Ахилла, и Агамемнона, и Аполлона — кого угодно, и в этом смысле был больше любой из ролей. Как актёр он свою роль превосходил, потому что творил разные образы. Смысловое значение маски как раз в том и заключалось, чтобы показать, что актёр не совпадает со своей ролью. Это не его лицо. Сам он не Ахилл и не Агамемнон. Это маски, которые он надевал, чтобы перевоплотиться.

Обычно каждой роли соответствовала определённая маска. Но случалось, что один и тот же персонаж менял маску в ходе спектакля. Скажем, узнавал вдруг какую-то ужасную тайну. Так вот: чтобы передать потрясение, изобразить, как тяжело герой это переживает, актёр надевал маску, изображающую страдание...

Театральные представления устраивались, как правило, в дни празднеств в честь бога Диониса (мы будем говорить об Афинском театре, где наиболее полно воплотилась греческая трагедия). Зрители усаживались на склоне холма Акрополя, который представлял собой своего рода амфитеатр. Театральное действо собирало всё взрослое население Афин. Это, действительно, был народный театр. Постановки шли целый день, с утра до вечера. Вначале вход был бесплатным, позже стали брать определённую плату. Однако те, у кого денег не хватало, получали своего рода субсидии или специальные жетоны, дававшие право присутствовать на спектакле. Даже преступников выпускали из-под стражи на это время. Греки относились к театраль-

ному действию чрезвычайно серьёзно, они не рассматривали его как развлечение. Но об этом чуть позже.

Что представляло собой само устройство театрального пространства? Основной древнейшей его частью была круглая (диаметром ок. 20 м), окаймлённая амфитеатром площадка, на которой располагался хор. Это была *орхестра*. То, что мы называем сегодня сценой (или, как греки произносили это слово, *скеной*), выглядело как палатка, где переодевались актёры. Позже её стали драпировать, закрывать колоннами, своего рода декорациями, чтобы она не была видна зрителю... Актёр появлялся из этой *скены*, переодевшись и надев новую маску, ведь деления на акты греческий театр не знал. Место, которое отделяло палатку от орхестры, носило название *проскениум* — здесь стояли актёры.

Существовало специальное жюри, которое оценивало постановки и выбирало победителей. Авторам вручались премии. Получить третью премию означало — проиграть. Одерживал победу тот, кто достаивался первой премии. Кроме автора, награда присуждалась также первому актёру.

Надо сказать, в основе всех греческих трагедий обязательно лежал мифологический сюжет. Известно только одно произведение — «Персы» Эсхила, которое не отвечало данному принципу. Все остальные трагедии опирались на мифы (во всяком случае, те, что дошли до наших дней). И кстати, премия давалась драматургу именно за то, как он интерпретировал сюжет. Но это был не сам миф, а некая его обработка, своего рода подражание мифу.

Зритель понимал, что перед ним не герой мифа, а актёр в маске, что это всё невсамделишное, написано автором, который мог удостоиться за своё сочинение награды, а актёр — быть поощрён за искусную игру. Одним словом, зритель осознавал, что театр — это искусство.

Искусство здесь отделилось от религии. В мифе они были слиты, а здесь нет. Религиозный ритуал — это одно, а театральное зрелище — совсем другое, хотя тоже несло очевидный символический смысл... Зритель, конечно, сопереживал тому, что происходило на сцене, но его роль в представлении существенно изменилась. Он должен был осмыслить происходящее. Впервые здесь возникает этот важный момент — осмысление. Когда человек совершает ритуал, он ведь не раздумывает над происходящим, он — верит. А здесь задачей зрителя стало осмысление увиденного.

Кроме того, театр относился к разряду явлений, которые Аристотель определял как высокий досуг. Он рассуждал так: для чего отдыхает раб? Для того, чтобы восстановить силы и продолжить трудиться. А свободный человек? Для того чтобы отдыхать. В самом отдыхе заключён смысл. К высокому досугу относились и спортивные игры, позволяющие укрепить тело, и занятия, допустим, философией или музыкой. Но целью такого досуга было развитие человеческой личности. Такова была привилегия свободного человека. Он должен был всесторонне развивать свою личность и потому ходил в театр.

Ещё одна важная особенность: любое театральное произведение обязательно должно было перекликаться с сегодняшним днем. Вообще, всё, что происходит на сцене, должно волновать зрителя, его лично затрагивать. Это закон театра. Если, скажем, современный режиссёр обращается к пьесе Шекспира или Чехова, его задачей будет добиться, чтобы пьеса звучала актуально. То, что сегодня не вызывает живой отклик, ставить на сцене нельзя. Читать ещё можно и нужно, но не переносить на сцену.

Так вот, миф в греческом театре тоже должен был звучать актуально. Это ощущали уже зрители V века до нашей эры. Для них было важно, чтобы мифологический сюжет перекликался с их собственным существованием. И это, кстати, было одним из главных условий увенчания драматурга наградой. Трагедии затрагивали важнейшие проблемы жизни государства, жизни афинского полиса, то, что очень волновало современников. Но выражалось это на языке мифа.

ГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Классическая греческая трагедия представлена именами трех великих авторов: это Эсхил, Софокл и Еврипид. Творчество каждого из трагиков отражает определённый этап в развитии афинской демократии. Эсхил писал во времена её становления, Софокл — расцвета, а произведения Еврипида приходятся на эпоху её глубочайшего кризиса...

Эсхил не был первым греческим драматургом, но именно он считается отцом греческого театра. Почему? Ведь трагедии создавались и до него. Но Эсхил стал первым, кто ввёл в театральное действие второго актёра. До этого времени драмы как таковой не существовало. Была хоровая песня. Перед зрителем выступал хор, а актёр рассказывал о происходящем за сценой. Хор одобрял, ужасался или ликовал, по-разному. Но пока не было второго актёра, не существовало и драматического действия...

Биографические сведения об Эсхиле довольно скудны. Он родился в Элевсине, близ Афин, примерно в 525 г. до н. э., а умер в 456 г. до н. э. По преданию, сам Дионис явился юному Эсхилу во сне и велел заняться сочинением трагедий. Известно, что будущий драматург принадлежал к старинному аристократическому роду. Сын Эвфориона, жреца богини Деметры, он был сторонником афинской демократии (что, кстати, видно по его пьесам), но не поддерживал левых течений. Эсхил принимал участие в греко-персидских войнах. К началу V в. до н. э. над Афинами, как и над всей Элладой, нависла угроза персидского завоевания. Персидские цари провозгласили себя владыками «всех людей от восхода до захода солнца», дальнейший их путь лежал на Балканы, открывающие доступ ко всему восточному Средиземноморью. Перед лицом столь серьезной угрозы греки сумели преодолеть все свои внутренние разногласия и объединиться. Эсхил сражался и был ранен при Марафоне, где афинское войско нанесло персам первое поражение; был участником знаменитого сражения при Саламине в 480 г. до н. э., победа в котором, в сущности, и обеспечила дальнейший расцвет афинского государства.

Эсхил создал свыше семидесяти трагедий, из которых до нашего времени дошли только семь, и тринадцать раз одерживал победы

в театральных состязаниях. В конце жизни по непонятным для нас причинам Эсхил уехал в Сицилию. Там он умер и там же был похоронен.

Свои трагедии Эсхил писал как трилогии. Целиком сохранилась лишь одна из них — «Орестея». Остальные, известные нам четыре трагедии, — это части утраченных трилогий.

Начнем с «**Прикованного Прометеея**». В основу трагедии положен миф о титане Прометее, согласно которому Прометей восстал против Зевса, похитил с Олимпа огонь и дал его людям. Зевс хотел погубить человеческий род, а Прометей его спас. За это он был прикован к скале и подвергся ужасным мукам, а позже был освобождён Гераклом.

«Прикованный Прометей» — единственная известная нам часть трилогии, и первый вопрос, который здесь возникает: какая по счету? Долгое время считалось, что это — вторая часть. Первая часть трилогии, скорее всего, была посвящена рассказу о восстании Прометеея, второй являлась трагедия «Прикованный Прометей», а в третьей части, по всей вероятности, речь шла об освобождении титана (у Эсхила, действительно, была такая трагедия — «Освобождённый Прометей», сохранился маленький её отрывок).

Писатели более поздних эпох пытались восстановить трилогию. И.В. Гёте ещё в молодые годы создал драму «Прометей». Известна также лирическая драма английского поэта П.Б. Шелли, современника Байрона, под названием «Освобождённый Прометей»... Но в настоящее время точка зрения на логику трилогии изменилась. И хотя точных доказательств по-прежнему нет, мы всё же будем исходить из того, что «Прикованный Прометей» — первая часть.

Открывается «Прикованный Прометей» *прологом*. Вообще, так именовалась вводная часть трагедии. Первая песня хора носила название *парод* (по архитектурному пароду, проходу, разделяющему секторы амфитеатра, зрительской части греческого театра, спускался хор). Затем появлялись актёры. Песни хора *стасимы* делились на симметричные куплеты, строфу и антистрофу, их число могло варьироваться от трёх до пяти, а сцены, где действовали актёры, разговорные, диалогические фрагменты, назывались *эписодиями*. Эти разделы обязательно нумеровались. Совместная партия хора и актёров называлась *коммос*, заключительная часть трагедии, в которой хор и актёры покидали театральную площадку, — *эксод*.

В прологе трагедии Эсхила мы видим Власть, которая ведёт Прометеея к скале, чтобы исполнить повеление Зевса — приковать непо-

корного титана. Совершает это бог кузнечного дела Гефест. При этом присутствует Сила. Конечно же, трудно не заметить: в сцене — четыре действующих лица. Но ведь в греческом театре было всего два актёра! На самом деле в этой сцене и участвуют два исполнителя, которые изображают Власть и Гефеста, слуг Зевса. Прометей — это огромная кукла. Позже актёр заменит куклу и станет говорить от имени героя, но здесь, в прологе, Прометей молчит. Сила — это статист, он тоже ничего не произносит. Поэтому в сцене присутствуют только два действующих, говорящих персонажа — Власть и Гефест.

Власть выражает волю Зевса:

...Пора, Гефест, исполнить, что наказано
Тебе отцом, и святотатца этого
К скалистым здешним кручам крепко-накрепко
Железными цепями приковать навек.
Твою ведь гордость, силу всех ремёсл — огонь
Похитил он для смертных. За вину свою
Пускай теперь с богами рассчитается,
Чтоб наконец признал главенство Зевсово
И чтоб зарёкся дерзостно людей любить.⁶¹

(Пролог)

В этих словах, собственно, заключена главная тема всей трилогии о Прометее: от него требуют любви к богам, он же любит людей и потому противится Зевсу. В этом его вина. Это очень важный момент: в трагедии Эсхила боги и люди впервые выступают как своего рода антагонисты. Любовь к богам здесь как бы исключает любовь к людям. Почему? Дело в том, что боги в греческом понимании — это силы природы, могучие стихийные силы, и человек с ними, в общем-то, не совпадает. Человек — создание очень сложное. С одной стороны, он — часть природы, а с другой — стоит вне её. Можно сказать, все концепции человека на всём протяжении его истории колеблются между двумя этими истинами. Но всё дело в том, что человек — и то, и другое одновременно.

В каком-то смысле, действительно, только выпав из природы, человек становится человеком. Но он не приспособливается к окружающей среде, а пытается сам её приспособить, подчинить себе, собственным интересам. И это ощущение внеприродности человека впервые выражено именно Эсхилом в трагедии «Прикованный Прометей». У Гомера человек и природа ещё живут единым ритмом, а здесь они резко противостоят друг другу.

Что такое — похищение огня? Позже Прометей расскажет хору о своём подвиге:

...Лучше вы послушайте
О бедах человеков. Ум и сметливость
Я в них, дотолле глупых, пробудить посмел.
Об этом не затем, чтоб их кольнуть, скажу,
А чтоб понять вам, как я к людям милостив.
Они глаза имели, но не видели,
Не слышали, имея уши. Теням снов
Подобны были люди, весь свой долгий век
Ни в чём не смысла. Солнечных не строили
Домов из камня, не умели плотничать,
А в подземельях, муравьями юркими,
Они без света жили, в глубине пещер.
Примет не знали верных, что зима идёт,
Или весна с цветами, иль обильное
Плодами лето — разуменья не было
У них ни в чём, покуда я восходы звёзд
И скрытый путь закатов не поведал им.
Премудрость чисел, из наук главнейшую,
Я для людей измыслил и сложенье букв,
Мать всех искусств, основу всякой памяти.
Я первый, кто животных приучил к ярму,
И к хомуту, и к вьюку, чтоб избавили
Они людей от самой изнурительной
Работы. А коней, послушных поводу,
Красу и блеск богатства, я в повозки впряг.
Не кто иной, как я, льняными крыльями
Суда снабдил и смело по морям погнал.
Вот сколько ухищрений для людей земных
Придумал я, злосчастный...⁶²

(Эпизодий второй)

Прометей убеждён, что в его даре людям заключён исток всех человеческих искусств. Кстати, само слово искусство, по-гречески *techne*, означает здесь совсем не то, что мы привыкли вкладывать в это понятие. Прежде всего, речь идёт о тех умениях и навыках, которые делают человека цивилизованным существом. Прометей — носитель цивилизации. Он дал людям всё, что было необходимо для жизни: научил строить жилища и обрабатывать землю, открыл не только различные ремёсла, но и тайны счёта и письма... То есть Прометей подарил человечеству спасение от природы — в цивилизации. Природа — враждебная, губительная сила, а Прометей принёс людям мастерство и знания, благодаря которым они теперь могли от неё защититься...

Сама эта идея выражена в трагедии в образе огня. Вообще, огонь — очень сложный, многозначный символ. Но здесь это — символ цивилизации. Он даёт человеку искусственный свет, дарит тепло. С овладением огнём связаны все важнейшие ремёсла: кузнечное дело, гончарное и прочее. Это, так сказать, реальная сторона дела. Известный французский исследователь XX в. К. Леви-Стросс, этнограф, социолог, культуролог, много занимался мифологическими традициями разных народов и в одной из своих книг под названием «Сырое и варёное» пришёл к выводу, что человек начинается с того момента, как только перестаёт есть сырую пищу. Животное ест сырое, а человек — варёное. Но чтобы приготовить пищу, нужен огонь. Итак, огонь есть некий универсальный символ цивилизации.

Однако в образе огня присутствуют две смысловые стороны, и об этом нельзя забывать. Во-первых, само его существование, как, впрочем, и существование цивилизации, требует постоянных усилий: огонь необходимо всё время поддерживать. Но есть и другое: огонь — необыкновенно грозная сила. Не случайно детям не разрешается играть со спичками. Конечно, и вода может быть весьма опасной — во время наводнений, к примеру. В античности, скажем, была очень развита мифология Потопа. Но вода может течь и спокойно, а огонь всегда разрушает. Что-то обязательно должно сгорать. Даже Океан, который сочувствует Прометею, упрекает титана за то, что тот посмел дать в руки людям огонь. Впрочем, и сам Прометей осознаёт угрозу, которую таит в себе его дар.

Ещё на заре цивилизации Эсхил ощутил то, с чем по-настоящему мы столкнулись только сегодня. Цивилизация двойственна: в ней заключено великое благо, но что-то и очень опасное. Самая серьезная угроза в настоящее время заключается в том, что последними научными и техническими достижениями могут воспользоваться люди, которые находятся, может, на чрезвычайно примитивной ступени, недостаточно развиты нравственно. Легко можно овладеть и технологиями, и научными разработками, оружием массового поражения, наконец, — всем тем, что составило плод длительного развития всей европейской цивилизации. Этот вопрос, к сожалению, вновь приобрёл чрезвычайную остроту.

Мы не знаем точно, чем завершалась трилогия Эсхила. Нам известна лишь одна её часть — «Прикованный Прометей». Но можно предположить, каков был финал трилогии в целом. Изложение мифа

о Прометее встречается в сочинениях греческого философа Платона. Скорее всего, он опирался на трагедию Эсхила. Во всяком случае, Платон нигде не говорит, что его версия чем-то ей противоречит, видимо, это было общеизвестно... В конце концов, как передаёт миф Платон, происходит примирение Прометея и Зевса. Прометей понял свою вину. Он дал людям *техне*, но не вложил в их сознание нравственных понятий. А без этой духовной основы — неизвестно, как люди распорядятся даром. Зевс смиряется с тем, что люди овладели огнём, но он открыл им также Айдос (Стыд) и Дике (Правду). Такой гармоничный финал мы встречаем у Платона. И таков, вероятно, был общий замысел трилогии Эсхила.

Но перед нами первая её часть, она представляет собой самостоятельную трагедию, и главный конфликт здесь — это конфликт Прометея и Зевса. С этого трагедия начинается. Вообще, главная задача Зевса — заставить Прометея покориться. Для этого титана приковывают к скале и грозят ещё более суровыми испытаниями. А в финале трагедии под грохот и «волны молний» Прометей проваливается в Тартар... Таково содержание этой части трилогии.

Итак, перед нами драма. Но что такое драма? В основе её лежит действие. А что такое действие? Это то, что происходит, прежде всего, в человеческом сознании. События случаются с человеком помимо его воли, а действие — это то, что он сам совершает. В основе действия лежит определённая сознательная воля. Если нет субъективного начала, нет и действия. Но в трагедии Эсхила действие носит парадоксальный характер: Прометей не то, что не действует — он вообще не двигается! А в прологе он не произносит ни слова. И заканчивается трагедия тоже молчанием. Прометей — бездействующий и безмолвствующий герой. Но, в то же время, само его молчание — активно. В первом акте — это выражение его полного презрения к богам. Он даже словом их не удостаивает. А в финале это сознательное его решение — молчать. Это проявление его воли.

Вообще, голос актёра был чрезвычайно важной составляющей театрального представления. Актёры играли в масках, и различали их в основном по голосам. Лица ведь не было видно, поэтому голос имел особое значение. В трагедии «Прикованный Прометей» противопоставлены два голоса. В прологе выступает Власть (актёр, который будет затем исполнять роль Прометея). Это непреклонный, твёрдый голос. А второй — голос компромисса. Это Гефест. Он сочувствует Проме-

тею, сожалеет о том, что совершает, но выполняет волю Зевса... Власть требует, и он, хотя и неохотно, но всё же приковывает Прометея к скале.

Ещё один близкий образ — Океан. Это тоже титан, брат Прометея. Он уговаривает Прометея подчиниться Зевсу:

Но сам ведь видишь, Прометей, как дорого
Приходится за дерзкий свой язык платить.
А ты всё не смирился, всё упорствуешь.
Зачем? Чтоб к прежней новую прибавить боль?
Послушайся совета моего, не лезь
Ты на рожон упрямо. Сам же видишь ведь:
У власти непреклонный и жестокий царь.⁶³

(Эпизодий первый)

Схожую роль играет в трагедии и Гермес, посланник Зевса. Он тоже грозит Прометею, но Прометей отказывается от уступок, предпочитает любые муки смирению. Его нельзя сломить.

Движение событий в трагедии — это всегда борьба. Это действие и противодействие. Но любое противостояние имеет победителей и побеждённых. Один побеждает, другой терпит поражение. Мы не можем сказать однозначно, кто одерживает верх в этой трагедии. Начинается она с того, что Прометея приковывают к скале, а завершается тем, что прикованный Прометей проваливается в Тартар. Гермес удаляется, раздаются раскаты грома и подземный грохот:

Уже дела пошли, не слова.
Земля закачалась,
Гром грохочет, в глубинах её глухим
Отголоском рыча. Сверкают огнём
Волны молний. Вихри взметают пыль
К небу. Ветер на ветер идёт стеной,
И сшибаются, встретившись, и кружат,
И друг другу навстречу, наперерез
Вновь несутся. И с морем слился эфир.
Это явно Зевса рука меня
Буйной силой силится запугать.
О святая мать, о всех и вся
Заливающий светом небес эфир,
Без вины страдаю — глядите!⁶⁴

(Эксод)

Удар молнии — и Прометей уходит под землю. Так кто же одержал здесь победу? Формально — Зевс. Но в то же время, он так и не сумел сломить волю Прометея...

Трагедия возникает там, где нельзя отделить победу от поражения, где за поверженным остаётся внутреннее превосходство, а торжествующий, в сущности, терпит крах. Терпящий поражение трагический герой чаще всего гибнет, но за ним всегда остаётся победа нравственная. В этом — суть трагедии. Не случайно трагедия изначально была связана с плачем. И в этой трагедии Эсхила женский хор — хор Океанид — совершает плач над растерзанным Прометеем...

Но есть ещё одна важная особенность этого героя: Прометей бессмертен. Он титан! И в данном случае это имеет особое значение. У него нет никакой надежды прекратить страдания. Смерть могла бы избавить его от мук, а Прометей даже этого лишён. Он всегда будет страдать. Это вечное страдание... Оно не имеет конца. Это, вообще, черта трагического героя — именно страдание. Когда герой умирает, актёр уходит со сцены. Играть больше нечего. Актёр может изображать только страдание. Смерть остаётся за пределами сцены. Сама тема трагедии — не смерть, а страдание. Прометей — трагический герой по самой природе своей.

Созерцание страдания — патетическое зрелище. Но здесь оно героико-патетично, ибо страдание должно обнаружить внутреннюю силу личности, её глубинную суть. В трагедии есть ещё один важный образ, оттеняющий образ Прометея: это Ио (напомню, что женщин в греческом театре играли мужчины). Ио тоже жертва Зевса. Некогда Зевс влюбился в прекрасную жрицу, и за это Гера превратила её в корову. Злоба ревнивой Геры гонит Ио по свету: она нигде не может остановиться, нигде не находит себе покоя. Обезумевшая от мучений, она пробегает мимо Прометея, прикованного к скале ...

Ио противопоставлена в трагедии Прометею. Она пребывает в вечном движении, Прометей же — неподвижен. Но это такая внешняя, очевидная сторона, а есть и глубинная:

О, беда, о, беда!
Снова жгучая боль помутила мой ум,
Я опять бешусь, и горит в душе
Жаркое жало.
Сердце в страхе стучит, колотится в грудь,
Вкруговую, блуждая, пошли глаза,
Вихрь безумья с дороги гонит меня,
Языком не владею, бессвязная речь

Захлебнулась и тонет в волнах беды,
В иступленном прибое бреда.⁶⁵
(Эписодий третий)

Страдание объединяет героев. Но Ио не выдерживает выпавших на её долю мук. Она сломлена страданием, а Прометей — нет.

Теперь вопрос, с которого мы начали разговор об этой трагедии. Почему перед нами, скорее всего, первая часть трилогии? И почему Прометей всё же мог примириться с Зевсом? Силой ничего не вышло, как видите. Зевс пытался заставить Прометея отказаться от сделанного, но ничего не добился. Впрочем, сам Прометей в трагедии не исключает возможности договориться с Зевсом. Теми способами, которыми действует Зевс, его заставить нельзя. Поэтому можно предположить, что первой частью трилогии был «Прикованный Прометей», второй — «Освобожденный Прометей», а третьей частью, видимо, являлся эпилог, в котором происходило примирение Прометея и Зевса. Это примирение могло состояться только со свободным, а не с прикованным Прометеем. Сначала его нужно было освободить, и только затем они могли бы прийти к соглашению.

В этой трагедии Эсхила дана некоторая формула свободы, как бы три стороны, три её аспекта воплощены в образе Прометея. Первое, наиболее общее, и это очень заметно в «Прикованном Прометее» — власть человека над природой. Дав людям огонь, принеся им этот дар, Прометей в каком-то смысле освободил их от власти природы... Цивилизация — это, вообще, некоторая форма свободы от природных сил. На улице мороз, а мы сидим в тёплых домах и чувствуем себя не такими уж беспомощными перед стихией. Это тот самый подвиг, что дал человеку торжество над природой. Вторая сторона имеет, несомненно, политический характер. Зевсу в трагедии приданы черты тирана. Кстати, об этом прямо говорится... Зевс стремится действовать силой, но Прометей ни за что силе не покорится. Сила — не закон. И, наконец, третья важная составляющая — это внутренняя свобода. Никакие страдания не могут сломить дух Прометея. Он остаётся самим собой...

В «Прикованном Прометее» выступают некоторые важные особенности античной культуры в целом и её отличие от культуры христианской. В самом образе Прометея очевидны черты, сближающие его с Христом. Оба — спасители, и оба были распяты. Но в то же время есть принципиальное различие между Прометеем и Христом. Прежде

всего, они в разном смысле — спасители. Оба дарят спасение. Но один спасает тело, другой — душу. Спасение, которое принёс людям Прометей — целиком посюстороннее, исключительно земное, недаром главный его подвиг — похищение огня. Прометей открыл человечеству науки, ремёсла. Христос же — душу пришёл спасать. Он говорит людям: «Царство Божие внутри вас» (Лук.17:21).

И, наконец, последнее, что хотелось бы отметить в этой связи. В образе Прометея ощутима некоторая связь не только с Христом, но и с главным антагонистом Бога. Прометей тоже восстал против Всевышнего. Для христианского сознания это вещь невыносимая, а для античного вообще не существовало подобного противоречия. Все эти особенности очерчивают разницу двух типов культуры, типов цивилизации — античной и христианской...

Полностью до наших дней дошла лишь одна трилогия Эсхила — «Орестея». Она даёт наиболее полное представление о том, что такое трилогия Эсхила. В случае с «Прометеем» — это всё-таки наша реконструкция. Мы не читали произведение целиком, не знаем, как было на самом деле. А здесь мы видим всю трилогию от начала до конца.

«Орестея» делится на три части: первая — «Агамемнон», вторая — «Жертвы у гроба» и третья часть — «Эвмениды». Вообще, некоторые эпизоды судьбы Агамемнона, легендарного царя Аргоса, предводителя ахейского войска, известны нам по «Одиссее» Гомера: когда Одиссей попадает в царство мёртвых, он узнает там о том, что стало с Агамемноном после возвращения из Трои. Кроме того, уже в послегомеровскую эпоху возникли небольшие поэмы, которые рассказывали о дальнейшей судьбе героев Троянской войны. В их числе — своего рода дополнение к «Одиссее», поэма «Возвращение», в которой подробно рассказывалось о судьбе Агамемнона. Эта поэма, очевидно, и стала источником трилогии Эсхила.

Итак, завершается Троянская война. Действие первой части трилогии — трагедии «Агамемнон» — происходит на родине царя, в Аргосе. Жена Агамемнона, Клитемнестра, желая заранее узнать о возвращении мужа, ставит на крыше дворца дозорного. Вообще, в древности существовал такой своеобразный телеграф: зажигались костры. Первый, кто видел пламя, разводил следующий костер, и так передавалась весть, что, конечно же, было быстрее, чем скакать на коне с сообщением. Дозорный уже год ждёт, когда, наконец, вдали вспыхнет огонь, и вот радостная весть: Агамемнон возвращается. Однако, и это

пока кажется нам непонятным, в его словах звучит: «Пою и плачу». Почему — этого мы ещё не знаем, его слова «несведущим темны». Но с самого начала возникает некая двойственность. Таков пролог.

А затем следует парод — партия хора. Вообще, роль хора очень важна в этой трагедии. Хор составляют старейшины Аргоса. Они вспоминают прошлое, самое начало Троянской войны. Но та же двойственность пронизывает и песни хора:

Давно среди смертных живёт молва,
Будто бедою чревато счастье...⁶⁶

Когда Менелай, младший брат Агамемнона, женился на спартанской царевне Елене, все завидовали ему: самая прекрасная женщина Греции стала его женой! Но сколько несчастий принесла она Менелая, да и всем ахейцам... И потому, конечно, это радостная весть — Троя пала. Но в каждом доме слышен плач: провожали сына на войну, а возвращается урна с прахом. Это «пою и плачу» звучит во всем, как бы отражая самую трагическую двойственность бытия.

Так, например, хор вспоминает важнейшее событие начала Троянской войны — историю жертвоприношения Агамемнона. Встречный ветер никак не давал ахейским кораблям отплыть в Трою, и выяснилось, что Артемида, богиня охоты, покровительница всего живого на Земле, требует искупительной жертвы. Агамемнон должен принести в жертву свою дочь Ифигению. Это родовое проклятие, которое довлеет над Атридами. Когда-то отец Агамемнона, микенский царь Атрей, очень жестоко поступил со своим братом Фиестом. Фиест, правда, отнял у него жену Аэропу, похитив с её помощью золотое руно, а позже выкрал сына Плисфена, которого воспитал в ненависти к Атрею. Но Атрей отомстил брату. Он убил его сыновей и велел приготовить из них угощение, которое подал на пиру Фиесту. Даже боги содрогнулись от такого злодейства.

С давних времён род Агамемнона преследует это губительное проклятие. И вот теперь он сам должен принести в жертву дочь. Но как он рассуждает?

Нелегко судьбе не покориться,
Нелегко и дочь,
Детище своё, отраду дома,
Зарубить отцу, девичьей кровью
Обагрив над жертвенником руки.
Как мне быть, как избежать беды?
Вправе ль я покинуть корабли

И в беде соратников оставить?
Ветер утихнет от жертвы такой,
Юная кровь, окропивши алтарь,
Силы в усталое войско вольёт.
Да совершится — к благу!⁶⁷
(Парод)

Хор описывает это жертвоприношение:

Ярму судьбы подставляя выю,
Ожесточаясь решеньем диким,
Бесчестным замыслом и безбожным,
Не ведал робости Агамемнон.
Увы, от первого преступленья
Родится дерзость у человека.
Он решился дочь убить,
Чтоб отплыли корабли,
Чтоб скорей начать войну
Из-за женщины неверной.

Ни воплями, ни мольбой дочерней,
Ни молодой красотой нежной
Вождей военных не тронет дева.
Отец молитву свершил и слугам
Велел схватить её, в плащ закутать,
Как козочку, на алтарь повергнуть.
Наклонить лицом вперёд
И, чтоб дома своего
В этот миг не прокляла,
Рот зажать ей, да покрепче!

Уздой накрепко стянут рот.
Ручьем шафрановым покрывало
Струится наземь. А стрелы глаз,
Как на картине, с немой мольбой,
Она метнула в убийц, как будто
Напоминала о днях былых,
Когда в родимом своём дому
На пышностольных мужских пирах
Под третью чашу, чиста, мила,
Отцу заздравную песню пела.⁶⁸
(Парод)

Здесь есть два важных момента, и я хотел бы, чтобы вы их ощутили. Свершается судьба, исполняется родовое проклятие. Такая участь выпала Агамемнону... Но — он герой, герой трагедии. А в основе трагедии лежит действие. И для него судьба — это действие, а не событие.

Вот для Ахилла — это событие, его убьёт Парис. Или судьба Патрокла. Его одолеют в сражении, ничего не поделаешь. А здесь другое: Агамемнон сам, своими руками приносит в жертву дочь. Это — основа драмы.

А почему он это делает? Он должен найти своему поступку какое-то весомое оправдание, осмысленный, серьёзный мотив. И он его находит: без этой жертвы войска не смогут отплыть в Трою. Таков его долг как царя, предводителя ахейского войска... Вначале Агамемнон колеблется, но, приняв решение, уже не знает никаких сомнений. Он одержим одним — желанием выполнить долг. А это уже страсть! Он ни о чем не хочет думать, в нем не борются противоречивые чувства. Агамемнон принял решение и убивает Ифигению.

Он думает только о своём героическом долге, ходя подвиг здесь неотделим от греха. Хор понимает, что Агамемнон должен был так поступить, но, в то же время, явно осуждает царя, укоряет его за жестокость... Мы ощущаем эту двойственность.

Вообще, в этом заключается разница между героями и хором. Хор видит обе стороны происходящего. Он всё понимает, потому что бездействует. А герои действуют. Попросту говоря: чтобы ударить палкой, необходимо взяться за один из её концов, хотя у любой палки два конца. Но если держаться за оба, действовать невозможно. Истина хора — это истина созерцания. А герои — действуют. Они должны принимать решения, делать выбор...

Как мы узнаем от самого героя, а ещё раньше из речи вестника ахейского войска, который первым прибывает в Аргос, Агамемнон вёл себя чрезвычайно жестоко по отношению к побеждённым троянцам:

...Трою опрокинул заступом
Карающего Зевса и с землёй сровнял,
Ни алтарей, ни храмов, ни посевов нет
В краю опустошённом — только прах и дым.⁶⁹
(Эпизодий второй)

Агамемнон, вообще, казался одержимым. Но теперь он хотел бы забыть обо всём, о всех своих прежних прегрешениях и начать новую, совсем иную жизнь. Однако из этого ничего не может получиться. Его жена Клитемнестра, пока шла война в Трое, сблизилась с его двоюродным братом Эгистом, и теперь они замыслили убить Агамемнона.

Однако было бы неверно думать, что герои движимы сильными чувствами: любовью, страстью. Есть что-то более важное, что заставляет их действовать. Клитемнестра мстит мужу: она не простила гибели дочери. Убив Ифигению, Агамемнон заслужил смерть. А у Эгиста свои основания ненавидеть Агамемнона. Я уже говорил о пире Фиеста. Эгист — единственный, кто чудом тогда уцелел. Вражда отцов породила вражду детей... И теперь Эгист ненавидит Агамемнона, сына Атрея. Вообще, тема родовой мести играет в трагедии Эсхила важную роль: Эгист вроде как вправе убить Агамемнона. Поэтому не только личные мотивы, но и осознание своего права на месть руководит героями.

Клитемнестра подчёркнуто учтиво встречает Агамемнона, она делает вид, что очень рада его возвращению. Чтобы выразить свою любовь, она устилает путь царя пурпурными коврами. Агамемнон знает, что такая честь не для людей, а для богов. Он скажет Клитемнестре:

Дочь Леды, дома царского охранница!
Твои слова под стать разлуке длительной:
Ты говорила долго. Но приятнее
Хвалы почётный дар из рук чужих принять.
Не услаждай речами: я не женщина.
Не нужно предо мной, как перед варваром,
С отверстым ртом сгибаться в три погибели,
Не нужно, всем на зависть, стлать мне под ноги
Ковры. Такие почести к лицу богам.
А я ведь только смертный, и по пурпуру
Без страха и сомненья мне нельзя шагать.
Пусть не как бога чтут меня — как воина.
Не пышные подстилки пестротканые —
Молва меня прославит. Да, умеренность —
Вот лучший дар богов...⁷⁰

(Эпизодий третий)

Вообще, мера — очень важное понятие для греков. Но сам Агамемнон не знал никакой меры ни когда убивал Ифигению, ни когда покорял Трою. Теперь же он хочет ей следовать: не положены смертному подобные почести.

Клитемнестра настаивает:

Ах, не противься моему желанию.

Агамемнон

Я не нарушу слова, так и знай, жена.

Клитемнестра

Уж не обет ли в страхе ты богам принёс?

Агамемнон

Что говорил, то говорил обдуманно.

Клитемнестра

А как бы поступил Приам, по-твоему?

Агамемнон

Он по ковру наверно бы прошествовал.

Клитемнестра

Так не страшись людского осуждения.

Агамемнон

Молва народа — это сила грозная.

Клитемнестра

Лишь тем, кто жалок, люди не завидуют.⁷¹

(Эписодий третий)

И Агамемнон всё же решает пройти по пурпурным коврам. А это значит, что ему не дано соблюсти меру и судьба его свершится.

Агамемнон вернулся в Аргос не один. Он привёз с собой наложницу Кассандру. Образ Кассандры занимает особое место в первой части трилогии. Кассандра — дочь троянского царя Приама. Когда-то Кассандра пообещала Аполлону ответить на его любовь, обретя в награду дар пророчества. Но в последнюю минуту Кассандра передумала. Аполлон не отнял у неё дар. Но он сделал так, что в её пророчества не стали верить. А это гораздо хуже, гораздо трагичнее. Кассандра видит мрачное будущее, она пытается удержать людей от ошибок, но никто её не слушает... Пророчествам Кассандры не верят. Так, в своё время она пыталась убедить Приама не принимать Париса в Трое: он ведь долго отсутствовал. Приам не прислушался к её словам, и это стоило гибели Трои. А сейчас её судьба сложилась ещё трагичнее: она отказала в любви богу, но стала наложницей Агамемнона, убийцы всех её близких.

И вот убийство Агамемнона. Оно происходит за сценой. На сцене лишь Кассандра и хор. Кассандра видит прошлое, её взору открыто настоящее и будущее. Она раздвигает рамки сценического пространства и времени. *«О, горе мне, о, горе мне!»* — так она начинает.

Предводитель хора

Опять вопит, опять зовёт, несчастная,
Того, кто не заботится о плачущих.

Кассандра

Аполлон, Аполлон!
Страж путей, погубитель мой!
Второй своей стрелою ты сразил меня.

Предводитель хора

Наверно, о своих пророчит горестях:
И в рабстве не изменит богоданный дар.

Кассандра

Аполлон, Аполлон!
Страж путей, погубитель мой!
Куда меня завёл ты, к чьим стенам привёл?

Предводитель хора

Здесь — дом Атридов. Коль сама не ведаешь,
Куда пришла, не стану я обманывать.

Кассандра

О стены богомерзкие, свидетели
Ужасных дел! Жилище палачей!
Здесь кровью детской вся земля пропитана.⁷²
(Эписодий четвертый)

Она вспоминает о Фиестовом пире. Но предрекает и новое горе.
Кассандра знает о замышленном Клитемнестрой:

О, горе! Что задумала жена?
Какое преступленье, зло какое,
Ещё какую новую беду
Она готовит в доме?
Ах, ниоткуда помощь не придёт,
Защита не приспее!

Предводитель хора

Мне невдомёк последнее пророчество.
А первое — весь город говорит о нём.

Кассандра

Проклятая! Неужто ты сейчас
Того, кто ложе брачное с тобою
Делил, омоешь в бане и... но я
Промолвить не осмелюсь.
Недолго ждать конца. Руке рука
Протягивает что-то.
<...>
Увы! Беда, беда!
Что увидала я!
Но сети ли супруга распостёрла,
Помощница Аидовых собак,
Эриний грозных? Пусть они толпой
Заголосят о каре неизбежной
За новое закланье!

Предводитель хора

Зачем зовёшь Эриний в дом? Зачем тебе
Нужна их песнь? Как безотраднa речь твоя!
К испуганному сердцу кровь прихлынула.

Вот так, зари померкнувшим лучом,
И угасает жизнь,
Когда нельзя сдержать
Напор струи багровой.

К а с с а н д р а

Глядите! Началось!
Гоните от быка
Корову прочь! Капканом покрывала
Она его поймала. Чёрный рог
Бодает грудь его. В купальный чан
Он падает. Воды не пожалела,
Омыла гостя в бане.⁷³

(Эписодий четвертый)

Клитемнестра убивает Агамемнона: опутывает его покрывалом словно сеть, чтобы не мог двигаться, а затем закалывает мечом. Кассандра всё это видит. Она чувствует, что происходит за сценой. Но хор ей не внемлет. Ещё можно было бы спасти Агамемнона, но хор не верит словам Кассандры, такова судьба её пророчеств:

О горькая судьба,
Удел многострадальный!
И я в котёл беды
Свою печаль влила.
Зачем сюда привёл меня, несчастную?
Чтоб смерть меня постигла здесь! Зачем еще?⁷⁴

(Эписодий четвертый)

Она вспоминает Трои:

О, город, город мой, повергнутый во прах!
Обильными дарами алтарям
Несчастный мой отец спасти хотел
Троянские твердыни.
Но тщетно! Город наш изведал худшее,
А я комком кровавым упаду сейчас.⁷⁵

(Эписодий четвертый)

Кассандра знает, что и её, вслед за Агамемноном, убьёт Клитемнестра. Но хор не принимает её слов, не слышит того, о чём она говорит:

Опять, опять
Меня кружит пророчества безумный вихрь
И мучит боль предчувствий. О, беда, беда!
Глядите! Тенью бледною сидят вот здесь,
У дома, дети, кровными убитые.
И кажется, в ручонках сжали мальчишки

Своё же мясо — потроха, кишки свои.
А их отец — о, горестное пиршество! —
Растерзанные внутренности в рот суёт.
За это мстить задумал некий лев. Да, лев!
Но лев трусливый, праздностью изнеженный
В постели. Он-то и воздаст хозяину,
Ах, моему хозяину — ведь я раба!
Не знает покоритель илионских стен,
Вождь кораблей, какое зло умыслила
Та, что, подобно суке, с визгом радостным
Его встречала, мерзкий распустив язык.
Что за отвага! Убивает женщина
Мужчину. Но каким же мне чудовищем
Её назвать? Змеёй хвостоголовою?
Иль Скиллой, стражем скал и моряков бичом?
Иль жрицею Аида, что родных своих
И тех щадить не станет? Как, бесстыжая,
Она вскричала! Так в бою боец кричит.
А всем казалось: мужа видеть счастлива.
Не верьте мне иль верьте — всё равно теперь.
Что будет — будет. Слишком вещей скоро ты
Меня, свидетель скорбный, назовёшь и сам.⁷⁶
(Эписодий четвертый)

Но Кассандра пророчит не только собственное будущее. Ей известно, что и Клитемнестра, и Эгист тоже будут повержены сыном Агамемнона и Клитемнестры Орестом:

... На неё прольётся кровь моя.
Но уж за гибель нашу боги взыщут мзду!
Ещё придёт он, тот, кто отомстит за нас:
Сын мать убьёт и за отца расплатится.
Скиталец, из страны родимой изгнанный,
Он явится, кровавый замыкая круг!
Так боги поклялись. Взывает к мстителю
Поверженный отец, и сын услышит зов.⁷⁷
(Эписодий четвертый)

Кассандра знает — злодеи будут наказаны, но это её не утешает. Она сыта жестокостью жизни.

Предводитель хора

О, доля смертных! С линиями лёгкими
Рисунка схоже счастье: лишь явись беда —
Оно исчезнет, как под влажной губкою.
<...>
Вот глядите, бессмертные дали царю,
Сокрушив Илион, возвратиться домой,

Насладиться почётом и славой.
Но теперь, если должен он кровь искупить,
Если должен за тех, кто убит, умереть,
Если смертью за давнюю платится смерть,
Кто назвать бы осмелился счастье своё
Неизменным, природным, надёжным?⁷⁸
(Эписодий четвертый)

И вот, наконец, раздаётся крик Агамемнона:

О! Я сражён ударом в доме собственном!⁷⁹

Эти слова слышны и хору, и теперь он хотел бы прийти на помощь. Кассандре он не поверил, но крику Агамемнона внял. (Кстати, хор здесь — это звучащие поочередно голоса всех двенадцати старцев Аргоса). Но поздно. Двери дворца отворяются, и появляется Клитемнестра. Она не пытается скрыть происшедшее, не стыдится. Она горда тем, что совершила:

Не стыдно мне сказать совсем обратное
Тому, что прежде говорить должна была.
Иначе и нельзя, когда, прикинувшись
Врагу первейшим другом, сеть плетёшь ему
Таковую, чтобы никакой прыжок не спас.
Давно уж поединок этот выношен
В душе моей. Вот наконец и день пришёл.
Вот я стою, гордясь, что дело сделано.
Убила. Отпираться я не стану, нет.
Накидку, огромной, как рыбацья сеть, —
О, злой наряд! — Атрида спеленала я.
Не мог он защититься, убежать не мог.
Ударила я дважды. Дважды вскрикнул он
И рухнул наземь. И уже лежавшему —
В честь Зевса Подземельного, спасителя
Душ мертвецов, — я третий нанесла удар.
Так, поражённый насмерть, испустил он дух,
И с силой кровь из свежей раны брызнула,
Дождём горячим, чёрным оросив меня.
И радовалась я, как ливню Зевсову
Набухших почек радуется выводок.
Вот, цвет старшин аргосских, каковы дела.
Я торжествую, рады иль не рады вы.⁸⁰
(Эписодий четвертый)

Итак, Клитемнестра не видит за собой вины, она ощущает себя правой. Но хор её осуждает:

Предводитель хора

Дивимся мы речам твоим и наглости.
Убила мужа да ещё кощунствуешь.

Клитемнестра

Ты смотришь на меня как на безумную,
А я — я хладнокровно признаюсь тебе
В своём поступке. Осуждай, хвали меня —
Мне всё едино. Вот он, мой супруг, лежит,
Царь Агамемнон. Этою рукой, гляди,
Я славно совершила дело правое.

Хор

Что с тобой, женщина?
То ли тебя ядовитой земля накормила травой?
То ли отравленным зельем волна напоила?
Злобствуешь ты, проклиная городом,
Отчуждена, ненавистна, отвергнута.
Родина гонит тебя.

Клитемнестра

Меня ты судишь, мне грозишь изгнанием,
Проклятьем граждан, ненавистью города.
Что ж ты тому перечить не осмелился,
Кто, как овцу — одну из неоглядных стад
Овец прекраснорунных, — дочь, родную дочь,
Дитя моё, убил без сожаления...⁸¹

(Эпизодий четвертый)

Клитемнестра считает, что мстила за смерть дочери. Но и другого она не сумела простить Агамемнону — он изменял ей во время походов:

Лежит злодей, позоривший жену свою
И дочек Хриса тешивший под Троею.
А это вот — пророчица-гадальщица,
Копьём в бою добытая наложница.
Верна и здесь. На корабельных палубах
Валялись тоже вместе. По заслугам честь:
Вот он лежит, а вот подружка милая —
С ним рядышком. Как лебедь, перед смертью песнь
Пропела. Это муж мой позаботился,
Чтоб лакомством пресладким завершился пир.⁸²

(Эпизодий четвертый)

Клитемнестра чувствует себя орудием родового проклятья. Ей кажется, что сами боги её рукой карают Агамемнона:

А не он ли коварством, не он ли грехом
Этот дом осквернил?
Он дитя моё, чресел его же дитя,
Ифигению бедную, сам заколол!
По делам и награда, по славе и честь.
Пусть в Аиде своей не кичится бедой.
Да, он пал от меча,
Но наказан мечом по заслугам.

<...>

О проклятье ты верное слово сказал.
Я хочу, чтоб со мной
Демон рода Плисфена вошёл в договор.
Я готова сегодня поклясться ему,
Что навеки с печалью испытанных бед
Примируюсь. Но зато пусть отныне навек
Он покинет наш дом и в другую семью
Цепь смертей унесёт.
Поступлюсь и наследным богатством своим,
Если в этих стенах
Стихнет ярость взаимоубийства.⁸³

(Эпизодий четвертый)

Клитемнестра хотела бы, чтобы на этом всё закончилось. Но этого не дано.

Хор в финале — это уже граждане Аргоса. Им небезразлично, кто станет новым царём. Эгист, хотя и убеждён, что вправе занять трон, это входило в его замыслы, вызывает к себе лишь презрение. Даже за то, что не сам убил Агамемнона, а сделал это руками женщины. Граждане Аргоса не желают подчиняться Эгисту. Но Эгист говорит: заставляю. Так завершается первая часть трилогии.

Вторая часть трилогии — трагедия «**Жертва у гроба**». Прошли годы. Эгист и Клитемнестра царствуют в Аргосе. Как мы узнаём из речей хора, поначалу были смуты, но со временем люди смирились. Не из уважения они терпят новую власть. Раньше они чтили своих правителей, а теперь только страх заставляет их молчать. Единственное, что им осталось, это плач.

И вот, спустя много лет с момента гибели Агамемнона, Клитемнестра видит дурной сон. Он предвещает беду. И она решает совершить то, чего не было сделано в своё время, а именно — оплакать Агамемнона... Он ведь был погребён неоплаканным. Моменту оплакивания умершего греки придавали огромное значение. Это был определённый религиозный ритуал. Уйти из жизни неоплаканным означало уйти неоценён-

ным. И Клитемнестра хочет теперь это исправить — она боится гнева Агамемнона. Ведь мёртвые не покидают мира, они остаются поблизости, под землёй, и могут мстить живущим. И поэтому она разрешает своей дочери Электре то, чего раньше не позволяла — совершить над могилой Агамемнона обряд оплакивания. Клитемнестра думает, что таким образом сможет умиловить дух Агамемнона.

Хор этой трагедии — женский, ибо главная её тема — плач над прахом убитого и в своё время не оплаканного Агамемнона. Вместе с Электрой плакальщицы приходят на могилу Агамемнона, где должны совершить ритуал. Но у Клитемнестры есть ещё сын Орест. Это — главный герой трилогии, она названа его именем — «Орестея». После смерти отца Клитемнестра решила отправить мальчика на чужбину. Во-первых, она боялась встретить в его лице будущего мстителя. А кроме того, опасалась и за его собственную жизнь. Эгист вполне мог бы убить ребёнка. И поэтому Клитемнестра сочла наилучшим отправить сына подальше от родного дома. Орест жил на чужбине. Но когда он вырос, бог Аполлон повелел ему отомстить за смерть отца.

Убить Эгиста ему ничего не стоит, он сделает это, не раздумывая. Но Аполлон требует большего, он хочет, чтобы Орест убил Клитемнестру.

Орест прибывает в Аргос, и на могиле Агамемнона происходит его встреча с сестрой Электрой. В словах хора плакальщиц звучит один очень важный мотив, который играет существенную роль в этой трагедии: мужское начало — это солнце, женское начало — земля. Это древняя мифологическая символика. Убийство царя Агамемнона уподобляется наступлению ночи. Земля поглотила солнце. И плакальщицы как бы молят, чтобы солнце вновь поднялось на небосвод. Агамемнон, конечно, не восстаёт из гроба. Но этот плач всё-таки оказался не столь уж бессилён: именно в этот момент возвращается Орест, сын Агамемнона. А ведь отец продолжает жить в своём сыне, и его появление здесь — это как бы возшедшее вновь солнце, восставший из гроба Агамемнон.

Но Орест, в отличие от Клитемнестры, убившей мужа, в отличие от Агамемнона, принесшего в жертву Ифигению, которые не знали никаких сомнений, с ужасом относится к тому, что ему предстоит. Конечно, от веления свыше не уйти:

Бог не обманет. Твёрдо слово Локсия.
Он приказал мне, не боясь опасности,

Идти на всё. Чудовищными муками,
Такими, от которых стынет в жилах кровь,
Грозил он мне, коль я убийц родителя
Не накажу и смертью не взыщу за смерть.
Он говорил мне, что в быка безумного
Я превращусь, что множество ужасных зол
Я вынесу и в муках кончу дни свои.
Он мне сказал: коль гневаются мёртвые,
Живую их родню одолевает хворь.⁸⁴

(Эписодий первый)

И всё-таки он колеблется... Хор и Электра всячески подталкивают его к мести, рассказывают о том, как ужасно похоронили Агамемнона:

Без почестей, без плачей, без сограждан,
Как подлого врага...
<...>
Но прежде чем отца зарыть, убийца-мать
Четвертовала труп,
Затем, наверно, чтоб тебя, Орест,
Невыносимой мукой истерзать.
Теперь ты знаешь про позор отца.⁸⁵

(Коммос)

Наконец, Орест решается:

Ты весь позор отца открыла мне, увы!
Но волею богов
И волей рук моих, сыновних рук,
Она заплатит за такой позор:
Убью её — и сам умру потом!⁸⁶

(Коммос)

Он без колебаний убивает Эгиста. Но вот когда приходит черёд матери, Орест медлит. Он ощущает, что совершает преступление:

Постой, дитя, о сын мой, эту грудь, молю,
Ты пощади. Ведь прежде ты дремал на ней,
Она тебя, мой сын, кормила некогда.

Орест обращается к своему другу Пиладу:

Пилад, как быть, что делать? Страшно мать убить.

А Пилад ему отвечает:

А ты забыл о прорицаньях Локсия,
О том, какую клятвой ты клялся, забыл?
Вражду со всеми, только не с бессмертными⁸⁷

(Эписодий третий)

И Орест убивает Клитемнестру. Но в этот момент он не похож ни на Агамемнона, когда тот приносил в жертву дочь, ни на Клитемнестру, когда та мстила мужу. *«Я плачу о своём злосчастном подвиге, // О доме плачу, о победе гибельной»*, — восклицает Орест. А хор торжествует. Хору кажется, что Орест освободил наконец город от власти тиранов, выполнил свою главную задачу. А безгрешным прожить не дано никому:

Ты поступил достойно. Не впрягай же уст
В повозку слов недобрых. Не накличь беды.
Ведь, головы отсеки двум чудовищам,
Ты в тот же миг добыл свободу Аргосу, —

заключает Предводительница хора. Но происходит то, что скрыто от всех, кроме Ореста. Вокруг него ликують, а Орест в ужасе. Он видит богинь мести Эриний:

О, женщины ужасные! Горгонами
Они глядят. На них одежды чёрные,
И змеи в волосах...⁸⁸

(Эксод)

Богини преследуют Ореста. В их глазах он совершил чудовищное — убил родную мать. Орест бежит от Эриний в Дельфы, надеясь найти укрытие в храме Аполлона. Он должен его защитить. *«Я вижу их, для вас они невидимы, // Они за мною гонятся. Бежать! Бежать!»*. И заканчивается вторая часть трилогии такими словами хора:

Вот и третья гроза всколыхнула дворец,
Пролетел ураган,
Пронеслась быстроекрылая буря.
Пир Фиеста — начало. Впервые тогда
Пал удар громовой. А ударом вторым
Прогремела над домом кончина царя,
Полководца ахейн, вождя кораблей,
Вероломно убитого в бане.
А сегодня и третий, спасительный, вихрь
Нас овеял. Иль это конец роковой?
Что несёт, где умрёт, успокоившись, гнев,
Страшный гнев родового проклятья?⁸⁹

(Эксод)

Третья часть трилогии — трагедия *«Эвмениды»*. Действие разворачивается в храме Аполлона в Дельфах. Орест ищет здесь спасения от Эриний. Он выполнял волю Аполлона, когда убивал мать, а, кроме того, согласно греческим представлениям, грешник в храме Аполло-

на получал возможность очиститься. Трагедия открывается сценой с Пифией, жрицей храма. Она входит в храм, но через несколько мгновений в ужас возвращается. То, что она видит, от нас скрыто. Мы только слышим её рассказ:

Не только что глядеть — назвать и то страшусь!
Меня из храма гонит ужас. Силы нет
Держаться на ногах, идти вперёд нет сил,
Опоры ищут руки, упаду вот-вот —
Старуха в страхе, как дитя, беспомощна.
Вступила я в украшенный венками храм
И вижу вдруг: у самого Пупа Земли
Боготворный муж сидит просителем.
Кровь каплет с рук, стекает с обнажённого
Меча пришельца. Масличную пышную
Он держит ветвь, повитую заботливо
Руном белейшим — разглядеть успела я.
А рядом с ним — чудовищный, ужасный сонм
Каких-то женщин дремлет на скамьях. Нет, нет! —
Не женщин, а горгон. О нет, горгонами
Их тоже не назвать. Не то обличие.
Пришлось, я помню, гарпий на картине мне
Однажды видеть: пищу у Финея рвут;
С крылами те. А эти, хоть бескрылые, —
Страшней, черней. Храпят. Дыханье смрадное,
А из очей поганая сочится слизь...⁹⁰

(Пролог)

Это Эринии, древние, доолимпийские богини родовой мести. Их место в царстве мёртвых. Но случилось нечто ужасное — сын убил мать, и они восстали из-под земли, чтобы настигнуть Ореста. Эринии образуют хор этой трагедии.

Аполлон бессилен пред Эриниями, он не может с ними совладать, единственное, что в его власти — это усыпить их на время. Эринии засыпают, и, пока они скованы сном, Аполлон предлагает Оресту искать помощи у богини Афины. Орест бежит из Дельф.

Эринии пробуждаются, и здесь происходит их разговор с Аполлоном. Это очень важный смысловой момент трагедии. Они — доолимпийские богини, а он — олимпиец. Аполлон — воплощение света, они — божества тьмы, подземного царства. Он — мужской бог, они — женские; он — вечно юный, они — старухи; он — прекрасен, они — ужасны. Так о чём же идёт спор? В глазах Аполлона Эринии — это варварские богини. Кстати, их призывала Клитемнестра... Дело в

том, что их сфера, как считает Аполлон, и считает справедливо, это родовая месть. Он скажет Эриниям:

Сюда не приближайтесь. Ваше место там.
Где, правя суд, срубают людям головы,
Скопят, глаза выкалывают, режут, жгут,
Секут, увечат, колют, бьют камнями,
Где корчатся и завывают жалобно
Посаженные на кол. Вот веселье вам!
Вот вам потеха! Потому и мерзостен
Ваш нрав богам. По нраву и обличие.⁹¹

(Эпизодий первый)

Для него это древние божества, являющиеся там, где проливается кровь... А в глазах Эриний новые боги творят неслыханное самоуправство: как это возможно, чтобы бог повелел сыну убить родную мать?! И первая сторона спора Эриний с Аполлоном здесь — это поиск ответа на вопрос: кто больший преступник — Клитемнестра, убившая мужа, или Орест, убивший мать? Кто важнее, мать или муж? — вот как, в сущности, ставится здесь вопрос. Эринии убеждены, что мать важнее. Во-первых, муж — это не кровный родственник. Они — богини кровного родства, родовой мести, а у мужа и жены нет общей крови. А, кроме того, мужей бывает много, а мать всегда одна. И поэтому нельзя, с точки зрения Эриний, сравнивать убийство матери и убийство мужа. Аполлон же настаивает, что последнее — больший грех.

По сути, в трагедии сталкиваются две формы человеческого общежития: исконный, идущий из глубин веков уклад родового общества и принципы нового греческого государства. Родовые связи — это связи, данные нам природой, на этом строился родовой строй вообще. Мать мы не выбираем, она нам дана от рождения. А греческое государство стало основываться на другом. Это уже не кровные связи, а принципы гражданского общества, в котором каждый его член, каждый гражданин города, сознательно брал на себя определённую ответственность, принимал обязательства перед целым. С этой точки зрения, брак — как бы прообраз этих новых форм общественной связи. Он опирается на свободный выбор. Клитемнестра, став женой Агамемнона, взяла на себя определённые обязательства, она сознательно приняла их на себя и обязана была им следовать. Такова внутренняя логика, которая стоит за этим спором...

Орест прибывает в Афины. Это как бы вторая часть заключительной трагедии трилогии. Он обращается к богине Афине с просьбой

его защитить. Но и она бессильна помочь Оресту. Афина говорит так: «Мы устроим суд». Судить Ореста будут люди, а сторонами процесса выступят боги. Обвинителями Ореста станут Эринии, а защитником — Аполлон, веление которого он выполнял.

Образ Эриний здесь отчасти меняется:

Всё прощу. Колите, режьте!
О родных своих горя,
Люди будут друг от друга
Ждать спасенья и подмоги.
Но напрасно исцеленья
От беспомощного ждать.

И пускай тогда никто,
Поражённый злой бедой,
Не рыдает, не кричит:
«Где ты, правда, где же ты,
Мощь Эриний?»
А ведь скоро вопль такой
От отцов и матерей
Мы услышим, если власть
Потеряет нынче Правда.⁹²
(Стасим второй)

Итак, судят Ореста люди, а не боги. И людям же предоставлено последнее, решающее слово. Но только не надо думать, что люди здесь судят богов. Они судят Ореста. Хотя, в каком-то смысле, они поднимаются над богами — в том смысле, в каком судья бывает выше прокурора и адвоката. Но сами боги остаются неподсудны.

Чем завершился процесс? В итоге преимущество в один голос оказалось на стороне тех, кто выступал за осуждение Ореста. Но свой голос в его защиту отдала Афина, и число голосов уравнилось. А в Греции существовал обычай: если голоса разделялись поровну, решение выносилось в пользу подсудимого. Таким образом, Орест оказался оправданным, удержавшись на самом краешке. Фактически, это было равновесие сил.

Теперь о том, какова аргументация Аполлона, защищавшего Ореста? Во-первых, он настаивает на том, что нельзя сравнивать гибель коварной женщины и убийство царя, героя Троянской войны, который так много сделал для судеб Греции, и поэтому Орест, по его мнению, должен быть оправдан. Это важная проблема, которую Эсхил ощутил ещё в период становления Афинского государства, и это стало темой «Орестеи».

С точки зрения героя этой драмы, действующие лица, в том числе и боги, могут быть разделены на две группы: тех, кто верен принципам родового общества, и сторонников нового греческого государства. Из богов прежние устои отстаивают Эринии, новые — Аполлон и Афина. А из людей носителем новых принципов становится Агамемнон, герой, который ради спасения войска не пощадил родную дочь. Приверженцем же старого общества является Клитемнестра, для которой интересы Греции вообще не существуют. Она считает себя орудием родового проклятия и не может простить Агамемнону убийство Ифигении.

В самом сложном положении оказывается здесь Орест, недаром трилогия названа его именем. Но он всё-таки делает выбор. Орест считает, что гораздо большая виновница — мать, и выполняет волю Аполлона.

Что же стоит за этим спором у Эсхила и вообще составляет основу этой трагедии? Дело в том, что таков закон родового общества: зло обязательно должно караться. Этот принцип, кстати, действовал и у Гомера.

Агамемнон принёс в жертву дочь, и Клитемнестра закалывает мужа, считая, что вершит тем самым высшую справедливость. Поэтому она не знает никаких колебаний. Она отомстила Агамемнону, но и это зло рождает месть. Появляется Орест, который тоже, в свою очередь, убивает. Убивает мать, что тоже не может остаться безнаказанным. Богини родовой мести Эринии преследуют Ореста. И такова мысль Эсхила: «Свершившему — страдать!»

Греки были убеждены в том, что мир — это космос и он требует порядка. Вслед за совершённым злом обязательно должно последовать наказание. Отсюда, кстати, обычай родовой мести... Это не значит, что добро торжествует, но зло всегда карается. Но исполнение этой кары влечёт за собой бесконечную череду преступлений, и хорошего в этом, скажем прямо, мало. К. Маркс однажды заметил: «Разум существовал всегда, только не всегда в разумной форме».⁹³

Так и здесь, разум, конечно, проявляется в поступках героев, но вот форма...

Как Эсхил предлагает это преодолеть? Главное здесь, и это принесла с собой цивилизация — поиск справедливого решения. Афина учреждает суд, который и должен решить участь Ореста:

Свидетелей зовите, доказательства
В угоду правде подкрепите клятвами,

А я из граждан выберу достойнейших
И приведу сюда, чтоб здесь творили суд,
Присягу памятуя и закон храня.⁹⁴

(Эпизодий третий)

Суд в трагедии противостоит принципу родовой мести. Но надо сказать, что потенциально суд — это диалог. Сами герои Эсхила ещё не способны вести диалог. Они не в силах понять иную точку зрения, всегда одержимы своей собственной. Вообще, основой диалога является способность слышать другого. А иначе это могут быть только два монолога — диалога не получится. Я повторяю: сами герои Эсхила на диалог ещё не способны. А судьи, и в этом их роль (не случайно здесь выступают обвинитель и защитник), как бы расчищают путь к взаимопониманию. Люди пытаются понять друг друга, прийти к соглашению, стремятся разорвать эту цепь непрерывной мести и преступлений...

Но здесь звучит и другая, не менее важная для понимания этой трагедии тема. Она существенна для Ореста, и, кстати, звучит на суде. Орест убивает мать во имя отца, и поэтому вопрос здесь ставится ещё так: кто важнее — отец или мать? Швейцарский исследователь И.Я. Баховен, на его труды в своё время ссылался Ф. Энгельс, к примеру, считал, что в основе этого конфликта у Эсхила лежит столкновение двух типов человеческого сообщества — патриархата и матриархата. При матриархате, как известно, ведущая роль принадлежала женщине, а при патриархате — мужчине.

Возможно, в мифе такой мотив и присутствует. Но я всё же хотел бы, чтобы вы поняли: матриархат был так же далёк от Эсхила, как и от нас с вами. Эта проблема его не волновала. Его волновало другое: становление афинского государства и нового типа общества. Это было действительно актуально в то время и составило основу «Орестеи».

Однако тема отца и матери всё-таки существенна в этой трагедии. Но в каком-то ином, более глубинном, чем тот, о котором говорили Баховен и Энгельс, смысле. Это может показаться странным, но главный аргумент Аполлона на суде таков. Рассуждая, почему важнее отец, он говорит, что в процессе деторождения мужчина играет более значимую роль, чем женщина. Кстати, он только об этом и говорит. Странно? А какова его аргументация? Мужчина бросает семя, а женщина его вынашивает. Женщина только возвращает мужское семя.

Какая символика за этим скрывается? А очень простая. Что важнее: человек, бросающий семя в землю, или сама земля? Цивилизация или природа? Вот в чём вопрос. Женское начало — это земля, природа, а мужское начало — солнце, дающее всему земному жизнь. И поэтому образ, который возникает в речи Аполлона, не случаен. Это та же тема, что звучала в «Прометее»: что важнее — природа или техне, которое открыл людям Прометей.

Каков финал трилогии? Происходит примирение Афины и Эриний. Афина не хочет ссориться с Эриниями. Она обещает древним богиням, что люди будут чтить их по-прежнему, и никто больше не станет убивать матерей, этого не допустят! Те старинные нормы и обычаи, которые воплощают собой Эринии, должны будут и впредь соблюдаться. Но только сами Эринии получают новое имя — Эвмениды, что значит «благосклонные», именно так называется третья часть трилогии.

Кстати, это примирение мужского и женского начал заложено в образе самой Афины. Она, с одной стороны, женская богиня, а, с другой, родилась из головы своего отца, Зевса; дева, но занимается совсем неженскими делами — войной и ремёслами. Она как бы гармонично сочетает в себе оба начала.

Эсхил хотел бы гармонии между цивилизацией и природой. Поэтому так разделились голоса. И он верит в такую возможность. Не случайно в финале трилогии происходит примирение сторон, судивших Ореста. Вообще, Аристотель утверждал, что трагедия движется от счастья к несчастью, и от несчастья к счастью. И в наиболее полной форме, буквально, это находит здесь выражение. В других трагедиях такой явной направленности к благополучной развязке, в общем-то, нет... А у Эсхила, видимо, так завершались все трилогии. В этом ощущим некий древний отзвук дионисий: смерть непременно влечёт за собой новую жизнь...

Но торжество мужского начала над женским таит в себе серьёзные опасности. Я уже говорил и сейчас могу повторить: Греция была неким прообразом всей будущей европейской цивилизации. Именно в греческом обществе зародились такие понятия, как свобода слова, демократия, права личности, всё то, что, составило затем основу европейского сознания. Но, с другой стороны, здесь же было заложено и противоречие, которое позже столь остро проявилось в культуре Европы — торжество цивилизации над природой. Даже видимость гармонии в финале «Орестей» не снимает трагизма того, что сын здесь

всё же убивает мать, цивилизация губит природу. Эсхил очень остро это ощутил. Правда, у него ещё оставалась надежда, что больше подобное никогда не повторится...

Софокл родился около 496 г. до н. э. в афинском пригороде Колоне. Он происходил из состоятельной семьи, получил хорошее образование: обучался музыке, брал призы на атлетических состязаниях. В 468 г. до н. э. Софокл впервые принял участие в театральных празднествах, где удостоился первой премии, превзойдя самого Эсхила. С этого момента и до самой смерти в 406 г. до н. э. Софокл более 20 раз признавался лучшим греческим драматургом. Не было ему равных и по числу созданных произведений. Софокл — автор свыше 90 трагедий, из которых сохранилось только семь. Наиболее известные — это «Царь Эдип» и «Антигона», благодаря успеху которой сторонник демократии Софокл был избран афинским стратегом в 440 г. до н. э. Когда Софоклу исполнилось девяносто, он написал трагедию «Эдип в Колоне». С её созданием связана такая легенда: дети Софокла якобы хотели лишить отца, достигшего столь преклонного возраста, права распоряжаться имуществом. Тогда Софокл принёс в суд своё последнее сочинение и сказал: «Прочтите и решите сами».

«**Антигона**» написана раньше трагедии «Царь Эдип», хотя по сюжету она за ней следует. Согласно фиванскому циклу преданий, Антигона — дочь Эдипа. После смерти царя в Фивах должны были по очереди править два его сына, Этеокл и Полиник. Но Этеокл не уступил трон Полинику. Тогда Полиник решил захватить Фивы и привел к семивратному городу целых семь враждебных ратей. Эта тема, кстати, нашла отражение в дошедшей до наших дней трагедии Эсхила «Семьро против Фив». В результате нападение было отбито, но оба брата погибли в поединке.

К власти в Фивах приходит их дядя Креонт. С этого момента, собственно, и начинаются события трагедии. Новый правитель стремится навести в Фивах порядок. Все эти бесконечные раздоры, которые царили меж братьями, нападения, столкновения привели Фивы к столь плачевному положению, что граждане хотят наконец покоя. Главное, чтобы порядок был...

Но первое, что делает Креонт: велит со всеми почестями похоронить Этеокла, поскольку тот выступал как защитник Фив, погиб за родной город, а тело Полиника, который вёл себя как предатель, бросить хищным птицам и псам. Одному — почёт, другому — позор. И

хотя народ не вполне одобряет это установление (хор здесь — старейшины города Фивы), но всё же с Креонтом не спорит.

Креонт готов казнить любого, кто посмеет ему возражать. Почему? А по той простой причине, что нельзя противиться закону. Это его первый указ. Он только что пришёл к власти, и, если люди не станут ему послушны, никакого порядка в Фивах не добиться.

У Этеокла и Полиника остались две сестры, Антигона и Исмена. И вот одна из них, Антигона, главная героиня этой драмы, решает всё же нарушить запрет Креонта и похоронить Полиника. За обрядом погребения её застаёт страж и приводит к Креонту. А Антигона — его племянница, между прочим. Мало того, она — невеста его сына Гемона. Но Креонт, несмотря ни на что, должен исполнить закон и наказать Антигону.

Антигона нисколько не пытается скрыть свой поступок. Она считает себя правой и открыто говорит об этом Креонту. Вообще, может показаться, ситуация чем-то напоминает «Орестею», в которой сталкиваются интересы государства и родственные, кровные связи. В какой-то степени это так. Но только в эпоху Софокла всё изменилось. У Эсхила вопрос звучал очень остро: интересы старого родового общества или становление нового. А Софокл изображает другой этап развития афинской демократии. Государство уже давно утвердилось, и речь теперь идёт о том, что оно стало вторгаться в сферы, которые, в сущности, ему неподвластны.

Итак, в чём суть конфликта Антигоны и Креонта? Первое, и это очень важно, об этом говорит сама героиня, — несовпадение писаных и неписаных законов. Что такое неписанные законы? Это те, что и так всем известны. Это нравственные истины, которые существуют испокон веков и передаются из поколения в поколение. А писанные законы устанавливает государство. Таков указ Креонта, запрещающий хоронить Полиника. Согласно неписаному закону умершего следует предать земле, сестра должна выполнить свой долг перед погибшим братом. А писанный закон утверждает, что Полиника хоронить нельзя. Это первая сторона конфликта. Креонт отстаивает своё веление во что бы то ни стало, а Антигона считает, что такие законы относительны, а она следует извечному порядку вещей.

Писанные законы, действительно, достаточно условны. Их надо знать, иначе можно совершить что-нибудь неподобающее. Но они меняются с годами. А неписанные законы стоят как бы вне времени.

Мы, конечно, в отличие от Антигоны, знаем, что в ходе истории и они подвержены переменам. Не так сильно, как может показаться, но всё же. Однако не в силах человека их отменять, и не в его власти их устанавливать. Приказы здесь не действуют. В глазах Антигоны писанные законы создаются людьми, неписанные — богами, и для неё они абсолютны.

Вообще, что для человека более важно: верность мёртвым или верность живым? Согласно греческим представлениям, умершие не уходят из мира. Есть особое Царство мёртвых, где они продолжают своё существование. Вот почему обряд погребения — важнейшее действие, отличающее человека от животного. Во всяком случае, раскопки свидетельствуют о том, что даже самые древние наши предки хоронили умерших. Мы не будем углубляться в религиозную суть этого вопроса, хотя для Антигоны она существенна. Но человеческое общество обязательно учитывает опыт предшественников. Оно сохраняет... Именно поэтому возможен прогресс. Культура — это память, между прочим. По словам Антигоны, мёртвых гораздо больше, чем живых. Это множество поколений, которые жили до нас, в прошлом. И она чувствует свою неразрывную связь с ними. В мёртвых — сила живых, в подземном — сила земного. Дерево обязательно должно уходить корнями в землю, иначе его сдует ветром... А для Креонта подобных вещей не существует.

Вообще, писанные законы говорят о том, чего делать нельзя. Отрицание лежит в самой их основе. Отсюда такое известное положение: «разрешено всё то, что не запрещено», на базе которого по сей день формулируются нормы законодательства. Любой государственный закон гласит: нельзя. Но никакой государственный закон не может сказать человеку, что он должен делать. Это вопрос нравственного выбора.

Я хочу сразу отметить: Софокл вовсе не считает, что не надо признавать писанные законы. Но эти законы, поскольку создаются людьми, не могут противоречить законам неписанным. Они должны соотноситься с ними. А Креонт издаёт закон, который им противоречит.

Разумеется, у государства есть такое право — карать. Смертная казнь, хотя греки и редко к ней прибегали, существовала всегда. Наше нравственное сознание, в общем-то, допускает её применение, если человек совершил нечто чудовищное, опасен для общества. Но над мёртвыми у государства власти нет. Их судят не люди, а боги. Греки

считали: пока тело не погребено, душа не может предстать перед богами. Так в «Илиаде» тень Патрокла обращается к Ахиллу с просьбой как можно скорее похоронить его останки:

Стала душа над главой и такие слова говорила:
«Спишь, Ахиллес! неужели меня ты забвению предал?
Не был ко мне равнодушен к живому ты, к мёртвому ль будешь?
О! погребви ты меня, да войду я в обитель Аида!
Души, тени умерших, меня от ворот его гонят
И к теням приобщиться к себе за реку не пускают...»⁹⁵
(Песнь XXIII)

И в этой связи возникает ещё один важный момент. Креонт запрещает предавать земле мёртвого, а Антигону, живую, приказывает запереть в склепе, где она обречена на гибель. Он как бы мёртвого оставляет на земле, а живую — хоронит. Он нарушает границу земного!

Вообще, есть одна черта в поведении Креонта, которую он всячески подчёркивает. Это превосходство мужского:

А безначалье — худшее из зол.
Оно и грады губит, и дома
Ввергает в разоренье, и бойцов,
Сражающихся рядом, разлучает.
Порядок утверждён повиновеньем;
Нам следует поддерживать законы,
И женщине не должно уступать.
Уж лучше мужем буду я повергнут,
Но слыть не стану женщины рабом.⁹⁶
(Эписодий третий)

Мужское начало, которое несёт в себе сам институт государства, основано на двух вещах: страхе и силе. Креонт внушает страх, хочет, чтобы все вокруг его боялись, чтоб не повадно было. И жители Фив, хотя и осуждают его указ, но всё же не смеют возражать. Как говорит Креонту сын, Гемон:

Для гражданина взор твой страшен, если
Его слова не по сердцу тебе.⁹⁷
(Эписодий третий)

И Антигона скажет то же самое:

И все они одобрили б меня,
Когда б им страх не сковывал уста.⁹⁸
(Эписодий второй)

Власть Креонта держится исключительно на страхе. Но, на самом деле, он сам боится. Ему всюду мерещатся угрозы. Тот, кто пугает, обычно сам объят страхом. А Антигоной движет любовь:

Я рождена любить, не ненавидеть.⁹⁹

Она любит брата и хочет предать его тело земле. Страх — это мёртвая сила, любовь — животворящая. Страх убивает, любовь же даёт жизнь. Конечно, Креонт не тиран в нашем, современном понимании этого слова. Им руководят вовсе не личные мотивы. Вообще, в нашем представлении, тиран — тот, кто нарушает законы. Креонт же, наоборот, пытается их свято блюсти. Он сам их устанавливает и строго им следует. Но это — тирания самого государства. Это не личный произвол властителя, а тирания власти, которая игнорирует духовные истины, и потому может действовать лишь на основе силы.

Как разрешается этот конфликт? Антигону заточают в склеп. И хотя сын Креонта, Гемон, пытается за неё заступиться, Креонт неумолим. Он твёрдо следует принятому решению. Но здесь в действие вмешивается слепой прорицатель Фив Тиресий, который говорит, что боги не простят Креонту столь суровой казни: он должен освободить Антигону. Креонт решает послушаться Тиресия. Но в трагедии всё необратимо. Антигона не стала ждать медленной, мучительной смерти, она повесилась.

В склепе Креонт встречает своего сына Гемона, который бросает в него меч. Это не значит, что сын здесь хочет убить отца. Нет, это лишь жест! Но жест протеста, за которым следует другой поступок: Гемон закалывает себя на глазах Креонта. Только не надо думать, что отношения Гемона и Антигоны в трагедии Софокла подобны любви Ромео и Джульетты, что они не могут жить друг без друга. Гемон кончает с собой не потому, что не мыслит себя без Антигоны. Его самоубийство — выражение протеста. Он не Креонта — себя убивает. Но этого мало. Узнав о гибели сына, кончает с собой жена Креонта Евридика. И страшным одиночеством Креонта завершается эта трагедия. Креонт наказан именно в той сфере, неприкосновенность которой посмел нарушить. Для него существовало только государство, всего остального он не признавал. Государство осталось, а вот близких он потерял: сына, племянницу, жену... Креонт считал, что это не имеет никакого значения. А теперь и сам хотел бы умереть:

Я понял: надо жить, до смерти чтя
От века установленный закон.¹⁰⁰
(Эпизодий пятый)

Здесь мы приближаемся к одной важной особенности трагедий Софокла. Эсхил, например, считал, что единственной школой жизни для человека является страдание, которое учит его умеренности. Это верно, но представляет как бы объективную сторону дела, скорее то, что должны усвоить зрители. А у Софокла страдания учат самого героя. Персонажи Эсхила до конца остаются верны себе: Клитемнестра так ничего и не поняла, и Агамемнон ничего не постиг, и Орест — он колеблется, но, в общем-то, ищет некоторого стороннего оправдания своих поступков... А здесь герои сами учатся на собственном страдании.

Трилогии Эсхила завершаются, как правило, достаточно гармонично. Так в «Орестее» Эринии примиряются с Афиной и Аполлоном; очевидно, приходят к соглашению Прометей и Зевс. А вот в финале трагедии Софокла никакой гармонии нет. Но здесь происходит другое: страдание заставляет героя открыть для себя некую новую истину.

Греческий философ Горгий так определял сущность трагедии: «Трагедия — это обман, где обманщик справедливее честного, а обманутый мудрее необманутого». Это очень глубокое замечание. В трагедии обманывающий, то есть нарушающий, преступающий нечто, совершает это из самых лучших побуждений. Креонт действует, не имея каких-либо низменных, корыстных целей. Не к власти он стремится, а так понимает интересы государства. Он ослеплён своей страстью, не осознаёт того, что, безоглядно утверждая законы государства, нарушает тем самым иной, высший закон.

Без этого нет трагического героя. Скажем, Агамемнон, принося в жертву Ифигению, делал это ради спасения ахейского войска; и даже Клитемнестра, убивая мужа, мстила за дочь. Непременно должны были присутствовать какие-то высокие мотивы. Но такой герой не мудр. А мудрость он обретает только тогда, когда проходит через страдание. Креонту нельзя отказать в благородстве. Но прежде он многого не понимал, не видел...

Однако смысл трагедии к этому не сводится. «Антигона» — первая трагедия, в которой сталкиваются личность и власть. Этим можно объяснить интерес к сюжету, к самому образу Антигоны, который возник в XX столетии. Достаточно вспомнить, например, известную одноимённую драму французского драматурга Ж. Ануя, созданную в

1944 году. Стороны не равны в этом противоборстве, как, например, у Эсхила, ничего подобного! Антигона в трагедии Софокла — лишь слабая девушка, на стороне же Креонта — вся мощь государственной машины...

В этой связи я хочу коснуться тех нововведений, которые были внесены Софоклом в сам жанр трагедии. В драмах Эсхила действовало два актёра, Софокл ввёл третьего исполнителя. Но это не было лишь формальностью. Аристотель, разбирая строение трагедии в своём сочинении «Поэтика», выразил это так: главное в трагедии — мифологическая фабула. Характеры должны вытекать из фабулы. Они могут выступать очевидно, но могут и отсутствовать. Это важный момент для понимания античной драмы. Дело в том, что миф в греческой трагедии задан изначально. Его не выдумывает драматург, он широко известен. А вот характеры — это уже дело автора. Он должен создать образ, который бы соответствовал тем сюжетных ходам, внутренним посылам, которые заложены в мифе...

Кстати, в этом — отличие античной драмы и вообще античной литературы от литературы XIX века, где фабула часто вытекает из характера, и для автора первоосновой являются именно характеры персонажей, а как будет разворачиваться сюжет — он и сам порой не всегда знает. Как известно, Пушкин, работая над последними главами романа «Евгений Онегин», в письме Вяземскому искренно удивлялся поступку своей героини: «Вообрази, какую штуку выкинула со мной Татьяна: замуж вышла». Или Толстой писал, что для него было полной неожиданностью решение Вронского стреляться...

Для античного автора всё, что совершает герой, известно заранее, здесь не может быть никаких неожиданностей. Но значит ли это, что у героя может и не быть характера? Это, наверное, нам не очень понятно. Как это? Ведь всякий персонаж обладает каким-то характером. Но, на самом деле, структурно значимым в произведении является только то, что имеет некую противоположность, оппозицию. Скажем, гласные буквы существуют потому, что есть согласные. Если б не было согласных, не было бы и гласных, мы бы их не различали.

Герои трагедий Эсхила отличаются своей ролью в фабуле и образом мыслей. А характеры у них одинаковые, и даже женские мало чем отличаются от мужских. Клитемнестра такая же целеустремленная, как и Агамемнон. Оба идут к поставленной цели, не зная никаких колебаний: надо убить — убивают, один — дочь, другая —

мужа. А у Софокла герои противопоставлены друг другу именно как характеры.

В драме Софокла появляются второстепенные персонажи. Таким персонажем в «Антигоне» является сестра главной героини Исмена. Как сестры, они занимают одинаковое положение в фабуле, у них общий взгляд на произошедшее: Исмена тоже считает, что нужно похоронить брата, и в этом смысле между ними нет никаких противоречий. Но героинь отличают характеры. *«Нет смысла совершать, что выше сил»,* — считает Исмена. Человеку не дано идти против власти государства. А Антигона заявляет: *«...я пойду одна // Земли насыпать над любимым братом».* Одна говорит: *«Я против воли граждан не пойду»*, другая: *«Я пойду одна».* Это именно характеры. Одна — решительная, дерзкая, а другая — покорная, готовая подчиниться силе.

Софокл всячески подчёркивает одиночество главной героини. Исмена её останавливает, уговаривает отступить от задуманного. У хора Антигона тоже не находит поддержки:

Чтить мёртвых — дело благочестья,
Но власть стоящего у власти
Переступить нельзя: сгубил
Тебя порыв твой своевольный.¹⁰¹
(Эписодий четвёртый)

Хор не смеет возражать Креонту. Антигона здесь — одна. И когда её ведут на казнь, Гемона с ней рядом тоже нет. А в тот момент, когда он всё-таки приходит в склеп, она уже мертва. Поэтому героиня абсолютно одинока: противостоит всем и опирается исключительно на себя.

Антигона ощущает всю трагичность своего положения. Но не смерть её страшит. Она, в общем-то, смерти не боится... Конечно, все умирают рано или поздно. Но она уходит слишком рано, и для неё, как женщины, мучительна мысль, что вот её —

... схватили и ведут,
Безбрачную, без свадебных напевов,
Младенца не кормившую...¹⁰²
(Эписодий четвёртый)

Она не была женой, не стала матерью — вот что её волнует... Образ Гемона существенен в этой трагедии: он — жених Антигоны, она готова была выйти за него замуж. Но есть что-то более важное для Антигоны, и потому она выбирает смерть. Таков её свободный выбор.

Конечно, жизнь у неё могут отнять, и Креонт это делает. Но, как говорит сама героиня: *«Он у меня не волен взять моё»*. Над её душой Креонт не властен. И нравственно она — победительница. Таков вообще закон трагедии: тот, кто терпит поражение, одерживает духовную победу. И в «Антигоне» это очень ярко выступает.

Вообще, здесь присутствует симметричная конструкция. Есть два главных героя-антагониста — Антигона и Креонт. Оба — люди, идущие до конца, не отступающие от собственных принципов. Креонт стоит за государство и никаких доводов Антигоны не приемлет. А на другом полюсе — Антигона. Между ними разворачивается главный конфликт. И есть второстепенные персонажи, которых вводит Софокл. При Антигоне это её сестра Исмена, а при Креонте — Гемон.

Что сближает Исмену и Гемона? Гемон не разделяет позицию Антигоны. Он скорее склонен считать, что человек должен следовать законам, хотя и несправедливо казнить за то, что сестра похоронила брата. Это противоречит здравому смыслу! Исмена тоже пытается убедить Антигону: что могут две слабые девушки против всемогущего государства? Это героини здравого смысла... Они как бы уравнивают Антигону и Креонта. Правда, Исмена в последнюю минуту всё же решает разделить участь сестры, признаётся, что они вместе хоронили Полиника. Её никто не казнит, конечно, но главное — она выражает готовность идти с Антигоной на смерть. А Гемон гибнет вслед за Антигоной в финале.

Антигона одерживает безусловную духовную победу над Креонтом. И этим она обязана, прежде всего, силе своей личности. Именно нравственная сторона вопроса здесь важна.

Однако не надо думать, что отраженные в «Антигоне» конфликт между писаными и неписаными законами и конфликт личности и государства не связаны между собой. Напомню известные всем строчки А.С. Пушкина:

Два чувства дивно близки нам —
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века
По воле Бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его.¹⁰³

Величие Антигоны в том, что у неё есть такие духовные корни. Для Антигоны это память о мёртвых, в верности которым она черпает силы. Без этого она не могла бы выстоять...

Вторая трагедия Софокла, с которой я хочу вас познакомить, — «Царь Эдип».

Согласно мифу у фиванского царя Лая должен был родиться сын, и Дельфийский оракул предсказал, что в будущем сыну Лая суждено совершить страшные преступления: он убьёт отца и женится на матери — таково родовое проклятие. Когда младенец появился на свет, Лай велел рабу отнести его в пустынное место подальше от дома. Но тот сжалился над ребёнком, оставил его пастуху соседнего коринфского царства, который передал мальчика бездетному правителю Коринфа Полибу.

Полиб воспитал Эдипа как своего наследника. Эдип вырос в доме Полиба, считая царя и его жену Меропу своими подлинными родителями. А когда спустя годы узнал от оракула, что за судьба ему предстоит, решил навсегда покинуть Коринф. Вообще, лишиться родного города для грека было ужасной участью. Но Эдип пошёл на это. В одиночку он направился в Фивы и ночью на перекрёстке трёх дорог встретил незнакомца на колеснице в сопровождении слуг. Завязалась ссора, затем — драка, из которой Эдип вышел победителем. Но среди убитых оказался фиванский царь Лай. Так сбылась первая часть пророчества.

На пути к Фивам Эдипа ждало еще одно испытание — встреча с существом, которое мы привыкли именовать Сфинксом. Но по-гречески это слово женского рода. Эдип встречается со Сфингой. Так называлось крылатое существо с головой женщины и телом животного, которое подстерегало путников на скале близ Фив и задавало им свою загадку, убивая каждого, кто не мог найти на неё ответ. А звучала она примерно так: кто утром ходит на четырёх ногах, днём — на двух, а вечером — на трёх?

Эдип первым отгадал загадку Сфинкса, сказав, что это человек — в детстве, в зрелости и в старости... Благодарные фиванцы встретили Эдипа как героя. Они решили избрать его своим новым правителем, ведь царь Лай погиб. По обычаю Эдип взял в жены вдову царя Иокасту. Так сбылась вторая часть предсказания богов.

В глазах окружающих судьба Эдипа неслыханно благополучна, и в его собственных поначалу тоже. Когда Эдип покидал Коринф, он по-

нимал, что ему придётся нелегко на чужбине. Но он не только обрёл новую родину, а стал в Фивах царём. Долгие годы он правит Фивами, пользуясь славой идеального властителя. Эдип счастлив с царицей Иокастой и даже не подозревает, что она — его родная мать. У них родились дети — Антигона, Исмена, Этеокл и Полиник... Все эти события предшествуют сюжету драмы Софокла.

Но неожиданно в городе вспыхивает эпидемия чумы. Эдип отправляет посла к оракулу, чтобы узнать, в чём причина гнева богов. И выясняется: в Фивах скрывается убийца царя Лая, и до тех пор, пока он не будет найден, мор не прекратится. Такова завязка трагедии.

Народ приходит к Эдипу с мольбой о помощи:

Горе! Меры нет напастям!
Наш народ истерзан мором,
А оружия для защиты
Мысль не в силах обрести.
Не возрастают плоды нашей матери Геи,
И не в силах родильницы вытерпеть мук.
<...>
Жертв по граду не исчислить.
Несхороненные трупы,
Смерти смрад распространяя,
Неоплаканы лежат.¹⁰⁴

(Пролог)

Некоторые критики не без оснований называют трагедию Софокла первым детективом: поиски преступника составляют её сюжет. Однако особенность этого детектива заключается в том, что Эдип должен отыскать самого себя.

Но есть ещё одно важное обстоятельство: все преступления, которые совершил Эдип, случились задолго до того момента, с которого трагедия начинается. Он давно убил отца и давно женился на матери. Вообще, всякая трагедия — переход от счастья к несчастью, и в «Царе Эдипе» это выражено с особой отчетливостью. Вот только беды здесь не настигают героя, они — узнаются. Всё уже давно произошло, Эдип просто не знал об этом.

Эдип верит в себя, в собственный разум. Не случайно главный его подвиг — разгадка загадки Сфинкса. Это знание дало Эдипу силу, помогло обрести власть в Фивах и жениться на вдове убитого царя Лая; Эдип достиг всего, что мог желать... Но оно не способно помочь ему разгадать загадку собственной судьбы.

Эдип — первый герой, который пытается её избежать. Все остальные герои греческих трагедий судьбу принимали, какой бы ужасной она ни представала. И Агамемнон, и даже Орест, которому выпало убить родную мать. Вообще, герой — тот, кто осуществляет свою судьбу. Но Эдип — первый, кто не хочет этого, кто всеми силами пытается уйти от предрешённого. Почему?

Эдипа волнует его судьба. Она предрекает ему нечто непостижимое, иррациональное. А он просто не способен совершить неразумный поступок. Прежние герои знали, во имя чего им выпадал трагический жребий. Агамемнон считал: не принеси он в жертву Ифигению — ахейские корабли не отплывут в Трою. Орест узнаёт, что его мать Клитемнестра совершила чудовищное преступление и он должен отомстить за убийство отца. Все они находили какое-то серьёзное оправдание собственной участи. А Эдип: почему он должен убить отца и жениться на матери?

Тема знания — важнейшая в трагедии. Слово *знать* употребляется в ней 26 раз. Но у всякого знания есть две составляющие: то, что нам открыто нашим разумом и опытом, назовём условно это светлой стороной, и то, что от нас скрыто, остаётся в тени. Наше знание всегда неполно. Можно, конечно, считать, что с каждым новым прогрессивным шагом цивилизации знания человека о мире растут, множатся, а тёмная сторона всё более сходит на нет. Но даже в этом случае не стоит обольщаться. То, что мы знаем, всегда неизмеримо меньше того, чего мы не знаем. Каждое новое открытие непременно заставляет ощутить, как мало, оказывается, нам было известно вчера. Люди всегда будут в этом убеждаться.

Однако есть и другое — это когда человек начинает действовать на основе того, что он знает. Вот здесь уже всё не так просто, как может показаться. Дело в том, что, начиная действовать, человек приводит в движение и тёмную сторону. Не целиком, конечно, но значительную её часть. Сталкивается не только с тем, что он знает, но и с тем, что ему неизвестно. А вот это уже может обернуться трагедией. Мы учимся на собственных ошибках. Таков закон. Каждый человек в отдельности, и народ, и человечество в целом совершают их, думая, что знают, а потом убеждаются, что сами навлекли на себя тёмную сторону своего незнания.

Ф. Энгельс в свое время писал: «Люди, хвалившиеся тем, что сделали революцию, всегда убеждались на другой день, что *они не знали*,

что делали, что сделанная революция совсем не похожа на ту, которую они хотели сделать». ¹⁰⁵

Гегель называл это «иронией истории», той иронией, которую сумели избежать немногие.

Эта ирония, безусловно, присутствует и в трагедии Софокла. Эдип думал, что ему известно, кто его отец и кто мать. А, на самом деле, он не знал ни отца, ни матери. Не узнал их и совершил ужасные, чудовищные преступления. Считал, что был счастлив, а, на самом деле, его преследовало редчайшее несчастье.

Наверное, каждый когда-нибудь слышал или читал о так называемом эдиповом комплексе. Фрейд полагал, что этот комплекс включает в себя влечение к матери и бессознательное желание убить отца. Мы не будем сейчас на этом останавливаться, поскольку к Софоклу это не имеет никакого отношения. Но есть и трактовка мифа об Эдипе, принадлежащая античности. В частности, у Светония в «Жизнеописании двенадцати цезарей» рассказывается о том, что Юлию Цезарю приснился кровосмесительный сон, в котором он вступил в связь со своей матерью. Это его испугало. Он обратился к толкователю снов, чтобы понять, что значит такое видение. И оказалось, это очень хороший знак. Это значит, что он станет властелином мира. Мать — это земля, которой он будет владеть. Он был сыном, а станет господином. Разбирая подобный сон, писатель и легендарный толкователь сновидений II в. н.э. Артемидор зафиксировал традицию, восходившую к самым древним временам греческой культуры: «...это хороший сон для всякого народного вождя и политического деятеля; ведь мать означает отечество». Поэтому обретение власти и женитьба на Иокасте в трагедии между собой тесно связаны. Не случайно по-гречески она называется «Эдип-тиран».

Так во многих сказках для того, чтобы жениться на царевне, необходимо прежде разгадать загадку. Сначала загадка, а потом свадьба. Здесь то же самое: Эдип сперва разгадывает загадку и лишь затем вступает в брак с Иокастой. За этим скрывается определённый принцип знания, и он заложен в самом мифе об Эдипе.

Но, как я уже говорил, знание всегда сопровождается незнанием, и, узнавая, человек одновременно приводит в движение то, чего он не знает. Останься Эдип в Коринфе, может, ничего бы и не случилось. Но он решил сопротивляться и тем самым пошёл навстречу судьбе. Хотел её избежать, но от судьбы уйти нельзя. Наоборот, он даже навлек

на себя эту судьбу. Вообще, самые важные истины нередко заслоняются логикой и рассудком. Эдип думал, что всё знает, а главного он не знал. Слишком многое оставалось от него скрыто...

В трагедии есть такой образ — слепой фиванский прорицатель Тиресий. Он единственный, кому с самого начала известна судьба Эдипа, но он не решается заговорить с ним об этом. Намекает, но Эдип его точно не слышит:

Э д и п

Опять слова неясны, как загадки.

Т и р е с и й

В отгадыванье ты ли не искусник?

Э д и п

Глумись над тем, чем возвеличен я.

Т и р е с и й

Но твой успех тебе же на погибель.

Э д и п

Я город спас, о прочем не забочусь.¹⁰⁶

(Эпизодий первый)

Воля Эдипа направлена на то, чтобы выполнить свой долг. Собственно, содержание трагедии — это поиски убийцы... Оракул Аполлона произнёс: «*Прилежный найдёт его, но не найдёт небрежный*». И Эдип активно и честно пытается этому следовать. Он подозревает своего шурина Креонта. Подозревает даже слепого прорицателя Тиресия. Но вот происходит такой разговор прорицателя с Эдипом:

Мою ты слепоту коришь, но сам
Хоть зорок ты, а бед своих не видишь —
Где обитаешь ты и с кем живёшь.
Ты род свой знаешь? Невдомёк тебе,
Что здесь и под землёй родным ты недруг
И что вдвойне — за мать и за отца —
Наказан будешь горьким ты изгнаньем.
Зришь ныне свет — но будешь видеть мрак.
Найдётся ли на Кифероне место,
Которое не огласишь ты воплем,
Свой брак постигнув — роковую пристань
В конце благополучного пути?

Не чуешь и других ты бедствий многих:
Что ты — и сын, и муж, и детям брат!..¹⁰⁷
(Эписодий первый)

То есть Тиресий всё ему открывает. А ведь Эдип помнил, что ему было предсказано. Мог бы прислушаться к тому, о чём говорит Тиресий, но он отталкивает прорицателя в эту минуту:

Эдип

Не знал я, что услышу речь безумца, —
Иначе не послал бы за тобой.

Тиресий

По-твоему, безумец я? Меж тем
Родителям твоим казался мудрым.

Эдип

Кому? Постой... Кто породил меня?

Тиресий

Сей день родит и умертвит тебя.

Эдип

Опять слова неясны как загадки.¹⁰⁸
(Эписодий первый)

Почему он не внимает словам Тиресия, не хочет ничего слышать? По одной простой причине: ему кажется, что зло следует искать где угодно, но только не в самом себе.

В сущности, Эдип продолжает разгадывать загадку Сфинкса. А в чём заключался ее смысл? В поиске ответа на вопрос: кто ты такой? На первую его часть Эдип ответил: человек. Но ответ — это ещё не решение. Ему следовало бы узнать и другое, что он — Эдип. Вот эту часть загадки Эдип и разгадывает в финале трагедии. Ему предстоит открыть, что виновник всех бедствий, постигших Фивы, — он сам.

Другие раньше Эдипа догадываются о случившемся. Это его мать Иокаста, вестник, пришедший из Коринфа, раб, который некогда был свидетелем убийства царя Лая. Все они пытаются защитить Эдипа, не хотят открывать ему правду. Они понимают, что правда ужасна, и Эдип, в общем-то, невольно всё это совершил. Но Эдип во что бы то ни стало добивается истины. И если он всё же приблизился к ней, то только благодаря собственной воле. Он мог бы и дальше жить в неведении, но решает узнать всё до конца

Эдип понимает, что сам явился убийцей отца и стал мужем матери. Сбылось это страшное предсказание, которого он так стремился избежать. Его жена и мать Иокаста не смогла вынести происшедшего... Вначале она даже отговаривала Эдипа от поисков, жалела его, но когда всё открылось, она повесилась. А Эдип? Он не кончает жизнь самоубийством. Герой выкалывает себе глаза.

Зрение обмануло Эдипа. Он не узнал отца, не узнал матери. Он думал, что видит. Вообще греки напрямую связывали знание, ум — с глазами, с физическим зрением. Достаточно вспомнить такие слова, как теория и идея, которые возникли из греческих *смотрения* и *облика*. Главное — видеть! Тиресий же скажет Эдипу: «*Хоть зорек ты, а бед своих не видишь*». Сам прорицатель Фив, кстати, слеп. И слепота была дана ему одновременно с пророческим даром. Это важный момент. Поэта-провидца Гомера согласно легенде ослепила Муза. Греческий философ Демокрит сам себя лишил зрения для того, чтобы суметь разглядеть атомы. Теперь, конечно, существуют специальные приборы, но в то время это было невозможно. А он хотел увидеть невидимое...

Гёте, который много занимался проблемой зрения, считал, что человеческий глаз двойственен. Конечно, при помощи глаз мы видим окружающее, на сетчатке отражается внешний мир. Но в глазах отражается и внутренний мир человека. Чтобы заглянуть в душу, полагается смотреть в глаза. Они, действительно, — зеркало нашей души.

По мнению Гёте, закрытый глаз — это глаз, обращённый внутрь, и слепота — не просто отсутствие зрения, а особое духовное зрение, которое не обманывается иллюзией и видимостью вещей.

Эдип наказывает себя тем, что лишает глаз. Это важный символ трагедии. Взор Эдипа обращён отныне внутрь. Прежде он был направлен вовне. Эдип искал виновных среди других, вместо того, чтобы заглянуть в собственную душу. И потому вначале он ничего не понимал. Только к финалу приходит настоящее прозрение.

Прежде было знание как власть, сила, теперь ему открывается знание как страдание. Именно страдание заставляет Эдипа увидеть всё с предельной ясностью. Он осознаёт весь ужас того, что с ним произошло.

Дело в том, что Эдипа никто не карает. Он — первый герой трагедии, который наказывает себя сам. Судьи могли бы и оправдать Эдипа, как, скажем, оправдали Ореста. А ведь Эдип куда менее виновен.

Орест убил мать вполне осознанно, Эдип же действовал по неведению. Он сам скажет, что в тех несчастьях, которые с ним случились, он не виноват. Это — Аполлон, боги навлекли на него все эти бедствия... Но вот ослепил себя он сам! Это не кара свыше. Эдип сам вершит над собой суд.

Что такое этот суд Эдипа над самим собой? Это нечто новое для греческого театра и впервые по-настоящему проявилось именно в «Царе Эдипе» Софокла:

Аполлоново веленье,
Аполлон решил, родные!
Завершил мои он беды!
Глаз никто не поражал мне, —
Сам глаза я поразил.¹⁰⁹

(Эксод)

Эдипу не нужно, чтобы другие его судили или оправдывали. Он не разделяет свою жизнь на намерения и поступки и принимает на себя всю полноту ответственности. Это суд его совести.

И вот с этого момента Эдип берёт судьбу в свои руки. До сих пор всё в его жизни диктовалось судьбой. А теперь им движет только его собственный свободный выбор.

В этом — особенность трагедии «Царь Эдип»... Даже выполняя волю судьбы, прежние греческие герои несли ответственность за свои действия. Поступок — это акт свободной воли, и потому он многое говорит о человеке. Я поясню. Кто такая Клитемнестра? Та, что убила мужа Агамемнона, чтобы отомстить за дочь. Это полностью её выражает. Кто такой Орест? Тот, кто по велению Аполлона убил Эгиста и родную мать Клитемнестру. А Агамемнон — тот, кто принёс в жертву дочь Ифигению. Или, скажем, Антигона. Нарушив закон Креонта, она похоронила погибшего брата Полиника...

Но если мы скажем, что Эдип — тот, кто убил своего отца и женился на матери, то ничего о нём не скажем. Эти поступки никак не раскрывают его человеческую сущность. Кажется, речь идёт о каком-то чудовище, это не Эдип. А вот если сказать, что Эдип — тот, кто, сам того не желая, убил отца и женился на матери, но, узнав обо всём, сам себя ослепил, — это будет Эдип. Впервые поступок становится выражением его личности. До сих пор все действия совершались Эдипом помимо воли. Герой, не зная, совершал то, чего он не хотел. Теперь же он делает то, что отражает его собственную волю.

Что хочет сказать этим Софокл? «*Не властны мы в судьбе своей*»,¹¹⁰ — эта мысль настойчиво звучит в его драме. Человеку не дано выбирать судьбу, судьба предрешена, и все попытки Эдипа от неё уйти ни к чему не привели. Это, несомненно, отражает представление Софокла о закономерностях человеческой жизни. Но есть и другое в его трагедии: Эдипу досталась поистине зловещая, унижительная судьба. Он не смог её избежать, но он сумел принять свою участь с достоинством.

Эдип обрекает себя на ужасную муку: проще было бы покончить с собой. Тем более, что в те времена самоубийство не считалось грехом. Античные герои часто убивают себя. Но для Эдипа смерть — слишком лёгкий выход. А вот слепота... Как замечает хор фиванских старейшин, «*лучше не родиться, чем ослепнуть*». Но, мало того, Эдип ещё и изгоняет себя из города.

В сущности, у Эдипа в этой трагедии нет *роли*... Про Агамемнона можно сказать, что он — царь, про Антигону, что она — сестра и т. д. А Эдип? Он — отец, и он же — брат своих детей. Он сын, и, одновременно, муж своей матери. Он — спаситель города и носитель его скверны. Он — судья, и он же — преступник, которого следует покарать. В одном человеке переплелись, оказались спутаны все роли. Так сложилась жизнь. Но в этом и заключено свободное человеческое «Я». Эдип — это его проснувшееся «Я», и потому — он сам себе судья. Он сумел подняться над всеми отведенными ему ролями.

Когда-то он думал бежать из родного города. Ему казалось, что, покидая Коринф, он оставляет родину. А на самом деле он бежал домой — в Фивы. И теперь, слепым уйдя из Фив, он, действительно, его покинул... В своей последней трагедии «Эдип в Колоне» Софокл покажет дальнейшую судьбу героя. В своих скитаниях, сопровождаемый Антигоной, слепой Эдип достигнет предместья Афин. Он завершит свою жизнь на чужбине. И когда он умрёт, даже место его могилы останется неизвестным. Для всех — тайна, где похоронен Эдип... Приходит Антигона, чтобы положить цветы на могилу отца, а её не найти. Нет какой-то одной-единственной точки на свете. Мир — вот его могила.

На примере этой трагедии Софокла можно увидеть одну важную особенность античной драмы в целом. Этот мотив звучит в словах хора, об этом размышляет сам Эдип, которому поначалу казалось, выпала очень счастливая судьба. Но в финале трагедии Домочадец заметит:

Поистине их счастье былое
Завидным было счастьем. А теперь
Стенанье, гибель, смерть, позор — все беды,
Какие есть, в их доме собрались.¹¹¹

Эдип спрашивает:

О, куда ж я бедою своей заведён
И куда мой уносится голос?
Ты привёл меня, Рок мой, куда?

И хор ему отвечает:

В пугающую слух и взоры бездну.¹¹²

И вот последние слова хора, которыми завершается трагедия:

О сограждане фиванцы! Вот пример для вас: Эдип.
И загадок разрешитель, и могущественный царь,
Тот, на чей удел, бывало, всякий с завистью глядел,
Он низвергнут в море бедствий, в бездну страшную упал!
Значит, смертным надо помнить о последнем нашем дне,
И назвать счастливым можно, очевидно, лишь того,
Кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав.¹¹³
(Экскод)

Это образ бездны. Эдип думал, что пребывает на вершине, с этого трагедия начинается, а оказалось — он на «последнем дне». Все происшедшее с Эдипом было падением. Но чем ниже он падал, тем выше поднимался. Такова, вообще, сущность трагедии: в поражении героя заключена нравственная победа, и в «Царе Эдипе» Софокла это нашло яркое воплощение. Не случайно жанр трагедии изначально был связан с традицией мистерий. Как и в мистерии, спуск в драме Софокла неотделим от восхождения, а в финале торжествует мудрость, недостижимая для ума.

Греки любили рассказывать такую историю. Шел 480 г. до н. э. — год знаменитой битвы у острова Саламин, в которой греческий флот одержал решающую победу над персами. Сорокапятилетний Эсхил принимал в ней участие, шестнадцатилетний Софокл прославлял победу в хоре юношей, а **Еврипид** в день сражения родился на Саламине. Это неправда. Еврипид появился на свет в 482 г. до н. э., а умер в тот же год, что и Софокл, в 406 г. до н. э., даже чуть раньше Софокла. Однако человек определяется не тем временем, когда он умирает, а временем, когда он рождается.

Еврипид принадлежал уже другой эпохе — его формирование совпало с кризисом афинской демократии. Вокруг жизни Еврипида

сложилось немало легенд. Он не раз становился объектом нападок и насмешек со стороны греческих комедиографов. Аристофан пародировал его трагедии, задевая при этом и личную жизнь. К примеру, представил в одной из комедий заговор женщин, которые решили растерзать Еврипида за то, что тот изображает их в крайне неприглядном свете. При этом Аристофан намекал на неверность жены самого драматурга. Говорили, будто бы Еврипид погиб от рук разъяренных женщин. А по другой версии и того хуже: его разорвали собаки царя Македонии, при дворе которого он доживал свои последние дни. Но на самом деле ничего подобного не происходило.

Родители Еврипида были зажиточными, но незнатными людьми. В детстве Еврипид серьёзно занимался гимнастикой, даже собирался принять участие в Олимпийских играх, но не был допущен в силу юного возраста. Позже обратился к рисованию, литературе, брал уроки философии, собирал книги, а вскоре и сам стал писать.

Еврипид создал более 80 трагедий, точное их число не известно. Но он очень редко одерживал победы в состязаниях драматургов. На счету Еврипида их всего пять, одна из которых — посмертная. Эсхил и Софокл первенствовали гораздо чаще. Зато его трагедии уцелели в большем объёме, чем произведения других трагиков. Из наследия Еврипида сохранилось 17 трагедий. Он двигался новыми путями, порой противоречившими традициям греческого театра. И, как всякого новатора, его не всегда одобряли современники. Еврипид разрушал привычные стереотипы, потому реже удаивался наград. Но именно он оказал наибольшее влияние на авторов последующих эпох, приобрёл славу великого трагика, подготовившего, в сущности, искусство новой драмы.

Еврипид в каком-то смысле — совершенно новая фигура в греческом театре. Он не принимал активного участия в общественной жизни, дружил с философами Анаксагором, Сократом, любил размышление, уединение. Даже сам образ его жизни выпадал из сложившейся нормы. И отношение Еврипида к кризису, который переживали в то время Афины, отличалось, скажем, от реакции Софокла, который тоже его застал, или более младшего современника — Аристофана. Они считали, что государство пришло в упадок: всё лучшее осталось в прошлом, в идеальном образе афинского полиса, который воспринимался своего рода святыней.

Еврипид не закрывал глаза на негативные стороны происходящего, видел всё то дурное и опасное, что этот кризис с собою нёс. Но

ему казалось, что из распада может возникнуть и нечто новое, может быть, даже более значительное, чем афинская демократия в период её расцвета. Еврипид ошибался. Кризис в конце концов привёл к гибели афинского государства. Но это не значит, что иного и быть не могло. Конечно, когда мы смотрим в прошлое, нам всегда кажется: раз чего-то не случилось, значит, и не должно было случиться. Но дело в том, что в истории не бывает ничего абсолютно predetermined. Всё-таки история творится людьми, она многовариантна. Всегда существуют разные пути развития, и современникам видятся эти потенциальные возможности. Они, может, оказались слишком слабыми, люди не сумели их реализовать, воплотить в действительности, но это не значит, что их вообще не существовало.

Несколько слов о самом кризисе афинской демократии. В чём заключалась его суть? Прежде всего — в распаде тех ценностей и норм, на которых держался столетиями афинский полис. Пошатнулась вера в богов, вера в судьбу...

Одним из признаков этого кризиса, духовных его проявлений, стала греческая **софистика**. Философ Протагор, один из основателей софистики, выразил эту новую мысль так: *«Человек — мера всех вещей»*. Что он хотел этим сказать? А то, что не боги, а люди теперь являются главной мерой всего, что есть на свете. Для греков классического периода такое было невозможно. На первый план повсеместно стало выдвигаться индивидуальное. Вот что кому *кажется*, то и *есть на самом деле*. Мы имеем дело только с явлениями, с *«кажущимся»*, а о прочем не надо и думать, тем более — судить. Что человеку представляется, то для него и существует, остальное — тайна... Раз богов мы не видим, значит, их и нет. Во всяком случае, ничего определённого сказать о них мы не можем. А рассуждать следует только о том, что известно.

Самая острая проблема, которая стояла тогда перед обществом — проблема нравственности. Но софисты и тут предложили решение: что для меня полезно, то и нравственно, то и есть — добро. А что для меня вредно, то — зло. Никаких общих критериев не существует. К примеру, воровать — это как: полезно или вредно? Тому, кто ворует, это, может, и приносит пользу, а тому, у кого воруют, конечно — нет. Но сказать, плохо это или хорошо, невозможно. Примерно так рассуждали софисты. Это не значит, что всё это они говорили всерьёз, скорее, это была некая провокационная игра ума. Но они пытались

разрушить привычное, пошатнуть стереотипы, показать относительность всех тех норм и устоев, на которых держалось прежнее афинское государство.

В этой связи нельзя не вспомнить о Сократе. **Сократ** (470/469-399 до н. э.) не оставил нам ни одного письменного сочинения, проповедовал устно. Но сам философ во многом вырос из софистики, хотя и не был софистом. Он тоже считал, что всё нужно подвергать сомнению.

Наиболее важное философское положение Сократа: *«Я знаю, что я ничего не знаю»*. Это великая мысль. Пока думаешь, что всё знаешь, остаёшься на нулевой точке. Но осознание собственного невежества — лишь первый шаг к знанию...

Вся философская система Сократа построена на диалоге. Размышляя вслух, философ пытался приблизить собеседника к пониманию, без устали разговаривал с людьми о том, что такое добро, а что — зло, что истинно, а что ложно... Порой бывает, видишь добро, а приглядишься получше и понимаешь, что перед тобой нечто совсем иное. Человек думает, что он знает, а на самом деле — всё не так...

Сократ был обвинён в том, что своими рассуждениями он развращает юношество, отрицает богов и демократию. Что касается богов, в них он действительно не верил, — во всяком случае, в том виде, как они были представлены в Олимпийской мифологии. Сократ воспринимал Бога как некую бесконечную творящую силу, высшее духовное начало мироздания. А что касается мифов, к ним он относился скептически. Сократ считал, что в мире нет ничего окончательного, раз и навсегда усвоенного, принятого однажды на веру. Нужно, чтобы человек снова и снова искал истину, приходил к ней через сомнения, в результате какого-то внутреннего, обретённого собственными усилиями убеждения. А что касается политических идей философа, он вовсе не был противником демократии, просто считал, что большинство далеко не всегда бывает право, и выборы не всегда обеспечивают появление лучших людей у власти. Истина не определяется количеством отданных за неё голосов, не это главное. Поэтому демократию он не склонен был идеализировать...

У нас в последнее время стали чрезвычайно популярны всевозможные опросы, голосования, рейтинги. В одной из радиопередач, к примеру, всерьёз обсуждался вопрос: виновата ли Наталья Николаевна в гибели Пушкина? Подсчитывали, каким количеством голосов жену Пушкина можно признать виновной и сколько их будет отдано

в её защиту. Знал бы Пушкин, в каких масштабах станут обсуждаться его личные дела. Из-за этого он с Дантесом стрелялся. Да и не решаются подобные вещи голосованием!

За смертную казнь Сократа проголосовали 300 человек, против 250. (Существует версия, утверждающая, что многие из сторонников и учеников философа просто поленились прийти, чтобы выступить в его защиту). Афиняне сочли Сократа достойным смертной казни. Приговор был сугубо символический: он не был арестован, не было никаких палачей, стражей, ничего подобного. И больше всего, конечно, афиняне хотели, чтобы Сократ уехал из города. Пожалуйста, все дороги открыты... Но Сократ остался и сам принял цикуту. Он хотел доказать истинность своего учения и произнёс, обращаясь с последним словом к осудившим его согражданам: *«Ложь опровергают не ложью, а истиной. Зло уничтожают не злом, а добром. На несправедливость отвечают... справедливостью...»*.

Возможно, самая великая трагедия Еврипида — **«Медея»**. В основу её положен миф о Ясоне и его походе во главе аргонавтов в Колхиду. Согласно мифу, наследник престола в Иолке, чтобы обрести трон, захваченный Пелием, должен был совершить подвиг — добыть у колхидского царя Ээта золотое руно.

Богини Гера и Афина решили помочь Ясону. Они попросили Афродиту заронить в сердце дочери Ээта Медеи любовь к Ясону. Колдовство Медеи позволило Ясону похитить священное руно. А затем, чтобы уплыть с Ясоном в Грецию, Медея пошла на ещё более чудовищный поступок — велела убить своего брата. Она разрезала его тело на куски и разбросала в море так, чтобы отец, вместо того чтобы догонять беглецов, собирал останки сына.

За возвращение золотого руна Пелий обещал Ясону престол. Но это был обман. И тогда Медея взялась его наказать. Она предложила с помощью волшебства омолодить царя: искупать его в кипящем отваре целебных трав. Одним словом, царя сварили, и сделали это руками царских дочерей. Ясон и Медея бежали из Иолка... Все эти события предшествуют трагедии Еврипида.

Изгнанники с маленькими сыновьями поселяются в Коринфе у друга Ясона царя Креонта. Но неожиданно старый царь предлагает Ясону взять в жёны свою дочь Креусу и вместе с ней коринфское царство.

Надо сказать, Еврипид видел скрытые стороны мифа, и потому не Ясон становится в его драме центром повествования, а — Медея, ко-

торая вообще не должна была быть героиней в греческом театре. Она ведь не гречанка.

Трагедия начинается с того, что Медея узнаёт о решении Ясона её покинуть. И первая тема, которая здесь возникает, имеет вполне реальные сюжетные основы. Медея — чужестранка, которая нашла пристанище в Греции. Единственная опора для неё — это муж:

Всё, что имела я, слилось в одном,
И это был мой муж; и я узнала,
Что этот муж — последний из людей.¹¹⁴

Медея обращается к хору коринфских женщин:

Но вы и я — одно ли мы? У вас
И город есть, и дом, и радость жизни...
Печальны вы — вас утешает друг.
А я одна на свете меж чужими,
И изгнана, и брошена...
<...>
...ни дома,
Ни матери, ни брата — никого...
Хоть бы одна душа, чтоб к ней причалить
Ладье на время бури...¹¹⁵

(Эписодий первый)

Это — тема, которая никогда прежде не звучала в трагедии: Медея всячески подчёркивает своё одиночество. И здесь это, повторяю, вполне обосновано сюжетом. Для Медеи всё было сосредоточено в любви к Ясону, а теперь она осталась одна. Но в то же время эта тема родилась в самом греческом полисе. Еврипид первым ощутил этот кризис, это настигшее человека ощущение трагического одиночества, и в «Медее» он его воплотил.

Ясон — тоже необычный тип персонажа в античном театре. Он совершенно не похож на мифологического героя. Им движет вовсе не долг, как прежними греческими героями, и даже не страсть — он не влюблён в Креусу. Это жажда благополучия. Вообще, очень трудно быть изгнанником. Тем более что Медея — чародейка-варварка, о которой в Коринфе идёт дурная слава. Всё, что могла, Медея для него уже сделала. И теперь он решает жениться на дочери царя, чтобы не только упрочить своё положение, но и умножить состояние. Вот главные его мотивы.

Ницше был прав, когда говорил, что Еврипид впервые вывел на сцену греческого театра зрителя. Прежде существовала огромная

дистанция между героями трагедии, мифологическими персонажами, которые представляли на сцене, и зрителем. А Ясон — это вполне бытовая фигура. У Ясона нет никакого ощущения своей трагической правоты, он пытается оправдаться. Антигона ни за что не стала бы этого делать. Не оправдывались ни Орест, ни Агамемнон. А Ясон стремится доказать Мее, что всё в порядке.

Во-первых, зря она плачет — Ясон ей ничем не обязан. Это Афродита внушила ему страсть к Мее. А во-вторых, Мее следует даже радоваться тому, что с ней произошло, ведь прежде она жила в варварской Колхиде, а Ясон привёз её в цивилизованную, просвещённую Грецию:

...Во-первых, ты в Элладе
И больше не меж варваров, закон
Узнала ты и правду вместо силы,
Которая царит у вас. Твоё
Здесь эллины искусство оценили,
И ты снискала славу...¹¹⁶

(Эпизодий второй)

И, наконец, Ясон объясняет Мее, что его решение даже поможет их сыновьям: они породнятся с братьями царского рода. Ясон обещает заботиться о них материально... Вообще, деньги — тема, прежде невозможная в греческой трагедии, и в этом также нашёл своё отражение кризис, но только не в трагическом его варианте. Герой ищет благополучия, хочет выгодно жениться, обрести новую родину. Посвоему он даже любит своих детей и искренне верит, что его женитьба принесёт им пользу:

Я хлопочу о вас, чтобы нужды
Не испытать жене моей и детям,
Без денег не остаться...¹¹⁷

(Эпизодий второй)

Главная трагическая героиня этой драмы — Медея. Ею движет страсть. Впервые страсть становится движущей силой человеческого поведения. Это любовь к Ясону, во имя которой она действует. До Еврипида любовь в греческом театре, в сущности, не изображалась. У Антигоны был, конечно, жених Гемон, но прежде всего она представлена в трагедии как сестра. У Клитемнестры возникла любовная связь с Эгистом, но не это определяло её как героиню. А здесь любовная страсть захватывает человека целиком. Это

любовь, которая переходит в ненависть: Медея не может простить Ясону измену.

Первое, что она делает, — как бы соглашается со своей участью, с тем, что должна навсегда покинуть Коринф. Но напоследок просит царя Креонта позволить ей остаться в городе ещё на день. Креонт чувствует, что не надо бы этого делать, но по слабости уступает. И вот в этот временной промежуток должна совершиться месть Медеи. В знак примирения она посылает невесте Ясона свадебный дар — расшитый пеплос и диадему. Но наряд пропитан ядом. И когда Креуса его надевает, то тут же умирает. А вместе с ней гибнет и Креонт, едва прикоснувшись к дочери.

Медея убивает соперницу, и мотивы её поступка нельзя принять, но можно объяснить... А вот то, на что решается Медея в дальнейшем, понять уже совершенно невозможно. Она убивает собственных детей! И на этом основан весь трагический ужас этой драмы.

Медея — мать, она любит детей... Но уже в самом начале трагедии, в прологе, Кормилица скажет о Медее:

... Обид не переносит
Тяжёлый нрав, и такова Медея.
И мне невольно острого меча
Мерещится удар, разящий печень,
Там, в спальне госпожи моей, — боюсь,
Чтобы, царя и молодого мужа
Железом поразивши, не пришлось
Ей новых мук отвеждать, горше этих.
Да, грозен гнев Медеи: нелегко
Её врагу достанется победа.
Но мальчиков я вижу — бег они
Окончили привычный и домой
Идут теперь спокойно. А до муки
И дела нет им материнской. Да,
Страдания детей не занимают.¹¹⁸

Медее мало уничтожить соперницу. Как замечает Кормилица, «...даже дети // Ей стали ненавистны, и на них // Глядеть не может...». Как это объяснить? Вообще, Еврипид первый обратил внимание на психологию героев. Оценивая поступки персонажей трагедий Эсхила или Софокла, мы не можем ответить на вопрос, почему они это делают. Скорее следует задаться другим вопросом: зачем? Это их сознательная воля. Важно не *почему* Эдип себя ослепляет, а *зачем*. Это совесть, он себя наказывает. Или Орест? Зачем он убивает мать? Что-

бы выполнить свой долг перед отцом. А по отношению к Медее вопрос «зачем она убивает детей?» не имеет смысла. На него не может быть ответа. Это её дети!

Можно лишь задуматься над тем, *почему* она это совершила. Только так можно объяснить её психологическое состояние, потому что никакого иного, разумного начала, никакой сознательной воли в этом шаге нет... Она убивает детей, потому что дети — это как бы мост, связующий её с Ясоном. Они, конечно, продолжение её тела, но они также и продолжение тела Ясона. И она рубит этот мост.

А, кроме того, она знает, что Ясон привязан к детям. Медея замечает, как он с ними ласков, — и это приговор. Она хочет заставить Ясона испытать какое-то исключительное, достигающее «последнего предела» мучение. Она знает, что после того, как он лишился Креусы, дети стали ему особенно дороги. У него ничего больше не осталось, все его надежды рухнули. И вот теперь она должна обречь Ясона на те же самые страдания и одиночество, которые переживает сама.

...Безумно покупать
Ясоновы страдания своими
И по двойной цене....¹¹⁹

В душе Медеи происходит эта мучительная борьба: она мать, но оскорблена поступком Ясона, одержима желанием во что бы то ни стало отомстить:

... А враги?
Смеяться им я волю дам, и руки
Их выпустят... без казни?.. Не найду
Решимости?.. О стыд, о унижение –
Бояться слов, рождённых слабым сердцем!..
<...>
... Моя рука уже не дрогнет...
А!..
Ты, сердце, это сделаешь?.. О нет,
Оставь детей, несчастная, в изгнание
Они усладой будут... Нет, клянусь
Аидом я и всей подземной силой,
Что не видать врагам моих детей...¹²⁰

Медея любит детей, но убивает их, и это высшая трагическая точка драмы Софокла:

Силы нет
Глядеть на вас. Раздавлена я мукой...

На что дерзаю, вижу... Только гнев
Сильней меня, и нет для рода смертных
Свирипей и усердной палача...¹²¹

(Эписодий пятый)

Есть ещё один важный мотив. Дело в том, что Ясон всячески подчёркивает, что Медея для него больше не существует. Дети — да, о них он всегда будет заботиться. Он хотел бы оставить их воспитываться при царском дворе. А судьба Медеи его не занимает. И Медея должна ему доказать, что она всё-таки есть...

И вот финал этой драмы. Ясон видит Медею на колеснице, с телами своих детей. Медея не даёт Ясону с ними проститься, даже приблизиться. Она торжествует:

Я многое сказала бы тебе
В ответ на это. Но Кронид-отец
Всё знает, что я вынесла и что
Я сделала. Тебе же не придётся,
Нам опозорив ложе, усладить
Себе, Ясон, существованье, чтобы
Смеялись над Медеей. Ни твоя
Царевна, ни отец, её вручивший,
Изгнать меня, как видишь, не могли.
Ты можешь звать меня как хочешь: львицей
Иль Скиллою Тирренской, твоего
Коснулась сердца я, и знаю — больно...
Ясон.
И своего. Тем самым — двух сердец.
Медея
Легка мне боль, коль ею смех твой прерван¹²²

(Эксод)

Здесь мы видим несколько иной финал, чем в других трагедиях античности. Там поражение оборачивалось духовной победой героя. Здесь же победа — это полный крах. Медея, конечно, превзошла Ясона, но какой ценой! Она торжествует, но что это за торжество — над трупами собственных детей. Ясон низвергнут, для него все погибло. Но торжество Медеи — мнимое...

Для Медеи не существует традиций и устоев греческой цивилизации. Она совершила чудовищные преступления: убила брата, Креусу, Креонта, зарезала собственных детей. Она, вообще, всецело подчинена стихии страстей...

Но то, что она — варварка, немаловажно в этой трагедии. Когда Ясон пытался оправдаться перед Медеей и говорил, что привёз её в

цивилизированную Грецию, в его словах звучала одна существенная истина, истина греческого мира, греческого сознания: *«Закон узнала ты и правду вместо силы, которая царит у вас»*. Греция — это нормы, цивилизованные нравы, культура...

Однако всё это не в силах усмирить нрав Медеи... Скажем, у Эсхила «Эвмениды» завершаются утверждением ценностей цивилизации, новые божества одерживают победу над старыми варварскими богинями. А здесь нет ничего подобного. Наоборот, именно законы цивилизованного общества пробуждают в Медее такие порывы, подталкивает её к таким поступкам, которые не вершит никакой дикарь. Ни одна варварка не убивает собственных детей. Такое нигде в мире невозможно...

Цивилизация, оказывается, не только не способна обуздать варварство, а наоборот, даже разжигает, выносит на поверхность самые тёмные, неподвластные рассудку его проявления. В этом Еврипиду видится глубочайший кризис всего греческого миропорядка...

В основу трагедии **«Ифигения в Авлиде»** положен миф о жертвоприношении Агамемнона: предводитель ахейского войска, чтобы снискать благоволение богов, принёс в жертву свою дочь Ифигению. Греческий зритель знал трилогию «Орестея» и поэтому внутренне сопоставлял образы героев: Агамемнона, Ифигении, Клитемнестры, сравнивал, какими они предстают у Эсхила и в трагедии Еврипида.

В отличие от Эсхила Еврипид показывает внутреннюю непоследовательность Агамемнона. Его герой прибегает к обману. Начинается трагедия с того, что царь посылает в Аргос вестника с посланием, в котором просит Клитемнестру приехать с дочерью в Авлиду, где остановилось ахейское войско:

Окончены все сборы, и давно
К отплытию готов наш флот, да ветра
Бог не даёт... И вот Калхас-вещун
Средь воинов, безвременьем томимых,
Изрёк, что царь и вождь Агамемнон
Дочь Ифигению, своё рожденье, должен
На алтаре богини заколоть...

<...>

«...Заколете девицу, будет вам
И плаванье счастливое, и город
Вы вражеский разрушите, а нет —
Так ничего не сбудется»...¹²³

(Пролог)

Ифигению должны принести в жертву, но Агамемнон пишет, что собирается выдать дочь замуж за Ахиллеса. Ахилл — сын богини, славный воин, и Клитемнестра не станет противиться столь почетному браку.

Но Агамемнон передумал. Ему стало жалко Ифигению. И вслед за первым он посылает второго вестника, которого перехватывает Менелай, лицо, наиболее заинтересованное в Троянской войне, ведь речь идёт о возвращении его похищенной троянцем Парисом жены Елены. Агамемнон узнаёт, что вестник не смог остановить Клитемнестру. Он возмущён поступком Менелая. А Менелай ему скажет:

Право, лучше, Агамемнон, гнев свой жаркий отложи.
Я не буду горячиться, — ты же, истину любя,
Не посетуй, коль увидишь, точно в зеркале, себя.
Вспомни, как душой горел ты стать вождём союзных ратей,
Сколько ран душевных прятал под расшитый свой гиматий!
Вспомни, как ты унижался, черни руки пожимая,
Как дверей не запирали ты, без разбору принимая,
Как со всеми по порядку ты беседовал учтиво,
И врагов и равнодушных уловляя фразой льстивой...
И с ахейцами торгуясь за надменную утеху,
Чем тогда ты, Агамемнон, не пожертвовал успеху?
А потом, добившись власти, вспомни, как ты изменился,
От друзей своих недавних как умело отстранился!
Неприступен и невидим стал наш вождь. Не так бывает
С мужем чести, если жребий путь широкий открывает
Перед ним: сильней он любит друга, в горе нажитого,
Рад он лить ему усладу из бокала золотого;
Он доступней, потому что стал сильнее и богаче...
Ты же, царь, ребячью душу обнаружил средь удачи...¹²⁴
(Эписодий первый)

Менелай правильно отмечает: вначале Агамемнон перед всеми заискивал, лишь бы его избрали главой ахейского войска. А когда достиг желаемого, от всех отстранился. Агамемноном руководит исключительно честолюбие. Ему хочется власти, а не успешного исхода войны. Менелай вспоминает:

Помнишь: мы пришли в Авлиду, но попутчика не слали
Боги нам из стаи ветров; и ахейцы возроптали.
«Распусти нас, говорили, жить в Авлиде нам постыло».
Ты как тень бродил печально: жалоб, жалоб что тут было!
Царь в мечтах уж видел тучи парусов под Илионом,
Он копьём делил нам нивы... А меж тем с бессильным стоном
Приставал ко мне: «Что делать? Чем поможем мы несчастью?»

О Атрид, ты видел выход, да жалел проститься с властью!
Помнишь, как ты был ничтожен, за борт выброшен судьбою?
А когда Калхас-гадатель Артемиде для убоя
Дочь твою обрѣк на жертву, путь взамен суля счастливый,
Помнишь, как ты духом ожил, как в надежде торопливой
Сам, ничем не принуждаем, написал, чтоб Тиндарида
Ифигению прислала, — мол, невесту для Пелида?
Ну, уладил дело... Как же! Снова шлются уверенья...
Царь раскаяться изволил в самой мысли преступленья...
Но ведь солнце не погасло, что и те слова слыхало?
О, вас тысячи подобных... Почесть, деньги — всё им мало,
Власти ищут, а добились — чуть доходит до расплаты,
Проклинают алчность черни, будто люди виноваты...¹²⁵
(Эписодий первый)

Жажда власти заставила Агамемнона поначалу даже обрадоваться возможности принести в жертву дочь. А теперь он дрогнул... Но и Менелай не лучше. Агамемнон ему скажет:

Я браниться не намерен; краток речью, сердцем сдержан,
Благородный муж так нагло в словопреньях не взирает...
В брате будет чтить он брата, как бы ни был им рассержен.
Посмотри, на что похож ты: горло гнев тебе спирает,
Глаз белки налились кровью; что, скажи, с тобою стало?
Ты обижен? Ты ограблен? Жѣн для ложа не осталось?
Иль за это мы в ответе, что тебе приобретений
Воротить твоих не можем... мужа-сторожа Елене.
В гордом брате жажда славы раздражает Менелая:
Он бывает счастлив, только жѣн красивых обнимая;
Доблесть он считает шуткой; честь и ум ему — забава.¹²⁶
(Эписодий первый)

Но приходит сообщение, что Клитемнестра с дочерью вот-вот появятся в Авлиде, и Агамемнон плачет:

...Не всем же как отцу,
Из-под полы ребѣнку нож готовить:
Она справлять малютку под венец
Приехала... кого?.. Ифианассу,
Дочь, дочь мою родную? Как не так!
Аид её, холодную, обнимет,
Он ей жених... О, как мне тяжело...
«Как? Ты казнить ведѣшь меня, отец?
Так вот он, брак обещанный! О, дай же,
Дай бог тебе и всем, кого ты любишь,
Всем свадьбы так же весело справлять!»
А маленький Орест?.. Ведь он увидит

Смерть сестрину.. Сказать-то, как дитя,
Конечно, не сумеет, но понятен
И страшен будет людям громкий крик
Малютки безответного... Проклятье
Распутнице Елене и Парису
И браку их преступному проклятье!..¹²⁷
(Эписодий первый)

Менелай раскаивается:

В свидетели Пелопа я зову,
Пелопа, деда нашего, который
Отцом Атрею был: из уст моих
Лукавого не выйдет слова — правду
И только правду сердце через них
Поведает. Когда у брата слезы
Я увидел, за сердце ухватила
Меня тоска — я сам готов был плакать.
Беру назад слова свои — угрозы,
Пожалуйста, не помни и не бойся:
Все муки здесь твои я пережил...
О смерти Ифигении для выгод
Моих прошу тебя не помышлять.
Как? Ты в слезах, а я на пире буду?
Нож — для твоих, и солнце — для моих?
Ужель такой дележ потерпит Правда?..
Да, наконец, чего же я ищу?
Жениться вновь? Что ж, иль невест завидных
Эллада мне не даст? Иль погублю
В погоне за Еленой преступной
Родного брата? Нет, Агамемнон,
Я зла ещё из рук твоих не видел.
Прости ж меня, я говорил с тобой
Как мальчик безрассудный...¹²⁸
(Эписодий первый)

Менелай пытается остановить Агамемнона. Но поздно:

Менелай

Как? Кто ж тебя заставит дочь убить?

Агамемнон

Всё войско, все ахейцы мне велят.

Менелай

Скорей тогда домой верни их, в Аргос.

Агамемнон

Вернуть?.. Да разве этим сбережешь?

Менелай

Ты чересчур, Атрид, боишься черни.

Агамемнон

А если жрец откроет тайну им?

Менелай

Зачем? Нетрудно упросить его.

Агамемнон

Честолюбиво всё пророков племя.

Менелай

А что их чтить? От них какая польза?

Агамемнон

Один ещё замешанный тут есть...

Менелай

Кто там, скажи, Атрид, тебя пугает?..

Агамемнон

Исчадия Сисифа не забудь.

Менелай

О, Одиссей нам повредить не может...

Агамемнон

Как знать? Лукав он и приспешник черни.

Менелай

Да, это так, честолюбив он страшно.¹²⁹

(Эписодий первый)

Вначале воины готовы были даже вернуться домой, но теперь их манят богатства, которые сулит захват Трои. Это уже не войско, а толпа, на низких страстях которой можно играть, которая целиком находится в руках таких ловких демагогов, как Одиссей. И теперь она будет требовать смерти Ифигении. Позже, когда Ахилл всё же решит заступиться за Ифигению, у него ничего не получится. «Я не мог их перекричать», — признается он.

Агамемнон совсем не тот герой, который во имя интересов греческого войска и своего народа приносит в жертву дочь. Им движет честолюбие. Менелай вовсе не честь жены отстаивает, он мог бы обойтись и без Елены, просто он любит красивых женщин. А народ превратился в чернь... Еврипид изображает глубочайший духовный кризис, на фоне которого и возникают главные образы драмы.

Приезжает Клитемнестра с детьми. Она, кстати, тоже не похожа на ту героиню, которую мы знаем по трагедии Эсхила. Еврипид изображает её нежной, заботливой матерью:

Благодарю вас, жёны, и да будет

Крылатым счастьем милый ваш привет!

О, я везу надежду на счастливый
И добрый брак; и дочь и сын со мной...¹³⁰
(Эписодий второй)

К сыну Оресту она не менее добра:

Что, дитяtko? Устал ты, убаюкан
Повозки ходом мерным? Ничего,
Я разбужу тебя, когда мы будем
Сестру венчать: ты знатен, мой Орест,
А станешь и ещё знатней сегодня:
С богиней породнишься по сестре...¹³¹
(Эписодий второй)

Ифигения предстаёт в трагедии Еврипида как нежная дочь, кото-
рая очень любит Агамемнона:

Отец, любимый мой, дай раньше мне
Тебя обнять, я вся горю желаньем...
О, милые черты!..

Клитемнестра

Я не сержусь, любимая моя:
К отцу всегда ты всех была нежнее...

Ифигения

О, как теперь мне сладко наконец...

Агамемнон

И мне, дитя: скажи за нас обоих.

Ифигения

Как хорошо, что ты послал за мной!..

Агамемнон

Не знаю, Ифигения, не знаю.

Ифигения

Отец...
Ты говоришь, что рад, а сам печален?

Агамемнон

Заботы, дочь: на то я вождь и царь.

Ифигения

Побудь со мной... ты думать будешь после.

Агамемнон

Да я и так с тобою... весь с тобой...

Ифигения

О, прогони же тень с лица улыбкой.

Агамемнон

Я рад, дитя, так рад... как только можно.

Ифигения

Зачем же слёзы из очей текут?

Агамемнон
Разлука нас, боюсь, надолго ждёт...

Ифигения
Я слов твоих не поняла, отец.

Агамемнон
Ты так разумна... и вдвойне мне тяжко.

Ифигения
Ну, неразумной буду! Улыбнись же.

Агамемнон (*про себя*)
О! Я не в силах больше...

(Ифигении.)
Улыбаюсь...

Ифигения
Отец! Останься в Аргосе, с детьми!

Агамемнон
О, если бы я смел, о, если б мог...

Ифигения
Проклятье вам, война и брак Елены!

Агамемнон
Проклятье как кому, а мне давно...

Ифигения
Как долго ты сидишь в Авлиде этой!

Агамемнон
Да, и теперь ещё помеха есть...

Ифигения
Отец, а где ж фригийский этот город?

Агамемнон
Там, где Парис, на горе нам, рождён...

Ифигения
И ты, меня покинув, в даль уедешь?

Агамемнон
О, жребий нас один и тот же ждёт.

Ифигения
Как было бы, отец мой, хорошо,
Когда б меня с собою взял ты в море.¹³²
(Эписодий второй)

В этой сцене особенно ощутим подтекст, который вообще очень существенен в драмах Еврипида. Агамемнон рад встрече с дочерью, но грусть сквозит в его словах, предвещая недоброе. Вроде бы звучит радость: Ифигения приехала к отцу в Авлиду, её ждёт свадьба, у неё всё должно быть замечательно, а вместе с тем она чувствует какую-то странную печаль.

Но вот Клитемнестра узнаёт, что на самом деле ждёт Ифигению, и она обращается к Ахиллу, ради которого привезла дочь, с призывом её защитить. Это её единственная надежда. Кстати, образ Ахилла

здесь тоже отличается от известного нам по «Илиаде» Гомера. В трагедии Еврипида это человек совершенно иной:

... Расчёт, простой расчёт
Нас убедит, что лучший вождь — рассудок,
Да, это он порой нам говорит:
«Не размышляй — так лучше, надо делать».
Порою же трудом измучит ум...
На высях гор благочестивый муж
Меня взрастил в немом повиновенье,
И я умею слушаться. Пока
Атриды нас вели ко благу, первый
Я был за них... Но злomu — я не раб,
Свободным быть и в Трое я сумею,
И вольная не задрожит рука
Венцом побед увить алтарь Арею.
(Клитемнестре.)
Ты, бедная, из самых близких рук
Приявшая страданье, сколько хватит
В деснице сил и в сердце сожаленья,
Я всё отдам тебе, и дочь твоя
Зарезана у кораблей не будет...
Игру свою Атрид мне показал,
Я понимаю хорошо, что имя
Моё он сплёл с убийством неразрывно,
Чтобы убийцей всякий мог назвать
Пелида, пусть ножа он не касался...
О да! во всём виновен он, Атрид;
Но и Ахилл, останется ли чистым,
Когда к нему прибывшую на брак
В его глазах заколют... О царевна
Несчастливая!.. Вообразить себе
Весь этот стыд и муки! Грустный жребий!
Я был бы самый жалкий из мужей,
Червяк, ничто, и ниже Менелая,
Злым духом был бы зачат, не Пелеем,
Когда б терпел, что именем моим
Играет царь, как топором разбойник.
О нет!..¹³³

(Эпизодий третий)

Рассудочность не была свойственна герою Гомера. Но здесь Ахилл — воплощение того нового типа человека, который так ценит Еврипид. Он берётся защитить Ифигению. Правда, сначала у него ничего не получается, он не смог перекричать толпу... Но всё же обещает, что не даст принести её в жертву.

Узнаёт обо всём и сама Ифигения. Мать рассказывает ей о том, что её ожидает. Ифигения приходит к отцу:

...сжался, сжался!..
Парисов брак!.. Елена!.. Разве я
Тут виновата чем-нибудь? Откуда ж
Твой приговор? Ты сердишься, отец?
Ты не глядишь? О, если смерти надо
Меня обнять, дай унести в могилу
Наследие моё, твоё лобзанье...
Ты, мой Орест, отстаивать друзей
Твоя рука ещё не научилась,
Но плакать ты со мною можешь, брат,
Моли ж отца слезами, чтоб меня
Не убивал. Когда мы в горе, дети
Не говорят, а понимают всё.
Смотри, отец, тебя без слов он молит,
Уважь мольбу и сжался: дай мне жить!
Мы, два птенца твои, лица касаясь
Отцовского, ласкаемся к тебе:
Один — совсем малютка, я — побольше.
Что ж я ещё придумаю сказать?
Для смертного отрадно видеть солнце,
А под землей так страшно... Если кто
Не хочет жить — он болен: время жизни,
Все муки лучше славы мертвеца.¹³⁴

(Эписодий четвертый)

Она вспоминает, как отец бывал с ней ласков:

Ты говорил: «Увижу ль я, малютка,
Счастливою женой тебя? Цвети,
Дитя моё, на гордость нам, Атридам!»
А я в ответ, вот как теперь, твоих
Касаясь щек: «О, если б дали боги
Тебя, отец, когда ты будешь стар,
В доме своём мне нежить, вспоминая,
Как ты меня, ребёнка, утешал».¹³⁵

(Эписодий четвертый)

Ифигения пытается обратиться к его отцовским чувствам, но Агамемнон непреклонен:

...Эллада мне велит
Тебя убить... Ей смерть твоя угодна,
Хочу ли я иль нет, ей все равно:
О, мы с тобой ничто перед Элладой...¹³⁶

(Эписодий четвертый)

И вот Ифигения решает добровольно принять свою участь:

Я умру — не надо спорить, — но пускай, по крайней мере,
Будет славной смерть царевны, без верёвок и без жалоб.
На меня теперь Эллада, вся великая Эллада
Жадно смотрит; в этой жертве беззащитной и бессильной
Всё для них: попутный ветер и разрушенная Троя;
За глумленье над Еленой, за нечестие Париса —
В ней и кара для фригийцев, и урок для их потомства,
Чтоб не смел надменный варвар красть замужнюю гречанку.
Умирая, я спасу вас, жёны Греции; в награду
Вы меня блаженной славой, о спасенные, почитите...
А ещё... Прилично ль смертной быть такой жизнелюбивой?
Разве ты меня носила для себя, а не для греков?
Иль, когда Эллада терпит и без счёта сотни сотен
Их, мужей, встаёт, готовых вёсла взять, щитом закрыться
И врага схватить за горло, а не дастся — пасть убитым,
Мне одной, за жизнь цепляясь, им мешать?.. О нет, родная,
А куда я Правду дену? Разве с истиной соспоришь?
Ну, скажи мне, разве стоит против всех аргосцев мужу
Из-за женщины сражаться, может статься, быть убитым?
Да один ахейский воин стоит нас десятков тысяч...
Погоди... ещё, родная... если я угодна в жертву
Артемиде, разве спорить мне с богиней подобает?
Что за бред!.. О, я готова... Это тело — дар отчизне.
Вы ж, аргосцы, после жертвы, сройте Трою и сожгите,
Чтобы прах её могильный стал надолго мне курганом.
Всё моё в том прахе будет: брак и дети, честь и имя...
Грек цари, а варвар гнися! Неприлично гнуться грекам
Перед варваром на троне. Мы — свободны, в Трое — рабство!¹³⁷
(Эпизодий четвёртый)

Ахилл потрясён поведением царевны. Раньше им руководил скорее долг. Теперь же, почти в последнюю минуту, когда Ифигения готова расстаться с жизнью, Ахилл проникается любовью к ней. Он хочет, чтобы Ифигения стала его женой:

О дочь Атрида, если бы судили
Мне брак с тобой бессмертные, то мир
Счастливецем бы украсился. Элладе
В тебе дивлюсь, тебе ж средь дев её...
<...>
О сердце царское! Твоих решений
Коснуться не дерзаю я: в тебе
Так чисты помыслы... Но всё ж могла бы
Ты передумать, дева; если так,
Послушай: там, у алтаря, мои

В оружии готовы будут люди;
Когда у горла загорится нож
И у тебя невольно сердце дрогнет, —
Ты вспомнишь, что защитник твой готов.¹³⁸
(Эписодий четвертый)

Но Ифигения поднимается на алтарь. Правда, в последний момент богиня Артемида не принимает жертвы и уносит Ифигению в Тавриду, где та становится жрицей храма. Но это не меняет сути драмы. Это, так сказать, условное, символическое разрешение ситуации, а в реальном плане Ифигения добровольно идёт на смерть.

Я хочу, чтобы вы попытались уйти от современных представлений и взглянули на события драмы глазами зрителя того времени, когда она была создана. Ведь то, что нам сегодня кажется более или менее естественным, для человека эпохи Еврипида было совершенно необычным. Конечно, предания хранят память о человеческих жертвоприношениях: Агамемнон пожертвовал дочерью, или, скажем, в Библии Авраам готов был принести в жертву своего сына Исаака. Этого, правда, не происходит, Бог останавливает руку Авраама. Но что касается идеи самопожертвования — такой древность не знала. Первым, кто принёс себя в жертву, стал Христос. В дохристианские эпохи принесение себя в жертву было вещью немыслимой.

Кроме того, есть определённое распределение ролей. Оно связано и с мифологическими представлениями, и с самим образом жизни людей того времени. Сферой существования женщины являлась исключительно семья, сферой мужчины — государство, общество, так было всегда. Это нашло отражение и в греческой трагедии, где мужское и женское начала очень четко разграничены. Противопоставлены, скажем, Креонт и Антигона, Агамемнон и Клитемнестра. Женщина никогда не принимала участия в общественной жизни, она оставалась вне политики. А здесь героиня гибнет во имя интересов государства. Это в корне противоречит традиции.

И, наконец, последний очень важный момент. Даже один из самых глубоких умов Греции, правда, уже иного IV в. до н. э., Аристотель, осуждал поступок Ифигении: ему не нравился её непоследовательный характер. Другое дело — Антигона. Она с самого начала была готова похоронить брата и следовала принятому решению. Клитемнестра тоже с первого акта трагедии Эсхила одержима желанием отомстить Агамемнону. А здесь героиня — слабая девушка, которая молит о по-

щаде, просит отца сохранить ей жизнь, а затем добровольно умирает. Для современного сознания вполне приемлемо, что человек меняется в ходе драмы, а тогда это было более чем непривычно. Повторяю, даже Аристотель, крупнейший философ древности, считал, что так нельзя. Поэтому я хотел бы, чтобы вы ощутили всю необычность, неожиданность поведения главной героини, всю непредсказуемость финала трагедии.

Еврипид показывает полное разложение афинского общества сверху донизу. Герои его трагедии заняты исключительно своими собственными корыстными интересами. Но именно на этом фоне рождается образ Ифигении. Она преодолевает слабость, естественное для любого человека желание жить, и сама совершает это восхождение, дорастает в ходе драмы до подлинного героизма, *«над смертью и тленом торжествуя... во славу ей, отчизне...»*. Она — единственная, в чьей душе живёт Эллада.

Еврипиду казалось, что из того глубочайшего кризиса, который переживало афинское общество, может родиться и нечто новое, что свобода человеческой личности способна вызвать в будущем какой-то невероятный духовный подъём. Эти надежды не осуществились. Но Еврипид верил. Он искал опоры не в прошлом, а в будущем.

На этом мы завершим рассмотрение греческой трагедии и подведём некоторые итоги. Что такое трагедия в целом? На этот вопрос полнее всего ответил **Аристотель** (384–322 до н. э.) в своём знаменитом сочинении **«Поэтика»**.

Аристотель был учеником Платона, считавшего, что существуют два мира: один — привычный для нас физический, а другой — мир идеальных сущностей, мир идей. Платон называл его эйдосом. В эйдосе пребывают не конкретные предметы, а понятия, образы вещей, но это и есть, по мнению философа, подлинный мир. Собственно, само наше познание действительности являет собой лишь воспоминание о реальности этого совершенного, истинного мира. Наша душа жила когда-то в мире эйдоса, и теперь, когда человек видит тот или иной предмет, она вспоминает идеальный образ этого предмета, знакомый ей по эйдосу. Она его узнаёт. Материя, считал Платон, это ничто, небытие. Она целиком находится во власти времени. Только то, что относится к миру эйдоса, являет собой нечто абсолютное и вечное. Платон признавал идею прекрасного. Но к искусству он относился отрицательно, поскольку был убеждён, что искусство подражает реаль-

ным вещам, которые являются лишь тенью, несовершенным воплощением эйдоса. Не случайно из своей модели идеального государства он пытался исключить поэтов...

Аристотель, в отличие от Платона, утверждал, что идеального мира нет вне материи. По его мнению, идеи пребывают в самом материальном мире. Это идеальная сущность, заложенная в любом предмете. Мира чистых эйдосов не существует, а есть лишь единый окружающий нас мир, в котором идеи и формы слиты с материей.

Аристотель высоко ценил искусство. Его «Поэтика» — это, можно сказать, первая в истории человечества теория искусства. В основе искусства, по словам философа, лежит подражание. Но это подражание не реальным предметам, а тем идеям и формам, которые заложены в самом физическом мире.

Аристотель считал, что все виды искусства можно классифицировать по тому признаку, *чему и как* подражает художник, каким сторонам жизни, какими средствами — краской, звуком, словом. Живопись, поэзия, музыка различаются в зависимости от того, *чему и как* подражает творец. Например, словом можно подражать в форме эпической поэмы, как Гомер. Или — в форме драмы, тогда это будет театр... Такова формула. Суть поэзии в том, что она тоже есть способ познания мира.

Но в чём, к примеру, разница между поэтом и историком? Историк говорит о том, что было на самом деле. Задача поэта — говорить не только о действительно случившемся, но и о том, что могло бы произойти, следовательно, о возможном. Поэтому поэзия гораздо философичнее и серьезнее истории, заключает Аристотель. Поэзия говорит о всеобщем, история — о единичном. Она повествует о реальных фактах и событиях, поэзия же устанавливает некие общие закономерности бытия.

Особое место в «Поэтике» Аристотеля занимает учение о трагедии. *«Трагедия, — писал философ, — есть подражание действию важному и законченному, имеющему определённый объём, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путём сострадания и страха очищение подобных аффектов» (гл. 6).*¹³⁹

Аристотель определяет основные признаки трагедии. По мнению философа, главное в трагедии — это фабула, которая должна представлять собой некое завершённое целое, имеющее начало, середину

и конец. Особенно важны начало и конец. *«Фабула трагедии, — говорит Аристотель, — должна быть законченной, органически целостной, а размер её определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та [трагедия], которая расширена до полного выяснения [фабулы]» (гл. 7).* Фабула трагедии непременно содержит перипетии, т.е. «перемены событий к противоположному». В трагедии это переход от счастья к несчастью...

Аристотель рассуждает о том, каким должен быть трагический герой. К нему не применимы ни категория виновности, ни категория невинности. Аристотель выдвигает учение о трагической вине. Герой совершает преступление, но это всегда связано с некими высокими его побуждениями... Не только слабости героя, но и его достоинства, благородные намерения нередко приводят к роковым, губительным последствиям. Философ утверждает, что героем трагедии может быть лишь тот, *«кто... впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке...»*. Только судьба подобного персонажа может заставить зрителя действительно сопереживать...

Но всё же самое главное — вопрос об очищении, по-гречески *катарсисе*. Трагедия, в понимании философа, есть *«подражание, <...> ...совершающее путём сострадания и страха очищение подобных аффектов»*.

Что такое это «очищение путем сострадания и страха»? Во-первых, трагедия должна возбуждать страх и сострадание. По мнению Аристотеля, это очень неприятные чувства. Это некоторые болезненные аффекты человеческой души. *«Религиозные песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление и очищение»*, — считал Аристотель. Трагедия в этом смысле сродни духу религиозных мистерий. Но всё дело в том, что в жизни, как правило, страх мы испытываем лишь по отношению к самим себе или к очень близким людям. Если видишь: что-то грозит близкому — испытываешь страх. Посторонним же мы скорее сострадаем. Поэтому сострадание это ослабленный вариант страха.

Искусство позволяет человеку пережить эти достаточно травматичные эмоции в более лёгкой, чем в реальной жизни, ослабленной форме. Зритель сочувствует героям, сопереживает тому, что происходит на сцене, но понимает, что перед ним всё-таки игра, вымысел. Он не воспринимает это так, как если бы всё случилось в действительности. И если в дальнейшем человеку выпадет столкнуться с чем-то

подобным, он будет в какой-то степени подготовлен, закалён, он как бы уже прошёл через это.

Если бы человек не знал этих волнений, рождённых произведениями искусства, то, наверное, воспринимал бы жизнь гораздо трагичнее.

Однако это имеет и другой, более содержательный смысл у Аристотеля. Дело в том, что страх особенно силён, когда заставляет сталкиваться с чем-то непостижимым. Когда мы чего-то не знаем, не понимаем до конца, имеем дело с тем, что от нас не зависит, в такие моменты мы испытываем особенно острое чувство страха. Что касается сострадания, оно наиболее сильно проявляется по отношению к тем, кто страдает незаслуженно. Если человек виновен, мы, конечно, можем ему посочувствовать. Но всё-таки, когда мучается невинный, у нас возникает ощущение, что целый мир устроен несправедливо.

Когда в жизни кто-то страдает, наше сочувствие в меньшей мере нас очищает. Как и испытываемый в реальности страх. Это не сострадание к страдающему невинно, и не страх перед миром, в котором всё непостижимо, присущие трагедии. Трагедия создаёт модель космоса, через страх и сострадание она приводит зрителя к духовному очищению. Именно в этом, по убеждению Аристотеля, заключается её истинное предназначение.

ГРЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

Смех в древности имел ритуальное значение, как, впрочем, и плач. В дионисиях они были слиты воедино. Смех отражал радостную сторону жизни, ознаменовывал собой начало, рождение чего-то нового... Не случайно, когда женщина рожала, нанимали специальных смехачей. Смехом нередко сопровождалась различные земледельческие работы. Встречались, правда, и дикие проявления, связанные со смехом. Например, убивали стариков, сопровождая это всеобщим хохотом, — это был так называемый сардонический смех. Считалось, что таким образом старики получали возможность вскоре снова родиться на свет. Но даже в этом случае смех ознаменовывал собой, прежде всего, обновление.

Наиболее ярко смеховая культура отразилась в традиции карнавала. Описаний греческих карнавалов не сохранилось, хотя комедии Аристофана неразрывно с ними связаны. Но нам хорошо известны римские карнавалы — сатурналии. Кроме того, имеется достаточно много свидетельств, позволяющих судить о средневековых карнавалах. Поэтому нам понятно, что такое карнавальное празднество. Это мир, приходящий в состояние хаоса, из которого должен затем возникнуть новый космос. Это смерть прежнего миропорядка, прохождение его через период трансформации, очищения, а затем — новое рождение. Поэтому в карнавальном празднике все возможно...

Вообще, существование любой системы требует ограничений. Всякий порядок в этом нуждается. Если, скажем, человек обедает, то должен сидеть за столом. Если входит в троллейбус, необходимо вести себя согласно правилам проезда... А во время карнавала всё меняется! Например, известно, что ботинки следует надевать на ноги, а во время карнавала можно носить их хоть на голове. Мужчины наряжаются в женские одежды, женщины — в мужские. Всё дозволено — таков принцип карнавала. И такова основа хаоса: отсутствие запретов.

Сам карнавал — это, прежде всего, праздник перевертыша. В римских карнавалах, к примеру, рабы могли быть увенчаны царской короной, хозяева им прислуживали. Возникал перевернутый мир, в котором всё было наоборот.

Участники карнавала надевали маски. Однако отношение к ним в карнавале было иным, чем в трагедии. Трагическая маска просто закрывала лицо актёра, а в карнавале и в карнавальных праздниках актёр никогда с маской не совпадал. Он сам придумывал смешной карнавальный облик, и сам, вместе с другими участниками карнавального действия, над ним смеялся. Эти маски часто носили характер карикатур на каких-либо реальных лиц, известных в той местности, где происходил карнавал. Маска должна была быть узнаваема. Но комедийные образы лишь некоторыми чертами напоминали прототипов, и чем они были гиперболичнее, тем смешнее. Чем причудливее, тем лучше...

Все эти важные особенности карнавального мышления присущи комедиям **Аристофана**. Точные даты жизни Аристофана неизвестны, но мы знаем, что он творил в период между 427 и 388 гг. до н. э. Из приписываемых ему 44 комедий полностью сохранилось 11. Дата создания первой комедии Аристофана — 427 г., последняя написана около 388 г. до н. э., а вскоре он, видимо, умер.

В комедиях Аристофана нередко изображаются реальные исторические лица. Например, герой комедии «Всадники» — современник Аристофана, вождь афинской демократии Клеон. В комедии «Облака» главное действующее лицо — философ Сократ. Или, скажем, в «Лягушках» персонажем становится знаменитый драматург Еврипид. Но по комедийным образам никак нельзя составить достоверное представление о реальных прототипах. Это карикатурные карнавальные маски.

Актёр у Аристофана как бы выглядывает из-под маски. К примеру, в комедии «Мир» виноградарь Тригей отправляется на Олимп, чтобы среди небожителей отыскать богиню мира Тишину. И средством передвижения для него становится навозный жук, который должен доставить наездника прямо ко двору Зевса. Вообще, актёра, изображавшего божество, обычно спускали сверху или поднимали в «небеса» при помощи специальной машины (отсюда известное выражение «бог из машины»). Это была некая театральная условность. А у Аристофана герой обращается к человеку, управлявшему сценическим механизмом, с такими словами:

Ты погубишь, погубишь меня! Закопай!
И побольше землицы поверху насыпь!
И тимьяна цветущего куст посади,

И душистого масла налей! А не то
Я сломаю хребет, и за гибель мою
Пять талантов заплатит хиосский народ,
И всему будет зад твой виною!
Ай-ай-ай-ай! Как страшно! Не до шуток мне!
Эй ты, машинный мастер, пожалей меня!
Какой-то вихрь ужасный вкруг пупка подул.
Спаси меня! Не то жуку на корм пойду!¹⁴⁰
(Пролог)

Или в финале комедии «Облака» предводительница хора облаков скажет, обращаясь к его участникам и актерам:

А игра
Удалась нам сегодня на славу.¹⁴¹

И подобных примеров у Аристофана очень много.

Теперь несколько слов о структуре комедии. Начинается комедия так же, как и трагедия, с *пролога*. Затем следует первое вступление хора, которое, как и в трагедии, называется *парод*, этим они схожи. Далее следуют *эпизодии*. Последняя, заключительная часть комедии — *эксод*...

Но в комедии присутствуют и структурные элементы, которых не было в трагедии. Прежде всего, это ключевая часть комедии *агон* (как правило, комедия включает в себя два или три агона). Агон — это как бы столкновение, спор двух противоборствующих начал, жизни и смерти. Отсюда, кстати, слово агония. Хор в агоне обычно ведёт беседу поочередно с каждой из сторон: это *эпиррема* — обращение хора к одному из героев, и *антэпиррема* — обращение к его оппоненту. Ещё одна отличительная особенность комедии — *парабаса* (отступление). Так называется песня хора, которая никакого отношения к сюжету не имеет. Она носит серьёзный характер. Автор здесь выступает от собственного имени, размышляет на ту или иную тему. Таковы главные структурные особенности комедии.

Мы остановимся на двух комедиях Аристофана — это «Всадники» и «Облака». Начнем со «**Всадников**». Это политическая и наиболее карнавальная комедия Аристофана. Она направлена против фигуры демагога. Хочу сразу заметить: слово *демагог* у нас имеет отрицательное значение, а у греков демагогами назывались вожди афинской демократии. Но, может быть, то значение, которое это слово приобрело со временем, в значительной степени связано именно с комедийными образами Аристофана, с тем, как он их изображает...

Герой комедии «Всадники» — вождь афинской демократии Клеон. Иногда его называют ещё Кожевником, поскольку Клеон владеет кожевенной мастерской. Это реальное историческое лицо (комедия, в отличие от трагедии, обращается к современной действительности). Клеон в то время действительно правил в Афинах и, кстати, не препятствовал постановке комедии Аристофана на афинской сцене. Как я уже говорил, автор не стремился к портретному сходству. Кожевник в его произведении — это комедийная маска, которую не нужно воспринимать как правдоподобный образ Клеона. Это некая насмешка.

В самом начале комедии звучат такие слова:

Да ты не бойся, не походит маскою
Актёр на пафлагонца: испугался он!
Но всё равно, узнают все и так его:
Ведь зрители у нас народ понятливый.¹⁴²

(Пролог)

Аристофан рассчитывает на понятливость зрителя...

Почему комедия называется «Всадники»? Знатные афинские юноши, всадники — хор этой комедии. Вообще, комедии Аристофана получают свои названия по составу хора. В трагедиях единственный подобный случай — это «Эвмениды» Эсхила... Обычно же название трагедии — это имя героя. А у Аристофана это обязательно участники хора. Всадники — это знать, кавалеры, кабальеро, шевалье... То есть буквально — те, кто на лошади. Слово «шевалье» происходит от французского «шваль» — лошадь... Простолюдины — это пехота, а аристократы всегда были на коне...

В прологе появляются ещё две вполне реальные фигуры — это Никий и Демосфен, полководцы (а в это время шла война между Афинами и Спартой), которые в действительности были отстранены Клеоном от руководства военными действиями и были очень недовольны его правлением. Никий и Демосфен — имена реальные, но тут тоже не надо искать портретного сходства... Они представлены в комедии как два раба, которые думают о том, как бы избавиться от власти Клеона, и обращаются к оракулу. А оракул им говорит, что Кожевника может сменить только один человек — Колбасник, который торгует на рынке:

В начале всех начал пенькой торгующий
Придёт и встанет у кормила города.
<...>

Пока другого не найдут, мерзейшего,
Он править будет...¹⁴³

(Пролог)

Демосфен обращается к Колбаснику:

Всеми будешь ты владеть.
И рынком, и собранием, и гаванью.
Вертеть Советом будешь и стратегов брить,
Судить, рядить и девок в Пританей водить.
<...>
Теперь ты видишь море, острова на нём?
<...>
Тобою будет всё это распродано!
Всё сбудется, как говорят гадания,
О человек могучий!

Колбасник недоумекает:

Только как же так
Я человеком стану из колбасников?

Но Демосфен его успокаивает:

За то велик и будешь, что ты этакий
Подлец, наглец, буян, горлан проулочный.

Колбасник

Голубчик, да ведь я же малограмотен.
Читать умею, да и то едва-едва.

Демосфен

В том и беда, что всё же хоть едва-едва!
Ведь демагогом быть — не дело грамотных,
Не дело граждан честных и порядочных,
Но неучей, негодных...¹⁴⁴

(Пролог)

В общем, именно такие демагоги и нужны теперь Афинам. А раз так, Колбасник готов стать демагогом.

И вот первый агон. Он носит шуточный, чисто комедийный характер. Клеон и Колбасник ссорятся. Один как бы угрожает другому: «Тебя в колодки закую!». А Колбасник отвечает: «Тебя к решётке притяну!». — «С тебя покрывку я сдеру!» — «Тебя в пустышку оберу!» — «На стельки раскрою тебя!» — «Для фарша раскрошу тебя!» и так далее. Идёт перебранка. Один говорит как Кожевник: грозит на стельки раскроить. Другой как Колбасник: готов раскрошить противника на

фарш. А потом герои начинают соревноваться в том, кто хуже. Спорят, у кого больше оснований стать демагогом. Колбасник заявляет, что перещеголяет Клеона:

Клянусь вам Зевсом, в детстве знал я и другие плутни.
Так надувал я поваров: «Ребята, поглядите,
Нам ласточка весну несёт». Они уставят бельма,
А я жаркого утащу с лотка кусок румяный.

Демосфен

И впрямь ты, вижу, молодец. Ловка твоя проделка.
Верна пословица: «щипал ты до весны крапиву».

Колбасник

К тому ж я действовал тайком. А если попадался,
Так живо мясо под себя; божусь, что и не видел.
Какой-то с Пникса говорун меня застал за делом.
Так он тогда уж предсказал, что быть мне демагогом.¹⁴⁵
(Агон первый)

Ещё один важный персонаж Аристофана — афинский народ, по-гречески демос, который изображён в комедии дряхлым стариком. Это символический образ одряхлевшей афинской демократии...

Бобов грызун, сварливый, привередливый,
Народ афинский, старикашка глухонький...

Колбасник пытается превзойти Кожевника, перетянуть на свою сторону народное собрание. И вот как он сумел этого добиться:

Рассказа стоит, право, происшествие.
Бегом сейчас же я догнал кожевника.
Придя в Совет, лавины слов грохочущих
Метать он стал на всадников, в измене их
Изобличая; скалы выворачивал,
Пугая, громохвая, убеждая всех.
Совет, такой кислятины наслушавшись,
Насупил брови грозно, набок рот скривил,
Сидел горчицы горше. Чуть заметил я,
Что речью он окутан клеветнической
И дерзкими обманут ухищреньями,

Взмолился так: «О, Бесы плутен, Жулики,
Ты, Дуриндас, вы, Надувалы мелкие,
Ты, Рынок, ум и сердце воспитавший мой, –
В меня вселите наглость! Речь проворную
И голос зычный и бесстыдный дайте мне!»

<...>

На рынок тут
Я побежал и всё, что было, луковиц
И зелени скупил. Когда ж к сельдям они
Приправ искали, даром их попотчевал.
Они тут захлебнулись в благодарностях.
Задохлись в лести, в похвалах рассыпались
И так-то вот за луку горсть и зелени
Совет принёс я скрученным и связанным.¹⁴⁶

(Эписодий первый)

Затем следует второй агон, который носит уже более серьёзный характер. Клеон и Колбасник по очереди выступают перед Народом, и каждый старается выразить свою любовь. Клеон восклицает:

О Народ! Как же может другой гражданин тебя жарче любить и сильнее?
Ведь с тех пор, как сижу я в Совете, казну я деньгами наполнил доверху.
Я одних заморил, а других задушил, запугал, обобрал и опутал,
Никого не жалел я из граждан, тебе одному угодить помышляя.¹⁴⁷

А Колбасник старается не отставать:

О Народ! В этом подвига нету ничуть. Что ж, и я услужу тебе так же
И стащив у других из-под носа кусок, поднесу тебе: «Милый, покушай!»
А что враг он тебе и не предан совсем, это тотчас тебе докажу я:
У твоих уголочков погреться он рад, на тебя ж наплевать ему вовсе!
А что ты, кто когда-то мидийскую рать отразил на полях Марафона
И, победой прославившись, нам завещал похвальбу и трескучие речи,
Что на голых камнях тебе жёстко сидеть, это вовсе его не заботит.
Ну а я не таков! Я подушку набил и тебе подношу её! Встань же!
Будешь мягко сидеть ты, и то отдохнёт, что страдало в бою Саламинском.
*Подносит Народу подушку.*¹⁴⁸

(Агон второй)

Колбасник принимается обличать Клеона:

Не о том, чтоб в Аркадии стал он судьёй, ты заботишься, Зевс мне свидетель!
Но чтоб грабить ты мог, города прижимать, вымогать приношенья и взятки.
Чтоб Народ в суете и в угаре войны не видал твоих подлых проделок
И глядел тебе в рот, в нищете и беде, и подачек просил, голодая.
Но когда он вернётся в деревню домой, и по-старому вновь запирует,
И на каше отъестся, и в силу придёт, на бобы и на брюкву наляжет, —
Вот тогда он увидит, какое добро за твои отдавал он подачки.
По-мужицки сердит он придёт и тебя провалить, голосуя, сумеет.
Это знаешь ты сам и затем-то его надуваешь и снами морочишь.¹⁴⁹

(Агон второй)

Но Народ не реагирует на подобные речи. И тогда в ход идёт другой способ склонить граждан на свою сторону. Колбасник крадёт у Клеона жареного зайца и отдаёт его Народу.

Колбасник показывает, что его корзина пуста. Как замечает в восторге Народ: *«Сама корзинка — демократка чистая!»* А потом предъясняет переполненную корзинку соперника. Клеона прогоняют, и демагогом становится Колбасник. Они меняются местами: Клеон теперь будет торговать на рынке, а Агораклит станет демагогом. Погречески рынок — это агора, поэтому торговца колбасой называют еще Агораклитом. *«За брань на рынке получил я прозвище»*, — признаётся новый народный вождь.

И что он делает с Народом? Варит своих избирателей в кипятке! Тот же способ, что предлагала Медея... Дряхлый старик вновь становится молодым. А затем Колбасник заключает мир, и появляются три нимфы мира, которые готовы одарить возродившийся Народ своей любовью.

Финал комедии оптимистичен. Конечно же, можно возразить: одного негодяя сменил другой — что же здесь хорошего? Но роль Колбасника в том и заключается, что он всё перевернул, вывернул шиворот-навыворот, а это и есть условие обновления. В самом этом комедийном кипячении народа отразилась вера Аристофана в то, что народ всё-таки способен преобразиться, что он может вновь обрести былое достоинство и духовную силу. Кстати, финальный образ пира — тоже примета доброго конца. Это чисто карнавальная комедия, и вне карнавальной логики она не может быть понята.

Комедия *«Облака»* несколько иная. Она направлена против софистов, хотя объектом сатиры здесь становится философ Сократ. Я уже говорил, что Сократ не был софистом. Но Аристофан пытается создать не портрет философа, а скорее образ учения, которое для него олицетворяла собой софистика.

Главный герой комедии — крестьянин Стрепсиад. Он уже давно поселился в Афинах, жена его умерла. У крестьянина есть сын Фидиппид, который очень любит лошадей, тратит на них все деньги. Бедному отцу приходится расплачиваться с долгами сына, а парень и в ус не дует. Стрепсиад даже сожалеет, что когда-то женился на его матери:

Спи, если хочешь! Только знай: долги мои
Когда-нибудь падут тебе на голову.
Ох! Ох!
Пускай бы удавилась сваха подлая,
На матери твоей меня женившая.
Чудесной, тихой жил я жизнью сельскою,
В уюте, и в достатке, и в спокойствии

Средь пчёл, вина, оливок и овечьих стад.
Тут в жёны взял племянницу Мегаклову,
Родню Кесиры, важную, надутую.
Женился, спать пошёл с ней: от меня землёй
Воняло, сеном, стойлом и достатками.
От барышни — помадой, поцелуями,
И Афродитой пахло, и расходами.¹⁵⁰

(Пролог)

Крестьянин не знает, как расплатиться с долгами сына. Но он слышал, что в Афинах есть школа, или, как она здесь называется, мыслильня Сократа:

Рассказывают, там, у этих умников,
Дар речи есть. Кривая речь и правая.
С кривою этой речью всяк, всегда, везде
Одержит верх, хотя бы был кругом не прав.
Так, если ты кривым речам научишься,
Из всех долгов, которым ты один виной,
Не заплачу я и полушки ломаной.¹⁵¹

(Пролог)

Крестьянин уговаривает сына пойти в ученики к Сократу. Но Фидиппид отказывается, и тогда в мыслильню отправляется сам Стрепсиад.

Главное содержание комедии «Облака» — это изображение школы Сократа. Здесь всё построено на резком контрасте между отвлечённой наукой софистов и тем поразительно конкретным мышлением, которое демонстрирует Стрепсиад. Это очень хорошо переведено на русский язык А. Пиотровским.

Стрепсиад просит поскорее научить его кривде. Но Сократ не торопится:

Сперва другому научится должен ты.
Кто из животных мужеского пола? А?

Стрепсиад

Кто мужеского? знаю, не сошёл с ума.
Козёл, кобель, жеребчик, хряк, баран, фазан.

Сократ

Вот видишь, вздор несёшь ты. Ведь и самочку,
Как и самца, фазаном называешь ты?

<...>

Зови «фазыней». А самца «фазелезнем».

<...>

Ты говоришь «корзина» — рода женского.

Не крепче ль по-мужски сказать: «корзан»?

<...>

Корзан — фазан. Корзина и фазыня. Вот!¹⁵²

(Эписодий первый)

Стрепсиада обучают географии, на географической карте показывают, где расположены Афины, а где Спарта. (Пелопонесская война, напомним, — одна из главных тем всех комедий Аристофана). «Народная наука и полезная», — заключает Стрепсиад.

Но где же Лакедемон?

<...>

Бок о бок с нами? Позаботьтесь, милые,

От наших мест убрать его подальше.

<...>

Час не ровен, оплатитесь!¹⁵³

(Пролог)

На карте ж ничего не стоит перенести Спарту подальше от Афин.

Наконец Сократ предлагает новому ученику познать самого себя. Для этого нужно прилечь, чтобы ничто не мешало, не отвлекало от возвышенных мыслей, а взор был обращён внутрь. Но погрузиться в себя Стрепсиад не в состоянии: вокруг слишком много насекомых. Сократу и его ученикам это нисколько не мешает. Напротив, им даже интересно, на какое расстояние способна прыгнуть блоха. Стрепсиад же не в силах освоить абстрактную науку. Он уходит из школы.

Но тогда учиться к Сократу решает пойти его сын Фидиппид. Этот агон носит уже более серьёзный характер. Здесь появляются два символических образа — Правда и Кривда. Правда — это мораль старого афинского государства, и она призывает Фидиппида следовать её принципам. Это старая патриархальная мораль, на которой выросли великие герои, которая была основой былого расцвета Афин:

...сын мой, мужайся: меня избери себе в спутники, Правду!

Презирать ты научишься рыночный шум, ненавидеть цирюльни и бани,

Безобразных поступков стыдиться, краснеть от Насмешек — грозой загораться,

Перед старшими с места учтиво вставать, уступая сиденье и кресло.

И почтительным сыном родителю быть, не роптать, не ворчать и не вздорить.

Безрассудств избегать и стыдливости честь не пятнать, не позорить разворотом.

Перед дверью танцовщицы зря не стоять, рот разинув, моля о вниманье,

Чтобы, яблока ласки добившись у ней, не лишиться почёта и славы.

И отцу-ворчуну не перечить ни в чём, не ругать его рухлядью старой

И за долгие годы забот и трудов не платить ему чёрствою злостью.¹⁵⁴

(Агон первый)

А второй образ — это Кривда. Она предлагает ученику уже нечто другое:

Влюблён ты, соблазнил жену, поспал, попался мужу —
Погиб ты насмерть, — говорить ведь не умеешь. Если ж
Со мной пойдёшь — играй, целуй, блуди, природе следуй!
Спокоен будь! Найдут тебя в постели, ты ответишь,
Что ничего не согрешил. В пример возьмёшь тут Зевса:
И тот ведь уступал любви и обаянью женщин.
Так как же, чадо праха, ты сильнее быть можешь бога?¹⁵⁵
(Агон первый)

Фидиппид избирает Кривду.

И вот финал комедии. Стрепсиад, хотя и мало чему научился у Сократа, кое-что всё-таки усвоил. И усвоил он, в общем-то, главное, что более всего его волновало: он понял, как не платить долги. Собственно, для этого он и пошёл учиться. К Стрепсиаду приходит его сосед-кредитор Пасий:

Долг возратить клялся ты Зевса именем.

Стрепсиад

Свидетель Зевс, в то время ведь не знал ещё
Сынок мой кривды, всё опровергающей.

Пасий

Теперь от долга отпираться думаешь?

Стрепсиад

А для чего ж другого нам учение?

Пасий

А если в суд пойдём мы, отречёшься ты,
Зовя богов в свидетели?

Стрепсиад

Каких богов?

Пасий

Гермеса, Зевса, Посейдона.

Стрепсиад

Видит Зевс,
И поклянусь и три гроша в придачу дам!

Пасий

Так пусть чума возьмёт тебя, бесстыдного!
<...>

Стрепсиад

Где тот, кто денег требует с меня? Скажи!
Вот это что?

Пасий

Корзина, дело ясное.

Стрепсиад

Такой безмозглый дурень денег требует!
Не дам я ни полушки полоумному,
Корзан, мой бог, зовущему корзиною!¹⁵⁶
(Эписодий шестой)

«И такому ещё долги возвращать», — возмущается Стрепсиад. А затем появляется другой кредитор, Аминий, который тоже грозит Стрепсиаду:

...Пойдёшь ты в суд, свидетель Зевс,
Когда долгов не возвратишь!

Стрепсиад

Скажи мне, друг,
Как думаешь, для ливней воду свежую
Зевс достаёт иль силой солнца старая
Вода обратно на небо взбирается?

Аминий

Не знаю. И нисколько не желаю знать.

Стрепсиад

А правомочен разве деньги требовать
Невежда в философии и в физике?
<...>
Ступай, катись! Подальше от дверей моих!¹⁵⁷
(Эписодий седьмой)

Так Стрепсиад ничего им не заплатил... Наука пошла на пользу...

Однако он наказан. В финале происходит спор Стрепсиада с сыном: речь идёт о том, кто лучший драматург, Эсхил или Еврипид? Стрепсиаду, как человеку старшего поколения, больше нравится Эсхил, а Фидиппиду — Еврипид. Но герои так горячо это выясняют, что сын вдруг начинает колотить папашу. Стрепсиад возмущен:

Но не в обычае нигде, чтоб был сечён родитель.

Фидиппид

А кто обычай этот ввёл — он не был человеком,
Как ты да я? Не убедил речами наших дедов?
Так почему же мне нельзя ввести обычай новый,
Чтоб дети возвращать могли родителям побои?
<...>

Стрепсиад

И всё-таки не бей! Потом винить себя же будешь.

Фидиппид

С чего же?

Стрепсиад

Как теперь меня — потом тебя обидит,
Когда родится, твой же сын.

Фидиппид

А если не родится?
Так значит, бит я даром, ты ж в гробу смеяться будешь?¹⁵⁸

(Агон второй)

Тут-то и понял Стрепсиад, к чему привело учение. И заканчивается комедия тем, что он поджигает мыслильню.

Комедия не случайно носит название «Облака». Сократ объясняет Стрепсиаду, что никаких богов не существует, а гром и молнии — это лишь результат столкновения облаков. Поэтому хор женщин-облаков приобретает в комедии символический характер: это облака, заменившие собой богов.

Аристофан жил в эпоху расцвета греческой науки и, безусловно, знал, что такое природные явления... Но его волновало другое, что не было заметно на первый взгляд. В комедии Д. Фонвизина «Недоросль» есть такой эпизод: учитель Цыфиркин объясняет Митрофанушке, как нужно делить пятнадцать на три равные части. А госпожа Простакова, мамаша главного героя, восклицает: «Врёт он, друг мой сердечный. Нашед деньги, ни с кем не делись, все себе возьми, Митрофанушка. Не учись этой дурацкой науке». Она, конечно, плохая женщина. Учит сына, что не нужно делиться. Но представим себе, что она говорит: «Всё отдай другим». Хорошая, да? Но причём тут задача Цыфиркина?

Так и Аристофан. Он остро ощутил, что новые истины, которые выдвигали софисты, в отличие от прежних, уже несколько не соотносятся с нравственными понятиями. Если Зевс гневается — это серьёзно. А облака сталкиваются — это никакого отношения к добру и злу не имеет. Вот что более всего вызывало опасения у Аристофана. И хотя его критика носила комедийный, шутовской характер, но затрагивала она некие глубинные, очень серьёзные изменения в представлении людей о самих себе и о мироздании в целом.

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА

Последний, заключительный этап развития классической греческой литературы — эллинистический. Поворотным событием этой эпохи стала битва при Херонее в 338 г. до н. э., в ходе которой македонский царь Филипп II разгромил объединённую армию греческих городов-государств. Македония захватила Афины, и вместо демократии возникла македонская монархия. Сначала во главе её стоял царь Филипп Македонский, а после его смерти — его сын Александр, которого впоследствии стали именовать Великим (Македонским) (356–323 до н. э.). Кстати, воспитателем Александра Македонского был Аристотель. Александр стал поистине выдающимся историческим деятелем. Вообще, в истории существовало только три человека, жизнь которых превратилась в миф: это Александр Македонский, Юлий Цезарь и Наполеон, хотя очень многим этого бы хотелось. Александру удалось завоевать весь Ближний Восток, он дошёл до Индии. И куда бы ни ступал, всюду строил города. Вообще вся античная цивилизация — это, прежде всего, возведение новых городов.

Но Александр очень рано умер, и во главе покорённых им земель, которые обрели самостоятельность, встали его полководцы. Наиболее важными государствами являлись Египет, Сирия. Греция утратила прежнее политическое влияние, но она сохранила свою культуру.

Эллинистические государства — это сплав греческого и восточного начал. Возглавляли их, как правило, греки, но греческая демократия сменилась в этих государствах монархией. Отчасти это стало проявляться уже при Александре Македонском, и даже при Филиппе. Но, кроме того, культ монарха был связан во многом с традициями самого Востока. Политический строй эллинистических государств резко отличался от афинского, от Греции классического периода: рабство здесь утратило своё прежнее значение. Местное население — крестьян — обкладывали огромными налогами. Это был, собственно, главный источник государственного богатства. Рабство сохранялось, но рабы были, скорее, как слуги. А главным стал бюрократический аппарат, который выжимал деньги из народа. Поэтому в основном это были государства скорее восточного, чем греческого типа. Но язык

повсюду был греческий. Конечно, местное, коренное население, наверное, продолжало говорить на своём родном языке, но официальным языком считался греческий, и литература того времени тоже была греческой. Государства эллинистического периода продолжали развивать традиции классической греческой культуры.

И здесь возникают два момента, которые следует отметить. Необыкновенно расширились границы мира: грек теперь мог переезжать из государства в государство, всюду он чувствовал себя как дома, на всех территориях действовал единый язык, который носил название *койне* (от греч. *koine diálektos* — общегреческий язык, сложившийся в IV в. до н. э.). Но в то же время грек уже перестал быть гражданином. Вся власть была сосредоточена в руках монарха и его бюрократического аппарата. Демократия кончилась. Поэтому, с одной стороны, рождается космополитическое мироощущение. Кстати, это именно тогда возникло: человек стал чувствовать себя гражданином мира. Прежде он ощущал себя лишь частью своего полиса. А с другой стороны, он стал осознавать себя сугубо частным лицом.

Ярким выражением эллинистического мироощущения стал **эпикуреизм** — материалистическая философская концепция, связанная с именем Эпикура (ок. 341–270 до н. э.). Во многом это было развитие идей греческого философа Демокрита. Эпикур считал, что душа человека материальна и смертна, и в богов он не верил... Высшее в жизни — это наслаждение. Вообще, эпикурейцев воспринимают как людей, целиком отдающих себя земным наслаждениям, само это слово стало нарицательным. Но в действительности такое мироощущение не имеет отношения к Эпикуру. По его убеждению, главное — это избегать страданий. Ведь от страсти всегда кто-то страдает, вообще, по-гречески страсть это — страдание, и поэтому бурное наслаждение жизнью вовсе не является эпикурейством. Напротив, Эпикур любил безмятежность. Он называл это *атараксией*, что означало невозмутимость, хладнокровие, незаметную, спокойную жизнь в кругу близких и друзей... Мудрец не хочет никому причинять обид и ни от кого их терпеть. Главное — добиться некоторой независимости, отделиться... Государство полезно, поскольку оно способно обеспечить такую возможность. Мудрый человек не принимает участия в общественной жизни. Это никак не было свойственно грекам в эпоху расцвета демократии. Индивид стал ощущать себя изолированным от других людей. Человек эпохи эллинизма

стремится жить в стороне от общества, погружаясь лишь в свои собственные, глубоко личные интересы.

Второе характерное философское течение эпохи — **СТОИЦИЗМ**. Основателем его был Зенон (ок. 336–ок. 264 г. до н. э.). Название стоицизм произошло от слова *стоя* — колоннада, портик, где Зенон обучал своих учеников. Философ сформулировал две отправные позиции стоического мирозерцания: «*То, что в нашей власти*» и «*То, что не в нашей власти*». В основе Вселенной, согласно учению стоиков, лежит *пневма*. Это можно понимать как дыхание, дух, который в то же время представляет собой и нечто материализованное. Мы тоже иногда называем дыхание — духом; отсюда выражение «испустил дух» и так далее. Но стоики воспринимали это буквально. В основе пневмы, считали они, лежит некое разумное начало, составляющее как бы основу всего сущего... Они не верили в прежних греческих богов, поскольку считали, что Бог есть разум, который присутствует в пневме. Стоики верили в судьбу, но воспринимали ее скорее как проявление божественной воли; задача человека — суметь принять свою судьбу, подчиниться ей. И ещё: они считали, что высшим состоянием человека является полная бесстрастность (ибо страсть — условие всякого страдания), или, по их выражению, *апатия*. Это греческое слово, образованное от *патос* — страсть... Отсутствие страстей и страданий, безмятежность и подчинение судьбе — вот что такое идеал стоика.

И хотя это отличается от эпикуреизма, но, в то же время, внутренне связано. Практически это то же самое желание человека каким-то образом отгородиться от внешнего мира, и либо просто наслаждаться, либо считать, что ты ведом некой высшей разумной силой. Во всяком случае, минимально проявлять себя в окружающей действительности... И те, и другие признавали только внутреннюю свободу. Господство над собственными страстями — вот единственная свобода, которая доступна человеку. А, вообще, люди должны следовать необходимости и независимы они лишь в той мере, в какой не поддаются собственным страстям.

Космос — вот всеобъемлющий, наивысший закон, сила, которая управляет судьбой, и каждый человек — гражданин этого великого универсума, микрокосм, существующий по тем же законам, что и мироздание в целом. Перед его лицом социальные границы не имеют значения: любой раб равен любому господину...

Философ Пиррон (ок. 360–ок. 270 г. до н. э.) проповедовал **скептицизм**. «Мы ничего не знаем, — считал он, — и поэтому всё возможно; я могу сказать только, что я во всём сомневаюсь». Мудрец должен воздерживаться от каких бы то ни было суждений. Критериев истины не существует. А что касается поведения человека, здесь Пиррон выдвигает тот же самый идеал, к которому стремились и эпикурейцы, и стоики — это безмятежность, свобода от страстей...

Несколько иной позиции придерживались *киннки*, или **циники**. Всем известно имя наиболее яркого их последователя — философа Диогена (ок. 404–323 г. до н. э.). Его взгляды представляют собой полное отрицание ценностей, свойственных человеческому обществу: брака, религии и проч. Жил Диоген в бочке и требовал имущественного равенства для всех. Но главная его идея — это тот же полный отказ от страстей. Диоген рассуждал так: я понял тех, кто хотел жениться, — и не женился; понял тех, кто хотел путешествовать, — и никуда не поехал; понял тех, кто стремится заниматься политикой, — и не стал этого делать. Надо жить так, чтобы нечего было терять, тогда не будет и страха. Сам Диоген именно так и жил — совершенно беззаботно. У него не было ни близких, ни собственного дома, ни имущества. Вообще ничего! И он ничего не боялся. Даже смерти. Ему нечего было терять...

Важнейшими культурными центрами эллинистического мира были два города. Это Афины, которые продолжали сохранять своё особое духовное значение, и главный город Египта — Александрия, построенная еще Александром Великим. В Александрии наибольшее развитие получила наука. Именно там находилась знаменитая Александрийская библиотека. Со всего света собирались ценнейшие древние рукописи, сохранялись, приводились в порядок, комментировались. Библиотека занимала особое место в жизни Александрии. К сожалению, позже она сгорела. Отчасти по этой причине до нас так плохо дошли произведения греческих трагиков... Кроме того, в Александрии существовал Музей, от греч. *мусей*, что значит, посвященный музам. Там работали учёные. Каждый занимался определенным направлением знания. Можно сказать, наука здесь впервые получила некое системное развитие. Появились крупные исследователи, имена которых всем хорошо известны, — это Архимед, блестяще сочетавший таланты ученого-теоретика и инженера-изобретателя, Эвклид, автор теоретических трактатов по математике, географ и историк

Страбон, сочинения которого по сей день служат лучшим источником для изучения географии древнего мира и многие другие. Вообще, если греческую культуру V в. до н. э. определяли прежде всего философы, то IV в. до н. э., — это век учёных, наука выходит на первый план. И ещё — это начало стремительного развития поэзии.

Здесь возникает один вопрос, на который следует сразу ответить. Почему это была греческая поэзия? Потому что только греки создали литературу в собственном смысле слова. Прежде литература была либо связана с религиозным культом, либо с какими-то обрядами, с бытом... А греки создали литературу как нечто самостоятельное, как некую особую, самоценную область культуры, цель которой заключалась в ней самой.

Ещё одно важное обстоятельство: эта литература обрела автора. Восток авторства не знал. Известны, скажем, псалмы Давида или притчи Соломона. Но кто создал эти тексты? У греков тоже отчасти так было. Знаменитые басни Эзопа — это народные басни, которые приписывались легендарному рабу. Гомер в этом смысле — промежуточная фигура. А здесь впервые возникает фигура автора. Для восточной культуры это не характерно. Поэтому литература складывалась по греческому образцу.

Что касается **александрийской поэзии**... Это была либо придворная поэзия, в которой ценилось прежде всего литературное мастерство (наиболее яркий её представитель — Каллимах (ок. 310–ок. 240 до н. э.) писал в основном гимны, элегии и эпиграммы), либо — искусственный эпос. Наиболее известное произведение этого жанра — «Аргонавтика» Аполлония Родосского (ок. 295–ок. 247 до н. э.). В основу эпической поэмы был положен миф о походе аргонатов в Колхиду за золотым руном. Аполлоний в то время заведовал Александрийской библиотекой и имел возможность изучить различные варианты мифа. Он старался привести их в соответствие друг с другом. Но что характерно для его произведения? С одной стороны, это реальные географические сведения: Ясон путешествует, и в поэме описываются реальные земли и страны, которые довелось посетить аргонатам. Но в то же время основное внимание в поэме уделяется личным взаимоотношениям героев, Ясона и Медеи. Ещё один представитель александрийской поэтической школы — Феокрит — стал родоначальником буколической, т.е. пастушеской поэзии, создателем жанра идиллии. Отличительной чертой его поэтического стиля явля-

лось умение изображать природу, создавать выразительные бытовые зарисовки...

Однако самым значительным явлением эллинистической литературы стала комедия. Она родилась в Афинах и получила название новоаттической, в отличие от комедии Аристофана, которая именовалась древнеаттической. Что представляет собой **новоаттическая комедия**? Она не обязательно смешная. Само понятие комедии в эпоху эллинизма существенно меняется. Комедией стала называться драма, имеющая счастливый конец, это обязательно, и, кроме того, изображающая мир частной жизни. Это уже не мифологические герои; единственная богиня, которая там упоминается — это богиня случая Тихе. Авторы комедии рассуждают примерно так: разве у богов есть время заниматься людскими проблемами, неужели у них нет других забот?! Над людьми теперь господствует не судьба, а случай, и задача человека — стойко переносить все его превратности. Или научиться использовать случай в своих интересах...

Комедия Аристофана была, прежде всего, политической. В ней затрагивались какие-то острые вопросы жизни государства, она глубинно была связана с карнавальной традицией. В новоаттической комедии, как правило, изображалась история любви молодых людей. Для такого типа комедии свойственны определённые сюжеты и типаж.

Существует два наиболее характерных сюжета новоаттической комедии. Они схожи. Первый сюжет: молодой человек любит девушку, но его родители против этого брака, поскольку у девушки дурная репутация. Герою предлагают другую невесту. Но, в конце концов, выясняется, что его возлюбленная — подкинутая дочь знатных родителей, и всё завершается счастливым браком. Непростая судьба никак не затронула добродетели героини, дурное — это только видимость, а на самом деле она чиста и невинна.

Второй вариант несколько иной. Молодой человек, напившись на празднике, совершает насилие над девушкой. Сам он ничего об этом не помнит. А она успевает захватить с собой какую-нибудь вещь, чтобы в дальнейшем по ней легче было бы его узнать. Позже молодой человек женится, не подозревая, что его избранница и есть та самая девушка. Героиня рождает ребёнка не в срок, это вызывает всякие неприятные подозрения. И тогда она предъявляет мужу припасённую в своё время улику, подтверждающую, что он и есть отец ребёнка...

Возникает вопрос: каков источник подобных сюжетов? Это не мифы, но всё же глубоко традиционные сюжеты. Причём, они оказались настолько устойчивыми, что позже вся европейская комедия к ним в той или иной форме будет возвращаться. Они восходят к сказкам. Это трансформация традиционного сказочного сюжета в быль. Цель героя — женитьба. Он проходит испытания на доброту, честность, должен проявить упорство в достижении цели. Но это не героические поступки, не случайно у героя всегда есть помощник. Кстати, в сказке герою тоже непременно кто-нибудь помогает — это может быть Серый волк или кто-то ещё. Здесь же в роли помощника выступает ловкий слуга, раб, который каждый раз находит какой-нибудь неожиданный выход из трудной ситуации. Со сказочной поэтикой сближает новоаттическую комедию и обманчивый, искажённый облик героини — молодой девушки, положение и внешняя судьба которой никак не соответствуют её внутренней благородной сути. Она в чём-то сродни Царевне-лягушке. Здесь тоже всё выворачивается наизнанку: героиня кажется скверной, а на самом деле она совершенно иная, не лягушка, а заколдованная царевна, которую нужно освободить от злых чар и т.д. Сказочный сюжет является здесь первоосновой. Он, конечно, трансформирован, перенесён в бытовую среду, но это та почва, на которой всё вырастает. Всё это — сказочные мотивы... Но, главное, такая комедия, как и сказка, всегда имеет счастливый конец...

Герой новоаттической комедии — это, как правило, молодой человек, довольно беспомощный, нерешительный, который страдает от любви и нехватки денег. Он добрый, хороший, но слабый, и совершенно не способен что-либо предпринять в жизни самостоятельно. Отец юноши всегда скуп и чинит всевозможные препятствия на пути соединения сына с любимой. Девушка непременно добродетельна, но у неё плохая репутация. Важную роль в такой комедии играют образ ловкого раба, который нередко становится главной пружиной развития действия, образ прихлебателя, готового выполнять любые поручения, даже безнравственные, образ хвастливого воина, который всё время рассуждает о победах на поле брани и над женскими сердцами, но на деле, как правило, терпит поражение, и, наконец, образ гетеры. Они по-разному изображаются в новоаттической комедии, но порой предстают весьма бескорыстными и отзывчивыми.

Наиболее значительным автором новоаттической комедии был **Менандр** (ок. 343–ок. 291 до н. э.). Вообще, долгое время сюжеты но-

воаттических комедий были известны исключительно по римским вариантам, следовавшим греческим образцам. Лишь в XX веке были обнаружены подлинные рукописи Менандра. И, в частности, комедия «Третейский суд», на которой мы коротко остановимся. Это, в общем-то, один из тех сюжетов, о которых только что шла речь. Но Менандр в рамках этой широко известной сюжетной канвы старается выразить и какие-то иные идеи, задать некие более гуманные формы взаимоотношений в семье. Он использует старый мотив для проповеди новых нравов, морали, которая в то время ещё только складывалась в греческом полисе.

Главный герой комедии «Третейский суд» — Харисий, молодой человек, который во время празднества совершил насилие над девушкой Памфилой. Затем, спустя время, герой женится, даже не догадываясь, что его жена — та самая Памфила. Героиня рождает ребёнка раньше положенного срока и, чтобы скрыть это, младенца подкидывает. Раб, нашедший подкидыша, готов отдать его другому рабу, но вещи, которые были найдены им при младенце, хочет забрать себе. Он считает, что это его находка. Часть он отдаёт, а часть оставляет себе. И в комедии решается вопрос: должны ли эти вещи принадлежать ребёнку? Иными словами, является ли подкинутый ребёнок субъектом права? Устраивается суд. И судит их, кстати, отец Памфилы, даже не подозревая о том, что речь идет о его собственном внуке.

Важную роль в этой комедии играет образ гетеры Габротонон. Среди вещей ребёнка оказывается кольцо Харисия, которое она узнаёт, и забирает себе. А Харисий с ней кутит, между прочим. И она могла бы его шантажировать этой находкой, сказать, допустим, что это их ребёнок, или добиться освобождения, она ведь — рабыня. Но она — благородная женщина. Габротонон открывает тайну, и это приводит к тому, что Харисий и Памфила обретают наследника и счастье в браке. Правда, здесь возникает ещё один любопытный момент. Отец Памфилы, видя, что Харисий проводит время с гетерой, хочет, чтобы Памфила ушла от такого мужа. А она говорит «нет», заявляет, что, несмотря ни на что, будет ему верна. Слыша такие слова, Харисий чувствует укоры совести, понимает, какая достойная досталась ему жена...

В комедии Менандра звучит тема, которая в то время была, в общем-то, еще непривычна для общественного сознания. Демосфен, например, говорил так: *«Гетер мы держим для наслаждения, наложниц*

для повседневного удовлетворения потребностей нашего тела, жен для того, чтобы производить законных детей и иметь хранительницу домашнего очага». Здесь же впервые возникает тема любви как основы брака, любовь входит в сами семейные отношения...

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА III В. ДО Н. Э.

Римская литература имеет точную дату своего рождения, что случается очень редко, — это 240 г. до н. э. Первыми произведениями римской литературы стали переводы с греческого, а первым римским писателем — грек **Ливий Андроник** (ок. 284–ок. 204 до н. э.), захваченный римлянами в плен, но позже отпущенный на свободу. Он перевёл на латинский язык «Одиссею» Гомера и некоторые греческие трагедии. Эти поэтические переводы и положили начало римской литературе.

Конечно, какие-то формы литературного творчества существовали в Риме и прежде: это были ритуальные, свадебные, военные песни и т. д. Но это не было литературой как таковой. Произведения носили прикладной культовый или бытовой характер, они не воспринимались как нечто художественное.

Перевод поэмы Гомера явился величайшим культурным свершением. Нам сегодня это кажется обычным, но тогда понятия перевода просто не существовало. Эллинистические государства усваивали греческий язык, культуру, но они ничего не переводили на свой родной язык. А ведь язык — это самое важное, что есть у человека. Именно язык, речевая среда, определяют его самосознание. Греческая литература, переведённая на латинский, сразу же стала другой. Она стала родной, римской. Это определило всё дальнейшее её развитие. В каком-то смысле, римская литература и есть перевод... Но только не в буквальном, а в символическом смысле: перевод с греческого на язык, понятия, образы римского сознания...

Более того, римляне заимствовали у греков мифы. Они и греческую мифологию перевели на латинский. Конечно, нет таких народов, у которых не было бы собственных поверий и божеств, у римлян они тоже существовали. Но римская мифология не стала почвой для римского искусства. Хотя некоторые сугубо римские божества всё же упоминаются в римской литературе: это *гении*, сопровождавшие человека от рождения до смерти; *маны*, духи умерших; *ларвы*, зловредные духи низшего порядка; *пенаты*, хранители дома и города; *лары*, покровители семьи...

Под влиянием греков древние безличные латинские и общеталлийские божества стали обретать антропоморфные черты; следуя Элладе, Рим стал украшаться святилищами и статуями богов. Некоторые из римских божеств со временем слились с греческими. Скажем, Юпитер... Это был римский бог возвышенности, грома и дождя, бог славы и мощи Рима, который впоследствии стал отождествляться с греческим Зевсом. Юнона, покровительница матерей, соответствовала греческой Гере; Минерва, богиня мудрости, покровительница ремесленников и художников, — греческой Афине; Венера — Афродите; лунная богиня Диана — Артемиде, Церера — Деметре, Нептун — Посейдону. Меркурий, бог торговли и ремёсел, ассоциировался с греческим Гермесом. Некоторые греческие боги были просто переименованы: например, Аполлон стал Фебом. Особое место в римской мифологической культуре занимал Марс. Позже, когда была усвоена греческая мифология, он слился с Аресом. Но, вообще, это был поистине национальный, исконно римский бог мужской силы: в пределах земельного участка — бог плодородия; в пределах города — защитник, выражающий его мощь; а за его границами — грозный, жестокий мститель, карающий всякого, кто пытался приблизиться к Риму. Богом войны он становился вне стен Рима, а внутри проявлял совсем иные качества.

В целом, в римской мифологии в той степени, в какой это отразилось в римской литературе, действовали греческие боги, переименованные на римский лад. Но существуют и сугубо римские легенды, которые очень важны для национального мировосприятия — это различные предания, связанные с происхождением, с великим прошлым Рима. Вообще, главное, что составляет своеобразие римской культуры, её отличие от греческой, — это интерес к собственной истории. Чем для греков были боги, тем для римлян стало государство. Они и храмы возводили скорее для того, чтобы договориться с высшими силами, умиловить богов, чем почитать их...

Как известно, истоки Рима были связаны с именами мифических близнецов Ромула и Рема. Некогда младенцев, оставленных в корзине у реки, волны Тибра вынесли на Палатинский холм. Позже именно на этом месте Ромул начнёт возводить легендарный город. Но бросается в глаза странная деталь: детей вскормила волчица. И волчица до сих пор остаётся своего рода эмблемой Рима... Другое характерное сказание — о похищении сабинянок. Вначале в Риме не было женщин,

и тогда римляне стали силой приводить в свои дома жён из соседних племён. Как это понимать? Очевидно, первоначально римляне были исключительно мужским племенем. Вообще, Рим — это мужское государство. Возникла некая община воинов, у которых даже матери не было (не было земли, первоосновы всего). И дальнейшие римские предания — это легендарная история Рима. Всё легенды, никаких фактов... В них рассказывается, как правило, о героических подвигах римских граждан. Скажем, Луций Юний Брут. Согласно древнеримскому преданию, это патриций, основавший республиканский строй в Риме. Когда он узнал, что его сыновья заподозрены в измене, то не пощадил сыновей. Легендарный римский воин Гай Муций Сцевола прославился попыткой заколоть царя одного из этрусских городов Порсену, осаждавшего Рим. Сцевола пробрался в шатёр царя, но по ошибке убил царского писца. Когда же героя схватили и стали угрожать пытками, Сцевола протянул руку в разведённый на алтаре огонь и держал её там, пока рука не обуглилась. Отвага римлянина так поразила Порсену, что его отпустили, и Порсена заключил с Римом мир. Таковы были чисто римские сказания, ставшие отражением римского духа, того, что римляне ценили более всего.

Но основополагающим, конечно, был миф об основании Рима. Римские учёные уверяли, что смогли определить точную дату этого события. По их словам, это произошло 21 апреля 753 г. до н. э. Город зародился на высоких, удобных для обороны холмах на берегу полноводной реки Тибр. Как повествует предание, царь Ромул жреческим посохом начертил в небе квадрат, ориентированный по четырём сторонам света. Дождавшись, когда в небе явятся двенадцать коршунов, что было особым, магическим предзнаменованием, он спроецировал квадрат на землю, обозначив тем самым территорию. Вырыли яму и бросили в землю предметы, олицетворяющие силу и богатство будущего Рима: куски руды, оружие, вино, кровь жертвенных животных... Затем Ромул запряг быка и корову в плуг и провёл глубокую круглую борозду. Эта полоса земли вокруг стен обозначила внешнюю границу города — помериум. В помериуме нельзя было хоронить мёртвых — все кладбища находились только за его пределами.

На всём протяжении своей истории Рим вёл войны. Но существовало правило: армия распускалась на подступах к помериуму, нельзя было войти с войсками внутрь города. Юлий Цезарь, кстати, первым его нарушил — в дальнейшем это стоило ему жизни. Отправляясь в

поход, римляне пересекали помериум, и это символизировало превращение из мирных, законопослушных граждан в беспощадных воинов. Римляне считали, что это их высшая цель — достижение господства над другими народами, расширение римских территорий. Это входило в самую основу римского самосознания...

До появления литературы понятие культуры для римлян было неразрывно связано с понятием государственности. Рим противопоставлял себя варварству, а это вообще главная оппозиция античности — культура и варварство. В Риме, в отличие от варварских стран, человек жил на основе *права*: его охраняли стены города, он был защищён от врагов и охраняем богами свыше. Важнейшие римские ценности — это закон, справедливость, верность долгу, благочестие, доблесть воинская и гражданская, заветы предков.

Когда уже в период римской республики появились первые римские литературные произведения, стало ощущаться значительное греческое влияние. И сразу же возникло разделение на филэллинов и эллинофобов. Одни считали, что римляне должны учиться у греков, которые создали великую поэзию, философию, науку. А другие утверждали: нет, это погубит Рим! Это очень важно понимать: всё, что связано с культурой, у греков было сопряжено с понятием *досуга*, по-латыни *отиум*. Только слово здесь пишется через «t», *otium*. А деятельность, труд — это *negotium*, *небезделие*. У нас наоборот: *дело* — *безделие*, а там было другое сочетание: *otium* — *negotium*. Отсюда слово — негоциант. Так вот, грекофилы считали, что вся греческая культура в целом это — досуг, в этом заключена сама ее суть... А древнеримский политический деятель Катон, напротив, говорил, что всё это — праздность. Да, греки превозносят высокий досуг, культуру, но они, в конце концов, потерпели поражение. Рим же — это, прежде всего, сила, воинская мощь, воля, и, если римляне начнут нежиться, всё погибнет.

Римская литература формировалась как бы между двумя этими крайностями. Это было следование грекам, но и стремление оставаться самими собой. Учиться, но не терять самобытность — вот главная, магистральная линия её развития.

Становление национальной римской литературы приходится на период Римской Республики. Он продолжается примерно до середины II в. до н. э. Главным литературным явлением этого времени становится **римская комедия**. Она представлена творчеством двух

римских поэтов — Плавта и Теренция. Наиболее оригинальным и самобытным из них был Плавт. Теренций скорее подражал грекам, а Плавт пытался сочетать греческие традиции с глубоко национальным римским началом.

Тит Макций Плавт (ок. 254–184 до н. э.) был выходцем из провинции Умбрия. Вся его жизнь так или иначе была связана с театром. Приехав в молодые годы в Рим, Плавт поступил в труппу актеров народной италийской комедии. Сохранились сведения о его занятиях торговлей, о работе на мельнице, о путешествиях и неудачном ростовщичестве, которое привело к разорению. Несколько лет Плавт служил в римской армии. И, наконец, вернувшись в Рим, занялся сочинением комедий.

Плавт написал 21 комедию, из которых до наших дней дошло 20. Сюжеты своих произведений он заимствовал у греков, но не у Аристофана, а у авторов новоаттической комедии, хотя современная ему римская жизнь гораздо больше напоминала эпоху Аристофана, чем период эллинизма. Но Плавт жил в III в. до н. э. и обращался к произведениям современных писателей...

Вообще, в культуре Рима очень сильно было развито карнавальное начало, которое отсутствовало в новоаттической комедии. Как я уже упоминал, во время сатурналий не существовало никаких запретов. Раб мог смеяться над господами, сидеть с ними за одним столом — никто не смел бросить ему даже слова упрёка за те вольности, которые в другое время обернулись бы побоями, а то и смертью. В карнавальном действе доходило до того, что хозяева прислуживали своим рабам. С сатурналиями связаны такие римские обряды, которые нам теперь могут показаться кощунственными. К примеру, во время похорон за гробом знатного вельможи шёл шут в маске хозяина и карикатурно воспроизводил жесты умершего. Нам сейчас это непонятно: хоронят человека, а кто-то его пародирует! Но для карнавала это было совершенно естественно... Когда уже в более поздний период римские легионеры, обращаясь к Юлию Цезарю, скандировали двустигшие: «Прячьте жён: ведём мы в город лысого развратника. Деньги, занятые в Риме, проблудил он в Галлии», — полководец не обижался. Это был карнавал.

И поэтому хочу сразу подчеркнуть: не надо по комедиям Плавта судить о реальных нравах и приметах римской действительности. Многие из его комедий представляют собой карнавальный, перевёр-

нутый мир, в котором всё шиворот-навыворот, не так, как в действительности. К примеру, один из героев Плавта собирается обворовать собственного отца, пустить старика по миру. Но римскому юноше такое просто не могло бы прийти в голову. Семейные, бытовые отношения в Риме были чрезвычайно строги и патриархальны, дети всецело подчинялись родителям. Другой герой готов продать отца в рабство, только и мечтает о его смерти — тоже совершенно исключённый в реальности вариант. Не случайно в своих комедиях Плавт, как правило, использует греческие имена, как бы говоря тем самым своему зрителю: это в Греции такое возможно, это там дети могут так себя вести, а римляне над подобным могут только смеяться...

Одна из комедий Плавта называется «**Псевдол**». Кстати, уже в самом названии присутствует это сочетание греческого и римского начал: оно составлено из греческого слова «*псевдос*» — ложь и латинского *dolus* — хитрость. В центре комедии образ ловкого раба Псевдола. Главный герой юноша Калидор, как и в новоаттической комедии, влюблён в девушку, которая находится в руках сводника Баллиона, и раб должен помочь юноше её освободить. Таков сюжет.

Но вот, к примеру, что говорит о себе Псевдол:

До чего все затеи, Юпитер, мои
Хорошо удаются и счастливо мне!
Ни сомненья, ни страха не ведаю я.
Да, великий подвиг глупо вверить сердцу робкому!
Дело тем верней свершишь,
Чем важней его считаешь. Я вот наперёд собрал
Силы все в душе своей
И вдвойне и втройне всё коварство, обман,
Чтобы всюду, где я повстречаю врага
(На доблестных предков своих полагаясь),
Стараньем своим и коварством злохитрым
Мог легко поразить и доспехов лишить
Вероломство противников всех боевых.
Баллиона из баллисты (он мне с вами общий враг)
Застрелю сейчас: следите только повнимательней.
Приступом хочу я этот город взять сегодня же.
И сюда поведу легионы свои.
Завоюю — то будет для граждан успех,
А потом против крепости древней пойду
В тот же миг со своими войсками
И себя и своих соучастников всех
Нагружу, переполню добычею я,
Устрашу, прогоню я противников: пусть

Сюжет заимствован Плавтом у греков, а комедия — оригинальная, римская. В ней, можно сказать, присутствует двойной перевёртыш. Псевдол грозит повести за собой легионы! Но против кого? Против того самого сводника, в чьих руках находится девушка, в которую влюблён его господин. Это пародия на речь римского полководца, но произносит её — раб. У безродного Псевдола не может быть никаких доблестных предков и никаких войск. Сама эта частная, бытовая ситуация оказывается перевёртышем сюжета политического.

Но, пожалуй, наиболее значительна другая комедия Плавта — «Клад».¹⁶⁰

Она интересна тем, что в ней впервые возникает образ скупого, который позже станет играть очень важную роль в европейской литературе. Кстати, известная комедия Мольера «Скупой» является переделкой этого римского произведения. Образ скупого отца — один из центральных и в новоаттической комедии. А, кроме того, здесь сохраняется традиционный её сюжет: у старика Эвклиона есть дочь Федра, которую во время праздника соблазнил богатый юноша Ликонид, и она вот-вот должна родить. Однако не любовная история интересует Плавта, в Риме это станет актуально позже. Его занимает комический вариант образа скупого отца. В новоаттической комедии скупой отец был второстепенным персонажем, а тут всё поменялось местами: Эвклион становится главным героем.

Кроме того, если авторы новоаттической комедии старались быть максимально правдоподобными, то Плавт, наоборот, использует свободный комический гротеск.

Его Эвклион — бедняк. В последующей европейской литературе скупой обязательно будет богат. А здесь герой беден. Он просит свою старую служанку Стафилу караулить дом. Но та недоумевает.

Стафила

Как не так!

Мне сторожить? Что, разве дом утащит кто?

Ворам у нас поживы никакой другой, —

Всё пустотой полно и паутиною.

<...>

Эвклион

...Хочу, чтоб ты

Мне эту паутину караулила.¹⁶¹
(Акт первый. Сцена третья)

А вот что об Эвклионе рассказывают слуги:

Стр о б и л

Дело в чём? Какой вопрос!
Сухарь старик наш, суше пемзы.

А н ф р а к

Ну-у?

Стр о б и л

Да, да.
Я говорю. Подумай сам: кричит, богов,
Людей зовёт в свидетели немедленно,
Что он погиб, под корень срезан, чуть дымок
Под чугуном его наружу вылетит!
А спать идёт — повяжет рот мешком.

А н ф р а к

Зачем?

Стр о б и л

А чтоб во сне не упустить дыхания...

А н ф р а к

А как он с нижним горлом? Затыкает, что ль,
Чтоб тоже не ушло дыханье случаем?

Стр о б и л

Ну, тут на веру. Ты мне верь, как я тебе.

А н ф р а к

Да я-то верю.

Стр о б и л

Знаешь ли, он как ещё?
Чуть умываться, плачет: воду жаль пролить!

А н ф р а к

У старика нельзя ли денег выпросить
С талант да на свободу откупиться?

Стр о б и л

Да!
Хоть голода займы проси, и то не даст.
Обрезал как-то ногти у цирюльника:
Собрал, унёс с собою все обрезочки.

А н ф р а к

Как видно, скряга-скрягой человек твой.

Стр о б и л

Подумай, до чего он скуп и скареден!
Недавно коршун кашу у него унёс:
Идёт, рыдая, к претору и с плачем там
И с воем просит, чтобы с поручительством

К суду привлечь ему бы дали коршуна!¹⁶²

(Акт второй. Сцена четвертая)

Это образ скупости, близкий к карнавальному...

Но в Прологе комедии покровитель семейного очага Лар дарит дочери Эвклиона Федре кубышку с золотом. По воле Лара, Эвклион её случайно обнаруживает. И тут уж герой совсем теряет голову. А в это время идут свадебные приготовления: к Федре сватается богатый сосед Мегадор, хотя и против её воли, но Эвклион этого не замечает. Теперь все его мысли заняты находкой. Он очень взволнован, и думает только о том, куда бы спрятать сокровище. Наконец, решает унести его в лес. Но ловкие слуги крадут у Эвклиона золото. Эвклион в полном отчаянии:

Я пропал! Я погиб! Я убит! Ой, куда
Мне бежать и куда не бежать? Стой, держи!
Кто? Кого? Я не знаю, не вижу, я слеп!
Но куда мне идти? Где же я? Кто же я?
Не могу я понять! Помогите, молю.
Укажите того, кто её утащил!¹⁶³

(Акт четвертый. Сцена девятая)

Этот монолог слышит Ликонид. Он решает, что разоблачён и должен в конце концов покаяться и взять в жёны Федру:

Л и к о н и д

Кто тут перед нашим домом так рыдает, причитает?
Это Эвклион, я вижу! Я пропал! Раскрыто дело!
Он уже узнал про роды дочери своей, конечно!
Как мне быть? Уйти ль? Остаться ль? Подойти к нему?
Бежать?

Э в к л и о н

Кто тут?

Л и к о н и д

Это я, несчастный.

Э в к л и о н

Нет, несчастен я, погиб!
Столько зла свалилось, горя на меня!

Л и к о н и д

Спокойней будь!

Э в к л и о н

Как могу я!

Л и к о н и д

Тот поступок, что твой растревожил дух,
Сознаюсь, я сделал.

Эвклион

Что я слышу от тебя!

Ликонид

Да, я.

Это правда.

Эвклион

Чем же это я тебя обидел так?

Почему меня решил ты погубить, детей моих?

Ликонид

Бог меня толкнул на это, он привлёк меня к ней.

Эвклион

Как?

Ликонид

Признаю я свой проступок, всю свою ответственность.

И просить тебя пришёл я: от души прости меня!

Эвклион

Как же это до чужого ты посмел дотронуться?

<...>

Ликонид

Вино повинно и любовь.

Эвклион

Бессовестный!

С этими словами смел ты подойти ко мне, наглец!

Если этим извиниться вправе ты, тогда пойдём,

С женщин золото открыто посорвём средь бела дня.

Схватят — повинимся: спьяну, по любви то сделано.

Дёшевы вино с любовью станут, только делать дай,

Что хотят, без наказания пьяным и влюбившимся.

Ликонид

Сделав глупость, сам пришёл я и прошу прощения.

Эвклион

Не люблю, кто, сделав дурно, ищет оправдания.

Не твоя она, ты знал ведь: трогать и не надо бы.

Ликонид

Раз, однако, тронул, лучше пусть уж и останется

У меня.

Эвклион

Без разрешенья моего — моя?

Ликонид

Да нет.

Почему «без разрешенья»? Но моей должна же быть,

Эвклион, и сам найдёшь то: быть моей должна она!

Эвклион

К претору стащу тебя я! Жалобу подам, клянусь,

Если не вернешь.¹⁶⁴

(Акт четвертый. Сцена десятая)

Выясняется, что один говорит о женщине, а другой — о кубышке с золотом.

Любовная история здесь, как и в новоаттической комедии, не лишена морального смысла, поучительности. Но всё же она необходима Плавту, прежде всего, для создания чисто комедийных эффектов. Его главная задача — вызывать у публики смех.

* * *

Следующий этап развития римской литературы относится к эпохе так называемых гражданских войн. Гражданские раздоры и военные столкновения продолжались почти целый век (с 133 по 30 до н. э.). В 82 г. до н. э. войско Суллы заняло Рим. В нарушение республиканских традиций Сулла был провозглашён диктатором на неограниченный срок. В 73–71 гг. до н. э. происходит знаменитое восстание рабов под руководством Спартака. А дальше один за другим последовали: заговор Катилины; триумvirат Цезаря, Помпея и Красса (конец 59 до н. э.); борьба между Цезарем и Помпеем (49–45 до н. э.); победа Цезаря (в 45 г. до н. э. сенат присвоил Юлию Цезарю звание пожизненного диктатора, а также титул Отца Отечества); заговор и убийство Цезаря, совершённое в 44 г. до н. э. под предводительством Брута и Кассия; борьба между Антонием и Брутом, а затем и между Антонием и Октавианом; и завершилось всё это установлением Принципата Октавиана. В 29 г. до н. э. он принял титул императора, а в 27 г. до н. э. сенат присвоил ему титул Август, что означало священный, великий. С этого момента Римское государство станет именоваться империей, а Октавиан Август будет признан единственным полновластным её правителем...

Римский полис постепенно утрачивал традиционные основы своего существования. Стремительное развитие всё более разрушало старинные уклады. Успешные войны приводили к тому, что богатство стекалось в Рим... Однако касалось это лишь сферы потребления, а не производства и приводило скорее к разложению государства. Важную роль сыграли в своё время войны с Карфагеном: после успешного их завершения всё западное, а позже и восточное Средиземноморье стало территорией Рима. В 46 г. до н. э. Греция превратилась в римскую провинцию. Победы пополняли казну, обогащали аристократию, дельцов. Крестьян же — разоряли. Пользуясь ситуацией, наиболее дальновидные, честолюбивые личности то и дело пытались

установить своё личное господство. Но всё это лишь приближало к краху Римскую республику. Сами римляне рассматривали это столетие как эпоху социально-политических конфликтов и нравственного распада общества. Знаменитый римский историк Саллюстий писал: *«Непосильным бременем оказались для римлян досуг и богатство, в иных обстоятельствах желанные. Сперва развилась жажда денег, за нею — жажда власти, и обе стали как бы общим корнем всех бедствий... Зараза расползлась, точно чума, народ переменялся в целом, и римская власть из самой справедливой и самой лучшей превратилась в жестокую и нестерпимую.»* (Гай Саллюстий Крисп. «Заговор Катилины»). Перевод В.О. Горенштейна).

Что представляла собой римская литература этого времени? Прежде всего, это была проза — исторические сочинения, причём, под историческим подразумевалось совсем не то, что мы сегодня вкладываем в это понятие. Для нас история — это события прошлого, а римские авторы обращались к настоящему. Это отвечает определению, которое давал истории Аристотель в своей «Поэтике»: *«Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой... Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, а другой о том, что могло бы произойти.»* Историческое сочинение говорит о том, что было на самом деле. Таковы «Записки о Галльской войне» **Юлия Цезаря** (102 или 100–44 до н. э.): он излагает историю своего военного похода. Таковы «Записки Юлия Цезаря и его продолжателей о Гражданской войне, об Александрийской войне, об Африканской войне, об Испанской войне». Это своего рода мемуары. Или, скажем, работы **Гая Саллюстия Криспа** (86–ок. 35 до н. э.). В кратком очерке римской истории, предваряющем рассказ о заговоре Катилины, Саллюстий описывает постепенное падение некогда строгих нравов и устоев гражданской общины. В «Югуртинской войне» описывает военные действия против нумидийского царя Югурты... Саллюстий лично участвовал в гражданских войнах 49–45 гг. на стороне Юлия Цезаря, был проконсулом в римской провинции Новая Африка. Если выразаться современным языком, его сочинения — это документальная проза. Это свидетельства очевидца, описание реальных событий, реальных людей, характеров, фактов...

Но, пожалуй, самым значительным явлением римской прозы этого периода стали произведения Цицерона. **Марк Туллий Цицерон** (106–43 до н. э.) родился в семье, принадлежавшей к сословию всад-

ников, в небольшом городке Арпине неподалеку от Рима. Когда Цицерону исполнилось пятнадцать, его семья переехала в Рим, где он получил превосходное образование и к началу 80-х уже имел на своём счету трактат по ораторскому искусству и несколько блестящих выступлений в суде.

Цицерон был крупным политическим деятелем и оратором, философом и писателем, из сочинений которого сохранились 58 судебных и политических речей, 19 трактатов по риторике, политике, философии и более 800 писем. Он пытался отстаивать старые идеалы республики и всячески противился тем, кто пытался установить в Риме единоличную диктатуру. Моментом его наивысшего взлёта стало разоблачение антисенатского заговора Катилины: консул Цицерон был провозглашён Отцом Отечества (впервые в истории Рима не за воинские заслуги). Его речи против Катилины сыграли важную роль в защите Римской республики. Но в дальнейшем политическая деятельность Цицерона не была уже столь успешна.

Цицерон начал с резкого противопоставления «нас» и «их». «Мы» — это те, кому дороги старые римские идеалы, традиционные римские ценности и добродетели; «они» — наглецы, которых отличает лишь крайняя циничность и беспринципность. К таким, например, относился корыстолюбивый и жестокий политический противник Цицерона Люций Катилина. Но со временем тех, кого Цицерон называл «мы», просто не осталось, вокруг были только «они», если пользоваться его собственной терминологией.

Как самоотверженный борец, Цицерон отдавал весь свой талант и знания Римской республике. Но как честолюбивый прагматичный политик нередко и сам защищал людей, которые оказывались ничем не лучше тех, кого он обличал. Вначале выступал против Цезаря, потом стал его поддерживать. После заговора, в результате которого Цезарь был убит, Цицерон неожиданно принял его сторону, и резко выступил против Антония. И тогда Антоний приказал расправиться с Цицероном. Казалось, Цицерон отстаивал идеалы, которые к тому времени были уже мертвы. И всё-таки Антоний его боялся. Отрубленная голова Цицерона была доставлена правителю, а затем помещена на ораторской трибуне форума, где, согласно легенде, жена Антония булавами колола язык смолкшего оратора...

Цицерон был убеждённым сторонником сохранения и укрепления сенатской республики, основанной на законах и заветах предков. Не

случайно основные его труды — это диалоги «О республике» и «О законах». Вообще, известное влияние на политические взгляды Цицерона оказал философ Полибий, автор сорокаторной «Всеобщей истории», который рассуждал примерно так. Скажем, монархия. Хорошая форма правления? Возможно. Но при одном условии: если монарх отражает интересы государства, общества и его власть служит целому, иначе монархия переходит в тиранию. Второй вариант — аристократия — это лучшие, группа самых достойных, наиболее образованных людей у власти, которые советуются между собой... Замечательная форма. Но до тех пор, пока она не оборачивается олигархией. И, наконец, третья форма правления — демократия, власть большинства. Но и она неминуемо превращается в охлократию, диктат черни. Мало ли за что проголосуют большинством голосов? Толпу легко взбудоражить какой-нибудь ерундой, и каждый поднимет руку. Так что все формы власти в конце концов перерождаются. И возникает порочный круг...

А Цицерон считал, что в Риме вообще-то всё в порядке. Почему? Потому что здесь сочетаются три формы правления: действуют власть консула — это как бы монархия, власть сената, т. е. аристократии, и, наконец, демократичная власть народного собрания. Они уравновешивают друг друга, создавая устойчивую, идеальную модель республики. Может быть, абстрактно это было и так, но на деле всё складывалось иначе. Идеальная республика жила лишь в сознании Цицерона. За три года до смерти в «Бруте» Цицерон признавался: *«У меня самого сердце сжимается от боли, когда я думаю, что республика не чувствует больше нужды в таких средствах защиты, как разум, талант и личный авторитет; ими меня учили пользоваться, на них я привык полагаться, они единственно подобают... обществу, хранящему добрые нравы и соблюдающему законы».*

Цицерон блестяще знал греческую философию, был глубоко образованным, многогранным человеком; впоследствии, отойдя от политической деятельности, писал философские трактаты: «О дружбе», «О старости», «Об обязанностях» и т. д. Он считал, что человек должен сам себя развивать. Но всё же само то обстоятельство, что именно Цицерон явился первым национальным римским автором, не случайно: таким автором должен был стать оратор. Слово — это не только культура, это — свобода. Оратор — высшее выражение римской свободы. Уже в своём юношеском сочинении «О нахождении материала»

Цицерон писал: *«Как научить людей доверять друг другу и уважать законы, основанные на справедливости, как добровольно подчиняться другим, как ради общего блага брать на себя тяжкие труды или даже жертвовать самой жизнью, если не с помощью красноречия, основанного на разуме и потому способного убеждать?»*

Ораторское искусство являлось для Цицерона некой универсальной ценностью, ярчайшим выражением творческого потенциала личности: *«Красноречие суть одно из высших проявлений нравственной силы человека, и хотя все проявления нравственной силы однородны и равноценны, но одни виды его превосходят другие по красоте и блеску; таково красноречие; опираясь на знание предмета, оно выражает словами наш ум и волю с такой силой, что напор его движет слушателя в любую сторону».* *«Спутница мира, подруга просвещённого досуга, питомица, возвращённая совершенным государственным устройством»*, — вот что такое, по убеждению Цицерона, подлинная ораторская речь.

Именно в красноречии видел Цицерон и залог нормального функционирования государства: *«Когда, взглядываясь в историю, восстанавливаю перед умственным взором времена давно минувшие, вижу, как мудрость, а ещё более красноречие основывают города, гасят войны, заключают длительные союзы и завязывают священную дружбу между народами».*

Цицерон противопоставляет слово силе. Надо уметь убеждать людей, а не подчинять их себе, не подавлять властью и оружием! — провозглашал Цицерон в эпоху, когда то и дело возникали гражданские конфликты и военные заговоры. Цицерон разоблачал их словом, хоть и не всегда успешно.

Эстетическое мировоззрение Цицерона тоже целиком основывалось на опыте ораторского искусства. Вообще, границы между художественным и нехудожественным словом довольно зыбки, и в разные времена они пролегли по-разному. К примеру, французский мыслитель XX века Ролан Барт утверждал, что писатель — тот, для кого важно, как сказано, а не что, тот, кто думает прежде всего о форме, о том, как выразить свою мысль. *«Тайна стиля — это то, о чём помнит само тело писателя».* Это очень важный момент. Существуют разные функции языка. Первая из них — информативная. Допустим, можно сообщить, что сейчас двадцать минут пятого. Это будет — информация. Бывает императивная функция. К примеру, можно сказать: «За-

кройте дверь» или «Сдайте работы» и так далее. В таких структурах, как армия или бюрократический аппарат, императивная форма речи является преобладающей. Есть экспрессивная функция, восклицания вроде: «ох!», «ах!», «э!», «а!», «о!»... Есть так называемая фатическая функция: это когда речь служит для установления контакта. Кстати, единственная коммуникативная функция, общая для животных, птиц и людей. Самый простой вариант: вы поднимаете трубку телефона и произносите: «Алло!». Но бывают и более сложные её проявления. Допустим, вы едете в поезде, и кто-то, желая с вами заговорить, замечает: «Хорошая погода...» и т.д. Это не значит, что человек хочет сообщить вам, какая за окном погода, просто пытается затеять беседу...

Но есть и эстетическая функция речи. Она, конечно, не существует сама по себе, но и не сводится к перечисленным. Цицерон придавал этой функции особое значение. Дело в том, что в повседневности мы говорим на языке очень скудном, можем обойтись, в общем-то, как известный литературный персонаж, несколькими фразами. Но возможности языка, любого языка, в том числе и русского, неизмеримо богаче, и проявляет их именно литература, это она показывает, каковы на самом деле эти возможности. Если б не было литературы, язык бы просто умер! Можно и при помощи жестов, конечно, что-то передать... Но потенциал языка несравнимо богаче, и его надо развивать... Как, скажем, в спорте. К примеру, художественная гимнастика... Она целиком построена на развитии потенциала человеческого тела, демонстрирует, какие огромные физические ресурсы и выразительность заложены в нём. Это целое искусство, как и искусство слова, которое превозносил Цицерон...

Однако надо иметь в виду: сам латинский язык, прозаический язык тех времен, находился ещё на стадии становления. Чтобы было понятнее, приведу известный пример из «Евгения Онегина». О своей героине, «русской душой», Пушкин скажет: *«Она по-русски плохо знала, // Журналов наших не читала // И выражалась с трудом // На языке своём родном, /// И так, писала по-французски... // Что делать! повторяю вновь: // Доныне дамская любовь // Не изъяснялась по-русски, // Доныне гордый наш язык // К почтовой прозе не привык.»* (Глава третья. XXVI).

До Цицерона тоже множество понятий ещё не «изъяснялось» на латинском. Цицерон впервые сумел выразить на латыни то, что прежде могло быть сказано лишь по-гречески. Фактически он создал эталон

литературного латинского языка. И до сегодняшнего дня, могу сказать это твёрдо: всякий, кто хотел бы изучать латынь, должен обратиться к сочинениям Цицерона; как и любому иностранцу, который стремится овладеть русской речью, лучше всего — читать Пушкина.

Произведения Цицерона стали классикой римской прозы. Но этот новый этап был также и началом развития **римской поэзии**. К этому времени относится творчество римского поэта-философа Лукреция, автора сочинения «О природе вещей», в котором в поэтической форме изложены философские идеи Эпикура. Но самым значительным явлением этого времени стало творчество римского поэта Катулла.

Гай Валерий Катулл родился ок. 87 г. до н. э. в Вероне, в семье знатного землевладельца. Позже, как большинство честолюбивых, состоятельных людей с окраин империи, Катулл, благодаря связям и деньгам отца, переселился в Рим. Там он возглавил кружок молодых поэтов *неотериков*, что по-гречески означало новых или новейших, как в одном из писем иронически назвал модных стихотворцев своего времени Цицерон. Умер Катулл, едва пережив собственное тридцатилетие...

В каком-то смысле Катулл являет собой полную противоположность Цицерону. У Цицерона во главе угла стояло ораторское искусство, он всю свою жизнь старался утверждать ценности, которыми был силён прежний, легендарный Рим, следовал духу старой Римской республики. А Катулл выразил совсем иное, показал совершенно новые процессы — обособление личности в результате распада римского полиса.

Поэзия Катулла носит новаторский характер. Уже первое стихотворение его «Книги стихов»¹⁶⁵ начинается словами:

Эту новую маленькую книгу,
Жёсткой пемзою¹⁶⁶ вытертую гладко,
Подарю я кому? — Тебе, Корнелий!
Ты безделки мои считал за дело
В годы те, когда, первым среди римлян,
Судьбы мира всего вместить решился
В три объёмистых и учёных тома.
Получай же на память эту книжку,
Хороша ли, худа ль. И, пусть богиня
Пережить не одно ей даст столетье.¹⁶⁷
(Пер. А. Пиотровского)

Итак, Катулл называет свои стихи безделкой.

А вот строчки из другого стихотворения:

Вар мой с площади раз к своей подружке
Свёл меня: посмотреть, — я был свободен.¹⁶⁸
(Пер. С. Шервинского)

По-русски это звучит иначе. Но на латинском у Катулла сказано не «площадь», а «форум», т.е. центр, средоточие всей государственной, религиозной и политической жизни. Цицерон, наоборот, всех созывал на форум — он там выступал перед согражданами с речами. А Катулл уходит с форума, замечает: «я был свободен». Катулл живёт в сфере досуга. У него нет дел, он не участвует ни в политической, ни в общественной жизни. А что его интересует? Две вещи: дружеское общение и любовь. Вот главные темы его поэзии.

Вообще, беззаботное веселье, безделье — всё это было ещё неотделимо от духа римских праздников, от сатурналий. Но только это уже не карнавал, а приятельская компания, приятно проводящая время:

Мой Фабулл! Накормлю тебя отлично
В дни ближайшие, если бог поможет.
Только сам озаботься угощеньем,
И вином, и хорошенькой девчонкой,
И весельем, и острыми словами.
Озаботься всем этим, и отлично
Угостишься, дружок! А у Катулла
В кошельке загнездилась паутина,
Но в обмен награжу тебя подарком
Превосходным, чудесным несравненно!
Благовоньем — его моей подружке
Подарили Утехи и Венера.
Чуть понюхаешь, взмолишься, чтоб тотчас
В нос всего тебя боги превратили.¹⁶⁹
(Пер. А. Пиотровского)

Или, скажем, такое стихотворение:

Если только я тебе не в тягость,
То открой мне, прошу, куда ты скрылся.
Я тебя искал на Малом поле,
Был и в цирке, был и в книжных лавках,
Был и в храме Юпитера священном.
Я бродил под портиком Помпея,
Всех там останавливал девчонок,
Но они ни капли не смущались.
Я просил их: «Тотчас же верните

Мне Камерия, гадкие девчонки!»
Грудь открыв, одна из них сказала:
«Здесь он спрятан меж розовых сосочков!»
Нет, искать тебя — труд для Геркулеса...
Если б был я даже критским стражем,
Если б мчался я на коне крылатом,
Если б взял я сандалии Персея
Или Реса проворную упряжку,
Если б был я героем крылоногим
И носился повсюду, словно ветер, —
Если б всё это дал ты мне, Камерий,
Всё равно бы мне кости разломило
После поисков таких, приятель,
Всё равно бы усталость одолела.
Что молчишь? Откуда столько спеси?
Где ты будешь, скажи, откройся смело,
Выйди на свет, друг мой, без боязни...¹⁷⁰

(Пер. С. Ошерова)

Однако дружба для Катулла это не только форма радостного, беззаботного времяпровождения. Это и духовное общение. У Катулла есть ряд стихов, обращённых к друзьям-поэтам. Но, пожалуй, наиболее характерно стихотворение, обращённое к Лицинию Кальву, поэту, оратору, покровителю и близкому другу Катулла:

Друг Лициний! Вчера, в часы досуга
Мы табличками долго забавлялись,
Превосходно и весело играли.
Мы писали стихи поочерёдно.
Подбирали размеры и меняли.
Пили, шуткой на шутку отвечали.
И ушёл я, твоим, Лициний, блеском
И твоим остроумием зажжённый.
И еда не могла меня утешить,
Глаз бессонных в дремоте не смыкал я,
Словно пьяный, ворочался в постели,
Поджидая желанного рассвета,
Чтоб с тобой говорить, побыть с тобою.
И когда, треволнением утомлённый,
Полумёртвый, застыл я на кровати,
Эти строчки тебе, мой самый милый,
Написал, чтоб мою тоску ты понял.
Берегись же, и просьб моих не вздумай
Осмеять, и не будь высокомерным...¹⁷¹

(Пер. А. Пиотровского)

Друзья пишут стихи вместе. Это малый мир, который отодвинул на второй план гражданские интересы. Дружеские связи заменили собой связи общественные.

У Цицерона тоже есть трактат «О дружбе», но это совсем другое её понимание: *«Дружба есть не что иное, как единодушие во всех делах, божественных и человеческих, укрепляемое приязнью и любовью, и ничего лучшего, кроме, может быть, мудрости, боги людям не дали. Одни, правда, ставят выше неё богатство, другие — здоровье, третьи — власть, иные — почести, многие, наконец, — наслаждения. Последнее, по-моему, больше впору скотам, остальное же преходяще и зыбко и зависит от прихоти судьбы больше, чем от нашей разумной воли. А что касается тех, кто полагает высшее благо в доблести, то они рассуждают превосходно, но ведь доблесть сама и порождает дружбу, и укрепляет её, и без доблести дружба никоим образом существовать не может».*¹⁷²

Для Цицерона друзья — это, прежде всего, соратники, единомышленники. Они связаны общими целями, отстаивают одни и те же идеалы...

А у Катулла это мир частных интересов, ограниченный круг душевно близких людей. Он открывает дружбу в том смысле, в котором мы её сегодня понимаем. К тому же Лицинию, когда у него умерла жена, Катулл обращает очень сочувственные строки:

Если печаль о потере на сладкую радость почившим
Вечно немые гроба может сойти, о мой Кальв,
Если былую любовь оживляют горячие слёзы,
Дружбы покинутой плач, воспоминанья утрат,
Знаю, о жизни ушедшей Квинтилия в гробе не тужит,
Нет же, гордится она верной любовью твоей.¹⁷³

(Пер. А. Пиотровского)

Стихи Катулла, посвящённые любви, адресованы женщине, которая в его лирике носит имя Лесбия. Поэт дал героине своих стихов такое вымышленное имя. Отчасти это связано с Сапфо, которая жила на острове Лесбос. У Катулла есть стихотворение, где он непосредственно обращается к легендарной поэтессе. Но существовал и другой прототип образа Лесбии. Известно, что в Риме Катулл вёл довольно разгульную, беззаботную жизнь. Он был знаком со многими знаменитыми современниками, в том числе и с Цезарем; нередко посещал дом своего покровителя — бывшего наместника Предальпийской Галлии

(Катулл был выходцем из этой провинции), сенатора, а затем и римского консула Метелла. Но неожиданно покровитель поэта умер, отравленный, по убеждению современников, собственной женой Клодией. Считается, что именно с этого момента берёт начало история любви Катулла и Клодии.

Это та самая Клодия, о которой, кстати, довольно плохо отзывался в одной из своих речей Цицерон, представляя её как «*всеобщую подружку*», особу «*не только знатную, но и общеизвестную*». Большинство неприглядных фактов биографии Клодии известно именно из этой речи. Но я хочу сразу отметить: не надо отождествлять стихи к Лесбии с отношениями Катулла и Клодии. Судя по всему, лучшие стихи, посвящённые Лесбии, были написаны Катуллом уже после разрыва с Клодией. Поэт писал их как воспоминания. Во всяком случае, рассматривал свои сочинения как художественное творчество и не собирался выдавать описанное в них за реальную действительность.

В одном из стихотворений, правда, не имеющем отношения к Лесбии, Катулл пишет:

Растяну вас и двину, негодяи!
Блудный Фурий и пащенок Аврелий!
По стихам моим, лёгким и нескромным,
Вы мальчишкой сочли меня бесстыдным.
Сердце чистым должно быть у поэта,
Но стихи его могут быть иными.
Даже блеск и солёность придаёт им
Лёгкой мысли нескромная усмешка...¹⁷⁴

(Пер. А. Пиотровского)

То есть он сам понимает, что между стихами и жизнью есть разница. Не следует отождествлять реальность поэтическую и жизненную...

Клодия, конечно, была довольно распущенной женщиной, у неё было множество любовников. Но в своих стихах Катулл представляет её в образе, который был совершенно исключён для замужней римлянки. Катулл изображает её как гетеру:

...Любимая, ответь, что ждёт тебя в жизни?
Кому покажешься прекрасней всех женщин?
Кто так тебя поймёт? Кто назовёт милой?
Кого ласкать начнёшь? Кому кусать губы?
А ты, Катулл, терпи! Пребудь, Катулл, твёрдым!¹⁷⁵

(Пер. И. Сельвинского)

А в другом стихотворении он пишет вещи, и вовсе невозможные по отношению к знатной даме, принадлежавшей к древнейшему патрицианскому роду Клавдиев, который со времён республики в каждом поколении давал Риму великих консулов и диктаторов:

Целий, Лесбия наша, Лесбия эта,
Эта Лесбия, что была Катуллу
И себя самого и всех милее,
В переулках теперь, на перекрёстках
Величавого Рема внуков ловит.¹⁷⁶

(Пер. Ф. Петровского)

Это абсолютно непредставимый вариант. Поэтому не надо отождествлять Лесбию с Клодией. Это некоторый собирательный образ женщины, которую любил поэт.

Вот одно из первых таких стихотворений:

Будем, Лесбия, жить, любя друг друга!
Пусть ворчат старики, — что нам их ропот?
За него не дадим монетки медной!
Пусть восходят и вновь заходят звёзды —
Помни: только лишь день погаснет краткий,
Бесконечную ночь нам спать придётся.
Дай же тысячу сто мне поцелуев,
Снова тысячу дай и снова сотню,
И до тысячи вновь и снова до ста,
А когда мы дойдём до многих тысяч,
Перепутаем счёт, чтоб мы не знали,
Чтобы сглазить не мог нас злой завистник,
Зная, сколько с тобой мы целовались.¹⁷⁷

(Пер. С. Шервинского)

«Будем, Лесбия, жить, любя друг друга! // Пусть ворчат старики...», — но это в русском переводе. А у Катулла сказано: не «старики», а «обычай предков», это важнейший римский принцип *mos majorum*. В стихотворении звучит: «что нам обычай предков?» Поэт ставит себя вне всей предшествующей традиции. А что касается количества поцелуев... У Катулла есть и другое, похожее стихотворение, в котором он также ищет для своей мысли необычное и наиболее точное воплощение:

Спросишь, Лесбия, сколько поцелуев
Милых губ твоих страсть мою насытят?
Ты зыбучий сочти песок ливийский
В напоённой отварами Кирене,
Где оракул полуденный Аммона

И где Батта старинного могила.
В небе звёзды сочти, что смотрят ночью
На людские потайные объятия.
Столько раз ненасытными губами
Поцелуй бесноватого Катулла,
Чтобы глаз не расчислил любопытный
И язык не расплетничал лукавый.¹⁷⁸

(Пер. А. Пиотровского)

Это, собственно, про то же самое, но выражено другими художественными средствами. Катулла интересуется не только *что*, но и *как* написано. Он сравнивает множество поцелуев с бесчисленностью звёзд: «в небе звёзды сочти, что смотрят ночью...». Это поиски формы...

История взаимоотношений Катулла с Лесбией поначалу складывалась вполне счастливо, но затем Лесбия ему изменяет. Катулл тяжело переживает этот разрыв... И вот здесь возникают самые неожиданные его стихи:

Лесбия, ты говорила когда-то, что любишь и хочешь
Только меня, что тебе даже Юпитер не мил.
Что ж, и тебя я любил, и не так, как подружку желают,
Нет же, как добрый отец любит родимых детей.
Знаю тебя я теперь, и хоть страсть меня мучает жарче,
Много дешевле ты всё ж, много пошлей для меня.
Что же случилось? Твоё безрассудство виной, что любовник
Жаждет тебя всё сильнее, но уж не может любить.¹⁷⁹

(Пер. А. Пиотровского)

Нет, не надейся приязнь заслужить и признательность друга.
Благочестивой любви лучше в награду не жди!..¹⁸⁰

(Пер. А. Пиотровского)

Нет, ни одна среди женщин такой похвалиться не может
Преданной дружбой, как я, Лесбия, был тебе друг.
Крепче, чем узы любви, что когда-то двоих нас вязали,
Не было в мире ещё крепких и вяжущих уз.
Ныне ж расколото сердце. Шутя ты его расколола,
Лесбия! Страсть и печаль сердце разбили моё.
Другом тебе я не буду, хоть стала б ты скромною снова,
Но разлюбить не могу, будь хоть преступницей ты!¹⁸¹

(Пер. А. Пиотровского)

Здесь мы сталкиваемся с очень странной вещью: Катулл не может найти подходящих слов для объяснения своего чувства к Лесбии. Дело в том, что латинское слово *amare* означало желать, пылать страстью. И эта болезненная страсть продолжает по-прежнему его му-

чить. Но измена Лесбии заставила уйти что-то важное из его отношения к этой женщине — то, для чего подходящего слова в латинском языке ещё не было. Катулл не знает, как это можно назвать, выразить, и придумывает образы, которые нам кажутся порой нелепыми. Он говорит: «... тебя я любил, и не так, как подружку желают, // Нет же, как добрый отец любит родимых детей...». Но Лесбия была намного старше поэта, и вряд ли тот мог испытывать к ней отцовские чувства, относиться как отец к ребёнку.

Катулл настойчиво ищет слово. Достаточно вспомнить его знаменитое двустишие:

И ненавижу её и люблю. «Почему же?» — ты спросишь.
Сам я не знаю, но так чувствую я — и томлюсь.¹⁸²
(Пер. Ф. Петровского)

Позже Лесбия снова вернётся к поэту, и для него это станет наивысшим счастьем:

Если желанье сбывается свыше надежды и меры,
Счастья нечаянный день благословляет душа.
Благословен же будь, день золотой, драгоценный, чудесный,
Лесбии милой моей мне возвративший любовь.
Лесбия снова со мной! То, на что не надеялся, — сбылось!
О, как сверкает опять великолепная жизнь!
Кто из людей счастливей меня? Чего ещё мог бы
Я пожелать на земле? Сердце полно до краёв!¹⁸³
(Пер. А. Пиотровского)

Жизнь моя! Будет счастливой любовь наша, так ты сказала.
Будем друг другу верны и не узнаем разлук!
Боги великие! Сделайте так, чтоб она не солгала!
Пусть её слово идёт чистым от чистой души!
Пусть поживём мы в веселье спокойные, долгие годы,
Дружбы взаимной союз ненарушимо храня.¹⁸⁴
(Пер. А. Пиотровского)

Катулл употребляет здесь слово *дружба*. Это важнейшее римское понятие. Цицерон посвятил дружбе специальный трактат. Но вот по отношению к женщине говорить о дружбе в Риме никому прежде не приходило в голову. Никто никогда до Катулла не применял так это слово. Друзья — это отношения между мужчинами, духовная, общественная близость, общность взглядов. А Катулл говорит: любовь к Лесбии прошла, а дружеское чувство к ней осталось. Для римского сознания это было нечто совершенно незнакомое.

Поэт впервые в античности открывает подобное отношение к женщине. Любовь до Катулла воспринималась исключительно как чувственная страсть, а в его стихах впервые возникает ощущение любви и как некой духовной ценности.

В заключение хочу привести стихотворение Катулла, которое является почти точным переводом известного стихотворения Сапфо «Богу равным кажется мне по счастью...». Катулл как бы переводит его на латинский язык, но вносит и некоторые новые, важные смысловые оттенки:

Кажется мне тот богоравным или —
Коль сказать не грех — божества счастливей,
Кто сидит с тобой, постоянно может
Видеть и слышать

Сладостный твой смех; у меня, бедняги,
Лесбия, он все отнимает чувства:
Вижу лишь тебя — пропадает сразу
Голос мой звонкий.

Тотчас мой язык цепенеет; пламя
Пробегаёт вдруг в ослабевших членах,
Звон стоит в ушах, покрывает очи
Мрак непроглядный.

Это очень близко к Сапфо, почти перевод. Но в стихотворении Сапфо нет обращения по имени; у неё это, скорее, изображение любовного чувства вообще. А у Катулла это «я» и «она»: «У меня, бедняги, Лесбия, он все отнимает чувства». Кроме того, Сапфо никогда не могла бы сказать о себе: «божества счастливее».

Но самое главное звучит в последней строфе стихотворения:

От безделья ты, мой Катулл, страдаешь,
От безделья ты бесишься так сильно.
От безделья царств и царей счастливых
Много погибло.¹⁸⁵

(Пер. С. Ошерова)

Поэт называет себя по имени, это как бы непосредственное обращение к самому себе — Катулл, самоирония. Но, кроме того, здесь появляется слово *безделье*. Это латинское — *otium*, досуг, праздность. Катулл понимает, что любовь стала для него высшей ценностью и смыслом жизни потому, что интересы общества, римского государства перестали волновать. И он отдаёт себе в этом отчёт. Он понимает,

что для прежних римлян чувства не играли столь серьёзной роли, для них самым важным в жизни были Рим, служение отчизне, гражданские доблести. А в его душе это место заняла любовь к женщине. Любовь и дружба заменили собой форум. И в этом, собственно, заключается главное открытие поэзии Катулла, положившей начало всей новой любовной лирике.

* * *

Золотой век римской литературы приходится на правление Октавиана Августа.

Триумф Октавиана (63 до н. э.–14 н. э.), приёмного сына Цезаря, ознаменовал собою начало совершенно новой эпохи в жизни римского общества. Его восприняли как спасителя Рима. Народ слишком устал от бесконечного противостояния, раздоров, которые продолжались почти целый век. Казалось, Рим стоит на пороге гибели. Август, в отличие от Цезаря, сохранил некоторые республиканские черты. Он, правда, ликвидировал народное собрание, но сохранил сенат. 13 января 27 г. до н. э. Октавиан заявил, что передаёт государство в распоряжение сената и народа римского. Однако сенат, незадолго до этого очищенный от всех нелояльных к Октавиану лиц, призвал его остаться у власти. Октавиану были переданы должность наместника всех провинций, т. е. фактически главнокомандующего, почётный титул первого сенатора и почётное имя Август. Позднее он был избран также главой римского жречества (12 г. до н. э.) и объявлен Отцом Отечества (2 г. до н. э.).

Фактически это стало началом императорского Рима. Вся власть — и гражданская, и военная, и религиозная — сосредоточилась в руках Августа, хотя республиканские формы правления внешне сохранялись. Он постоянно подчёркивал, что является лишь первым среди равных, гражданином, превосходящим всех остальных исключительно авторитетом. Сложившийся при Августе порядок принято называть Принципатом (от лат. *princeps* — первый сенатор), но сами римляне именовали его республикой или восстановленной республикой. В своём политическом завещании Август писал, что он «вернул свободу республике, угнетённой заговорами и распрями», а сам никогда не принимал должностей, «противоречащих обычаям предков». Возрождение старых римских ценностей — вот что составляло главную его цель.

Одним из важнейших государственных положений, которые выдвинул Август, стал знаменитый *Pax Romana*, буквально — Римский Мир. Это выражение имеет двойной смысл. С одной стороны, Рим больше не хочет завоёвывать чужие земли, вести войны. В Риме должен наконец установиться мир, и единственная задача отныне — охранять границы. Дай бог, удержать и без того огромную империю, сохранить то, что уже было создано. Август устанавливает период мирных отношений Римской империи и подчинённых ей территорий. А второе значение слова *мир* здесь — это не только противоположность *войне*, *belium*, но и другому латинскому слову — *discordia*, то есть *разногласиям*. Установить мир в Риме — значит, и покончить с внутренними раздорами. Таков был лозунг Августа.

Август — первый из римских правителей, который решил, что серьёзную роль в этом процессе может сыграть литература. Поэзия должна быть поставлена на службу государству. Поэты для него — не бездельники: они способны помочь в восстановлении морали и всего того, что было утрачено в период гражданских войн. Август старался воздействовать на поэтов с помощью своего приближенного Гая Цильния Мецената, который обращался к римским творцам с теми или иными заданиями, выражал просьбы и пожелания императора. Меценат стал главным покровителем искусств в эпоху, давшую миру таких великих поэтов, как Вергилий, Гораций, Овидий...

Публий Вергилий Марон родился в 70, умер в 19 г. до н. э. Согласно преданию, побег тополя, посаженный по традиции в честь новорожденного, очень быстро сравнялся с другими деревьями, что предвещало ребёнку особое покровительство богов, удачу и счастье; впоследствии «дерево Вергилия» стало почитаться как священное. Отец будущего поэта владел небольшой усадьбой близ Мантуи, где он занимался изготовлением керамических изделий, разведением пчёл и продажей леса. Небогатый ремесленник сумел дать сыну достойное образование: Вергилий обучался в Кремоне и Медиолануме (Милане), а затем и в Риме, в риторической школе, которую посещали юноши из знатных семей, в том числе и будущий император Октавиан Август. По её окончании Вергилий отправился изучать философию в Неаполь. В самом Неаполе, либо близ него поэт и провёл почти всю свою жизнь, лишь изредка посещая Рим.

Здоровья Вергилий был слабого, жил затворником, с друзьями встречался редко. Интересовался медициной, математикой, фило-

софией. Разговаривал неохотно, публичных выступлений избегал, но стихи читал великолепно. Над своими стихотворными произведениями Вергилий работал долго и самоотверженно. В день писал по одной строчке, считая, что каждая строка должна быть обдумана, каждое слово — неожиданно. Вергилий стремился к совершенству. Написал он мало, хотя посвятил поэзии, собственно, всю жизнь. Над созданием своей первой поэмы «Буколики» Вергилий работал три года. Вторую поэму «Георгики» писал семь лет. Последнему, самому значительному своему творению «Энеиде» поэт посвятил одиннадцать лет жизни...

«**Буколики**» были написаны ещё в период гражданских войн в Риме. Здесь Вергилий обращается к жанру пастушеской поэзии, основоположником которого был поэт эпохи эллинизма, представитель александрийской школы Феокрит. Основная тема произведений Феокрита — любовь пастухов и пастушек на лоне природы. Действие его поэм разворачивается в Сицилии, подверженной влиянию Рима. Но Вергилий переносит события своих «Буколик» в Аркадию. Это некая идеальная страна, которая, возможно, и существовала когда-то в древности, но, прежде всего, это был мир, далёкий от реального Рима. Важнейшая тема «Буколик» — тоже любовь. Не случайно строчки X эклоги часто цитируются как главные в этом произведении. Они стали крылатым выражением: *«Всё побеждает любовь, и мы покоримся любви!»*

Однако это не выражает убеждения самого Вергилия. В «Буколиках» чётные эклоги написаны в форме поэтического повествования, нечётные — в форме диалогов. Так вот, эклога V посвящена Дафнису, который, согласно мифу, не желал признавать власти женской любви. За это он был наказан Афродитой, у римлян — Венерой. Дафнис утонул. Однако в результате он вознёсся на небеса и оттуда стал устанавливать новый миропорядок на земле. Так что идея отречения от любви самому Вергилию, видимо, была не совсем чужда.

Эклога IV — самая важная в «Буколиках». В ней рассказывается о рождении чудесного мальчика. Как известно, греки считали, что сначала на земле был золотой век, потом серебряный, а за ними последовали медный и железный. Но существует и представление, утверждающее, что золотой век — впереди, и рождение чудесного мальчика станет знаком обновления мира и наступления нового цикла времён, новой эры человечества:

Круг последний настал по вещанью пророчицы Кумской,
Сызнова ныне времён зачинается строй величавый,
Дева грядёт к нам опять, грядёт Сатурново царство...¹⁸⁶
(Эклога IV)

Сатурново царство — это и есть золотой век, с приходом которого на земле вновь воцарятся всеобщий мир и гармония. Впоследствии, в Средние века, считалось, что в эклоге IV Вергилий предвосхитил рождение Христа. Не случайно фигура поэта занимала особое место в средневековой литературе. Скажем, в «Божественной комедии» именно Вергилий становится проводником Данте в Аду и Чистилище...

Некоторая связь с образом Спасителя в поэме конечно присутствует. Именно в это время библейские пророки предрекали пришествие мессии, и, видимо, эта идея проникла и в Рим. Но, кроме того, это был некоторый извечный архетип младенца вообще. Христианская иконография изображает Христа младенцем, хотя значение Христа связано, прежде всего, с его учением, которое он проповедовал, став взрослым человеком. Однако важнейшая икона — это Богородица с младенцем на руках. Это архетип младенца как олицетворение надежды, символ будущего. Это образ, который несёт в себе новую, благую весть миру. И такая символика, безусловно, присуща образу чудесного ребёнка у Вергилия. Во всяком случае, вся предшествующая античная культура не признавала категории будущего, золотой век виделся в прошлом, а у Вергилия впервые возникает надежда на грядущую эру добра и света...

Вторым произведением, написанным Вергилием по совету Мецената, стала поэма «**Георгики**». Римское сельское хозяйство пребывало в тот период в очень тяжёлом положении. Фактически оно было разрушено за время гражданских войн. И Август хотел, чтобы Вергилий создал поэму, которая послужила бы подъёму и укреплению сельского хозяйства в государстве, помогла бы вновь привлечь людей к земле. Поэма состоит из четырёх книг: первая посвящена земледелию, вторая — плодоводству и виноградарству, третья — скотоводству, четвёртая — пчеловодству. Но она делится также и на две половины: первая отражает неодушевлённую, вторая — одушевлённую природу.

Вергилий прославляет сельского труженика, считая, что труд крестьянина — это лучший, поистине блаженный вид человеческой

деятельности, поскольку устанавливает наиболее гармоничные отношения между людьми и природой, подчиняется извечным космическим ритмам. Может быть, сами крестьяне этого не понимают, но Вергилий, во всяком случае, пытается им объяснить: из всех земных занятий земледелие — самое благородное. Такова главная идея, воплощения которой ждал от Вергилия Август.

Однако звучит здесь и ещё одна тема, которая волновала не только Вергилия, но и других римских поэтов — это тема смерти. Скажем, Лукреций, следуя за Эпикуром, доказывал, что смерти нет, поскольку, пока мы живы, мы её не чувствуем, а когда умрём, тем более не заметим. Вергилий придерживается иной точки зрения. Он верит в бессмертие, но считает, что не для всякого оно достижимо. Условием обретения бессмертия является отказ человека от разрушительных страстей. В третьей книге, где изображается жизнь животных, он рисует страсти, которые их убивают:

Ибо их силы сосёт постепенно, сжигает их видом
Самка и им не даёт в лугах вспоминать и о рощах.
Сладки красоты её, они заставляют нередко
Двух горделивых быков друг с другом рогами сражаться.
В Сильском обширном лесу пасётся красивая тёлка,
А в отдаленье меж тем с великой сражаются силой,
Ранят друг друга быки, обливаются чёрною кровью,
Рог вонзить норовят, бодают друг друга с протяжным
Рёвом; гудят им в ответ леса на высоком Олимпе.
<...>
Так-то всяческий род на земле, и люди, и звери,
И обитатели вод, и скотина, и пёстрые птицы
В буйство впадают и в жар: вся тварь одинаково любит.
Львица, о львятах забыв, не станет иною порою
В бешенстве лютом бродить по равнине; медведь косолапый
Так не звереет в лесу и бед не творит без разбору,
Сколько тогда; грозны кабаны, и тигры опасны.
Горе! Плохо тогда заблудиться в пустыне Ливийской!¹⁸⁷
(Книга третья)

Животный мир — мир страстей, и потому он подвластен законам смерти...

Совсем иначе устроена жизнь пчёл. Их существование, по мнению поэта, идеально:

...В лапках несут и, качаясь, летят средь бездны пустынной.
Ты удивишься, как жизнь подобная по сердцу пчёлам!
Плотский чужд им союз: не истощают любовью

Тел своих, не рожают детей в усилиях тяжких.
Новорождённых они со сладких злаков и листьев
Ртом берут, назначая царя и малюток-квиритов,
Строят сызнова двор и всё царство своё восковое.
Часто стирали они, по жёсткому ползая щетню,
Крылья, — и душу свою отдавали охотно под ношей.
Вот что за тяга к цветам, что за честь собиранье мёда!¹⁸⁸
(Книга четвертая)

Пчёлы не знают вожделения, и, следовательно, для них не существует смерти. Правда, Вергилий исходил из того, что смерть все же таит в себе возможность возрождения, что душа способна перевоплотиться.

Завершаются «Георгики» мифом об Орфее. Как известно, Орфей хотел вернуть свою возлюбленную Эвридику, погибшую от укуса змеи, из Царства мёртвых. Аид обещал, что отпустит её, но при условии, что Орфей, уводя Эвридику, не станет оглядываться. Но Орфей оглянулся и потерял Эвридику навсегда. Вообще, этот миф обычно иначе толкуют, но Вергилий понимал его именно так: не надо было оглядываться: нетерпение и страсть всё погубили...

Главным произведением Вергилия стала поэма «**Энеида**». Как и две предыдущие, она была написана по указу Августа, который считал, что римлянам необходимо иметь собственный национальный эпос, подобный греческим «Илиаде» и «Одиссее».

Вергилий очень долго работал над этой поэмой... Книгами о разрушении Трои (второй), о любви Дидоны и Энея (четвёртой) и о нисхождении Энея в Царство мёртвых (шестой) Вергилий остался доволен, даже читал их Августу. Но финал поэмы ему не нравился. Поэт отправился в путешествие по Греции и Малой Азии, чтобы своими глазами увидеть описанные в поэме места, но на обратном пути скончался. Перед смертью Вергилий решил сжечь «Энеиду». Друзья обещали ему, что произведение никогда не будет опубликовано, но не сдержали слова...

В основу поэмы Вергилия положен миф об Энее. Как известно (об этом упоминается в XX песне «Илиады»), троянскому герою Энею, сыну Анхиса и Афродиты, в римском варианте — Венеры, была предначертана особая великая судьба. После гибели Трои ему было суждено продолжить династию троянских царей и возродить славу троянцев на другой земле. Согласно мифу, Эней долго странствовал в поисках новой родины, пока не достиг берегов Италии. Это был глубоко

национальный римский миф, известный также по исторической поэме «Анналы» («Летопись») римского поэта Квинта Энния (из 18 книг поэмы уцелело лишь около 600 стихов), содержание которой составляло поэтическое изложение истории Рима с того самого момента, как Эней покинул Трою.

Поэма Вергилия представляет собой искусственный эпос. Вообще, в Новое время неоднократно возникали попытки возродить эпос, и все они оборачивались неудачей. Вот только некоторые примеры. Великий итальянский поэт Франческо Петрарка, следуя образцу Гомера и Вергилия, написал несколько песен поэмы «Африка» о победителе Ганнибала Сципионе Африканском. Но слава Петрарки основана на его сонетах. Французский лирик Пьер де Ронсар работал над «Франсиадой», которая также не была завершена. Вольтер создал национально-героическую поэму о короле Генрихе IV под названием «Генриада», однако остался в истории как автор философских повестей, может быть, трагедий, но никак ни эпической поэмы. Русский поэт XVIII века Михаил Херасков написал «Россиаду», но, поскольку ничего другого он не создал, сегодня его имени уже никто не вспоминает.

Среди всех этих произведений поэма Вергилия занимает особое место. Она тоже есть сознательное обращение к Гомеру. Условно поэму можно разделить пополам: первые шесть книг представляют собой подражание «Одиссее», вторые — «Илиаде». Кроме того, боги, которые действуют в «Энеиде», — это изображённые Гомером боги Олимпа. Но уже первые строчки дают возможность ощутить своеобразие поэмы Вергилия:

Битвы и мужа пою, кто в Италию первым из Трои —
Роком ведомый беглец — к берегам приплыл Лавинийским.
Долго его по морям и далёким землям бросала
Воля богов, злопамятный гнев жестокой Юноны.
Долго и войны он вёл, — до того, как, город построив,
В Лаций богов перенёс, где возникло племя латинян,
Города Альбы отцы и стены высокого Рима.¹⁸⁹

(Книга первая)

Здесь явно представлен сам поэт, автор. В поэме Гомера звучало: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына», — это была богиня, муза. А здесь подчёркнуто: «я пою». И второе: в «Илиаде» речь шла о гневе. Повествование Гомера существовало как бы вне времени. А в поэме Вергилия говорится о том, что произойдёт уже после смерти

Энея, о Риме, который некогда будет построен. Здесь присутствует будущее, к которому движется «роком ведомый» Эней.

Главная философская идея поэмы — это отношения человека и рока. Открывается книга первая описанием бури. Энея преследует богиня Юнона. Как известно, это греческая Гера, которая ненавидела троянцев, и у Вергилия она — главный недруг Энея. Юнона поднимает ужасный шторм, чтобы помешать Энею осуществить своё предназначение. А кто ему помогает? Прежде всего, конечно, мать, Венера. Она направляется к Юпитеру и просит, чтобы тот защитил её сына. И Юпитер, утешая Венеру, говорит ей о том, что Эней станет основателем новой великой державы, и даже рассказывает будущую историю Рима вплоть до времён Цезаря и Августа. Это обращение к будущему составляет важнейшую особенность «Энеиды»:

...перенесши из мест лавинийских
Царство, могуществом он возвысит Долгую Альбу.
В ней же Гекторов род, воцарясь, у власти пребудет
Полных трижды сто лет, пока царевна и жрица
Илия двух близнецов не родит, зачатых от Марса.
После, шкурой седой волчицы-кормилицы гордый,
Ромул род свой создаст, и Марсовы прочные стены
Он возведёт, и своим наречёт он именем римлян, —

таково пророчество Юпитера.

Я же могуществу их не кладу ни предела, ни срока,
Дам им вечную власть. И упорная даже Юнона,
Страх пред которой гнетёт и море, и землю, и небо,
Помыслы все обратит им на благо, со мною лелея
Римлян, мира владык, облачённое тогою племя.
Так я решил. Года пролетят, и время настанет:
Род Ассарака тогда Микенами славными, Фтией
Будет владеть и в неволе держать побеждённых аргивян.
Будет и Цезарь рождён от высокой крови троянской,
Власть ограничит свою Океаном, звёздами — славу...¹⁹⁰
(Книга первая)

То есть он провидит римскую современность. И эта связь мифа и истории — ещё одна существенная черта «Энеиды». Миф здесь как бы подкрепляет историческую действительность.

Юпитер требует, чтобы буря прекратилась. Эней может теперь продолжить плавание. Но он по-прежнему скиталец: нет такой точки пространства, где бы он мог остановиться. И вот однажды волны пригоняют корабли Энея к берегам Ливии, где в городе Карфагене пра-

вит царица Дидона. Не так давно она потеряла мужа, которого убил её брат, и дала клятву хранить верность погибшему. Дидона принимает Энея в своём дворце. Это знаменитая вторая книга «Энеиды», в которой Эней рассказывает царице о страшной жестокости греков, об осаде Трои, о том, как был убит троянский царь Приам... Эней и сам хотел бы погибнуть в Трое:

Но на пороге меня удержала жена, припадая
С плачем к коленям моим и Юла к отцу протянувши:
«Если на гибель идёшь, то и нас веди за собою!
Если ж, оружие подняв, на него возлагаешь надежды, —
Раньше наш дом защити! На кого покидаешь ты Юла,
Старца-отца и меня, которую звал ты супругой?»
Так причитала она...¹⁹¹

(Книга вторая)

А затем, и таких пророчеств немало в «Энеиде», их останавливает видение:

Юл стоял в этот миг пред лицом родителей скорбных;
Вдруг привиделось нам, что венцом вокруг головки ребёнка
Ровный свет разлился, и огонь, касаясь безвредно
Мальчика мягких волос, у висков разгорается ярко.
Трепет объял нас и страх: спешим горящие кудри
Мы погасить и водой заливаем священное пламя.
Очи воздел родитель Анхис к созвездьям, ликуя,
Руки простёр к небесам и слова промолвил такие:
«Если к мольбам склоняешься ты, всемогущий Юпитер,
Взгляд обрати к нам, коль мы благочестьем того заслужили,
Знаменье дай нам, Отец, подтверди нам эти приметы!»
Только лишь вымолвил он, как гром внезапно раздался
Слева, и, с неба скользнув, над нами звезда пролетела,
Сумрак огнём разорвав и в ночи излучая сиянье.
Видели мы, как она, промелькнув над кровлею дома,
Светлая, скрылась в лесу на склоне Иды высокой,
В небе свой путь прочертив бороздою огненной длинной,
Блеск разливая вокруг и запах серного дыма.
Чудом таким убеждён, родитель, взор устремляя
Ввысь, обратился к богам и почтил святое светило...¹⁹²

(Книга вторая)

Это знамение убедило Энея искать спасения. Вместе с оставшимися в живых троянцами он покидает горящую Трою, забрав с собой сына Юла, жену Креусу, которая, правда, гибнет, отстав по пути, и старого отца Анхиса. В третьей книге поэмы говорится о смерти Анхиса, что стало для Энея одним из самых больших потрясений...

Рассказы о странствиях и пережитых несчастьях пробудили в Дидоне любовь к Энею, как в знаменитой фразе из трагедии Шекспира «Отелло»: «Она меня за муки полюбила, а я её — за состраданье к ним». Это чувство, кстати, вселяет в Дидону богиня Венера, мать Энея. Она хочет задержать Энея в Карфагене. Здесь он может обрести новую родину, любовь... И, в общем-то, впервые за долгое время ему хорошо. Он начинает строить город. Кстати, это одна из важнейших тем «Энеиды»: Эней всюду на своём пути строит города. Город — это не просто определённый образ жизни. В городе мир царит над распрями. Это торжество цивилизации, победа космоса над хаосом. Город — это государство...

Но Юпитер напоминает Энею о его долге. Такова воля судьбы — он должен отправиться в Италию и положить начало великому Риму. Юпитер посылает к Энею Меркурия:

Так упрекал его бог: «Ты сейчас в Карфагене высоком
Зданий опоры кладёшь, возводишь город прекрасный?
Женщины раб, ты забыл о царстве и подвигах громких?
Сам повелитель богов с Олимпа меня посылает,
Кто мановеньем своим колеблет небо и землю;
Он мне велел передать приказание с ветром проворным:
Что ты задумал? Зачем в Ливийских мешкаешь землях?
Если тебя самого не прельщает подвигов слава,
Помни: Асканий растёт! О надеждах наследника Юла
Ты не забудь: для него Италийское царство и земли
Рима ты должен добыть»...¹⁹³

(Книга четвертая)

Энею очень нелегко оставлять Дидону. Он даже не знает, как ей сказать о том, что они должны расстаться... Но он не может противиться воле богов и приказывает готовить корабли. Дидона видит эти приготовления. Она молчит, но потом не выдерживает и спрашивает Энея: почему он её покидает? А тот отвечает:

Ныне и вестник богов, самим Юпитером послан,
С ветром проворным слетев, — тобой и мною клянусь я! —
Мне повеленье принёс. Средь бела дня я увидел
Бога, и голос его своими слышал ушами.
Так перестань же себя и меня причитаньями мучить.
Я не по воле своей плыву в Италию».¹⁹⁴

(Книга четвертая)

У И. Бродского есть стихотворение 1969 г. «Дидона и Эней»:

Великий человек смотрел в окно,
а для неё весь мир кончался краем

его широкой, греческой туники,
обильем складок походившей на
остановившееся море.

Он же
смотрел в окно, и взор его сейчас
был так далёк от этих мест, что губы
застыли, точно раковина, где
таится гул, и горизонт в бокале
был неподвижен.

А её любовь
была лишь рыбой — может и способной
пуститься в море вслед за кораблём
и, рассекая волны гибким телом,
возможно, обогнать его... но он —
он мысленно уже ступил на сушу.
И море обернулось морем слёз.
Но, как известно, именно в минуту
отчаянья и начинает дуть
попутный ветер. И великий муж
покинул Карфаген...¹⁹⁵

В назначенный час корабли Энея отплывают от берегов Ливии... Эней подчиняется судьбе. И это даже не личная его судьба, а какое-то очень отдаленное будущее государства, судьба Рима. Речь идёт о некой высшей миссии, которую он должен исполнить, но не в силах понять. Судьба требует от Энея верности дальним, а не ближним...

Но Дидона не смогла пережить новой потери. Она прокликает троянца, ведь ради него она нарушила данную ею клятву. Весь смысл её жизни, единственная надежда заключались в Энее. И она кончает жизнь самоубийством: восходит на жертвенный костёр и мечом, забытым Энеем, закалывает себя, обещая, что когда-нибудь потомкам Энея отомстят её собственные потомки. Это намёк на Ганнибала, на ту войну, которую в будущем будет вести с Римом Карфаген.

Это очень важный момент для понимания «Энеиды». Мы видим здесь совсем другой тип героя, отличающийся от тех, что встречались до сих пор. Что такое судьба в греческом театре и греческом эпосе? Она могла выступать двояко: либо как нечто не зависящее от воли героев, как у Гомера: Ахилл, например, должен погибнуть от стрелы Париса, Патрокл — от руки Гектора, Гектор примет смерть от Ахилла и так далее. Судьбы не избежать! Либо это активное действие, как в трагедиях: Агамемнон приносит в жертву свою дочь Ифигению, Орест убивает мать... Герои знают предначертанную им

участь и следуют ей. Или же пытаются противостоять судьбе, как, например, Эдип...

Здесь же — другое. Это не действие, а *подчинение* судьбе. Это как бы свыше повелели, и человек должен выполнить волю богов. Эней им послушен. Это очень важный момент. Когда Эней выражал решимость до конца стоять за Троию, это была его родина, его жизнь, здесь он вырос, и за это он готов был отдать свою жизнь... А тут что? Куда он направился? Откуда он знает про Рим? Что он ищет в Италии? Трои больше нет, он обрёл женщину, которую полюбил, нашёл наконец какое-то пристанище... А ему велят: «Плыви в Италию!». Он даже не знает, где она находится! Но он покоряется воле богов и делает это не по собственной воле — вот в чём дело ... Это «не моя» воля. Кстати, позже, когда Эней встретит тень Дидоны в Царстве мёртвых, то вновь воскликнет, что не по своей воле ее покинул. Она его, правда, всё равно не простит, отвернётся от Энея. Но он повторит: не по своей воле он всё это совершил.

Агамемнон не мог бы так сказать. И Орест не сказал бы, что не по своей воле убил мать Клитемнестру. Эней нарушает заветы прежних героев. Но он предан не прошлому, а будущему... Первые шесть книг «Энеиды» — это отречение от родины, от друзей, от любимой женщины...

Шестая книга завершает первую половину «Энеиды». Эней отправляется в Царство мёртвых, чтобы встретиться там со своим отцом Анхисом. Его сопровождает пророчица Сивилла. Но вначале он видит Дидону, плачет, просит у неё прощения:

Я не по воле своей покинул твой берег, царица!
Те же веленья богов, что теперь меня заставляют
Здесь во тьме средь теней брести дорогой неторной,
Дальше тогда погнали меня. И не мог я поверить,
Чтобы разлука со мной принесла тебе столько страданий!
Стой! От кого ты бежишь? Дай ещё на тебя поглядеть мне!
Рок в последний ведь раз говорить мне с тобой дозволяет».
Речью такой Эней царице, гневно глядевшей,
Душу старался смягчить и вызвать ответные слёзы.
Но отвернулась она и глаза потупила в землю...».¹⁹⁶

(Книга шестая)

Царство мёртвых было описано и в «Одиссее» Гомера. Но в поэме Вергилия оно представлено гораздо более сложно. Здесь оно включает в себя разные пространства. В одном находятся грешники, кото-

рые переживают муки, и это как бы соответствует Аду. А другое, где пребывает Анхис, — это Элизиум, нечто вроде Рая:

В радостный край вступили они, где взору отрадна
Зелень счастливых дубрав, где приют блаженный таится.
Здесь над полями высок эфир, и светом багряным
Солнце сияет своё, и свои загораются звёзды.
Тело себе упражняют одни в травянистых палестрах
И, состязаясь, борьбу на песке золотом затевают,
В танце бьют круговом стопой о землю другие,
Песни поют, и фракийский пророк в одеянии длинном
Мерным движениям их семизвучными вторит ладами,
Пальцами бьёт по струнам или плектром из кости слоновой.

<...>

Здесь мужам, что погибли от ран в боях за отчизну,
Или жрецам, что всегда чистоту хранили при жизни,
Тем из пророков, кто рёк только то, что Феба достойно,
Тем, кто украсил жизнь, создав искусства для смертных,
Кто среди живых о себе по заслугам память оставил, —
Всем здесь венчают чело белоснежной повязкой священной.¹⁹⁷

(Книга шестая)

Но, прежде чем попасть в Элизиум, души должны пройти очищение:

Душ семена рождены в небесах и огненной силой
Наделены — но их отягчает косное тело,
Жар их земная плоть, обречённая гибели, гасит.
Вот что рождает в них страх, и страсть, и радость, и муку,
Вот почему из тёмной тюрьмы они света не видят.
Даже тогда, когда жизнь их в последний час покидает,
Им не дано до конца от зла, от скверны телесной
Освободиться: ведь то, что глубоко в них вкоренилось,
С ними прочно срослось — не остаться надолго не может.
Кару нести потому и должны они все — чтобы мукой
Прошлого зло искупить. Одни, овеваемы ветром,
Будут висеть в пустоте, у других пятно преступленья
Выжжено будет огнём или смыто в пучине бездонной.
Манны любого из нас понесут своё наказание,
Чтобы немногим затем перейти в простор Элизийский.
Время круг свой замкнёт, минуют долгие сроки, —
Вновь обретёт чистоту, от земной избавленный порчи,
Душ изначальный огонь, эфирным дыханьем зажжённый.¹⁹⁸

(Книга шестая)

Итак, безгрешных не бывает, и только очистившись, души могут войти в Элизиум. Однако этот Рай у Вергилия имеет одну важную осо-

бенность: здесь присутствуют те, кто ждёт нового воплощения.

Вергилий верил в переселение душ:
Времени бег круговой отмерит десять столетий, —
Души тогда к Летейским волнам божество призывает,
Чтобы, забыв обо всём, они вернулись под своды
Светлого неба и вновь захотели в тело вселиться.¹⁹⁹

(Книга шестая)

Но не все из них обретают новую жизнь, а лишь души праведников. Поэтому посещение Царства мёртвых — это не только встреча с прошлым, но и прозрение будущего:

Старец Анхис между тем озирает с усердием ревнивым
Души, которым ещё предстоит из долины зелёной,
Где до поры пребывают они, подняться на землю.
Сонмы потомков своих созерцал он и внуков грядущих,
Чтобы узнать их судьбу, и удел, и нравы, и силу...²⁰⁰

(Книга шестая)

Анхис открывает Энею будущую историю Рима, вплоть до времён Августа, говорит о том, в чём будет заключаться главное предназначение Рима:

Смогут другие создать изваянья живые из бронзы,
Или обличье мужей повторить во мраморе лучше,
Тяжбы лучше вести и движенья неба искусней
Вычислят иль назовут восходящие звёзды, — не спорю:
Римлянин! Ты научись народами править державно —
В этом искусство твоё! — налагать условия мира,
Милость покорным являть и смирять войною надменных!²⁰¹

(Книга шестая)

Приведу это в более точном подстрочном переводе, поскольку это очень важный фрагмент «Энеиды»:

Пусть другие тоньше выкуют дышащую бронзу,
Живыми выведут облики из мрамора,
Пусть будут говорить речи,
Тростью расчертят движенье небес
И предскажут восходы светил.

Речь здесь идёт о греках и их достижениях: они создают прекрасные произведения искусства, живыми могут вывести лики из мрамора — римлянам в этом никогда не удастся с ними сравниться. Возможно, у греков всегда будет лучшая наука... Но у римлян иная задача:

Ты же, римлянин, помни: державно править народами
Будет искусство твоё, налагать обычаи мира,
Щадить покорённых, а заносчивых смирять оружием...

И в общем Вергилий правильно определяет различие между Римом и Грецией. Приведу лишь простой пример, который, наверное, яснее всего передаст то, что я хочу сказать. По сей день в любой художественной школе обязательно копируют греческую скульптуру — это входит в обучение каждого художника. И в любом юридическом институте по сей день преподается курс Римского права. Основа Рима — это установление законов, прав, и, оказывается, до сегодняшнего дня юридическая наука не может строиться без опоры на этот римский опыт. Так же, как творения греков по-прежнему остаются для художников неким незыблемым идеальным образцом...

Во второй половине поэмы Эней достигает, наконец, древних италийских земель. Во сне царь Латин слышит голос своего отца бога Фавна, который велит ему отдать дочь Лавинию в жёны чужеземцу, приплывшему к берегам его страны. Эней должен жениться на Лавинии, чтобы стать основателем рода римских царей. Однако у Лавинии есть жених Турн, вождь соседнего племени рутулов, который не желает подчиняться Энею. Он встаёт на защиту своей невесты, своей родины и решает поднять войска, чтобы изгнать троянцев.

Здесь очевидны внутренние связи с «Илиадой» Гомера. Например: Энею тоже требуется щит, и Вулкан, это римское имя Гефеста, его выковывает. Вергилий подробно это описывает. Однако что изображено на щите Энея? В поэме Гомера на щите Ахилла, который за одну ночь выковал для него Гефест, были представлены различные сцены городской и сельской жизни: поля с высокими хлебами, сады, виноградники, стада... На щите Агамемнона была изображена Медуза Горгона, на щите Менелая — дракон, Одиссея — дельфин. А у Энея это вся будущая история Рима: волчица с Ромулом и Ремом, похищение сабинянок, победа над галлами, заговорщик Катилина, доблестный оратор и образец римского гражданина Катон и, наконец, торжество Августа над Антонием...

Или другой пример: для греков самым страшным было оказаться оттеснёнными от своих кораблей, в «Илиаде» этот мотив очень существен. Патрокл вступает в бой, когда возникает опасность, что греки не смогут приблизиться к кораблям и вернуться домой. В поэме Вергилия тоже речь идет об уничтожении судов троянцев, и Турн, кото-

рый ведёт борьбу с войском Энея, в эту минуту решает, что теперь-то чужеземцам от него не уйти. Но им и не надо никуда возвращаться. Для них пути назад не существует ...

В сущности, вторая половина поэмы Вергилия — это описание войны, которую Эней ведёт с рутулами:

... Петь начинаю
Я о войне, о царях, на гибель гневом гонимых...²⁰²
(Книга седьмая)

Вергилий здесь в каком-то смысле повторяет, как я уже говорил, эпизоды «Илиады». Эней должен жениться на Лавинии, хотя и не любит ее. Брак с царевной входит в планы богов. Но Турн не может этого допустить, и борьба между ним и Энеем вспыхивает очень суровая. Вообще, война показана крайне жестоко в поэме Вергилия, как и у Гомера.

Турн поджигает троянские укрепления. Разъярённые италийцы идут на приступ. В сражениях гибнут, терпят поражение самые лучшие: товарищи Энея по странствиям — Нис, Эвриал, союзник Энея, вождь греческих поселенцев из Аркадии Эвандр, давший ему в помощь четыреста воинов во главе со своим сыном, юным Паллантом. Эвриал попадает в плен, Нис — один против трёхсот — бросается на подмогу, но тщетно: головы обоих подняты на копья... Два войска хоронят и оплакивают павших. Однако война продолжается...

Что касается позиции Юпитера, вначале он и не думал вмешиваться в ход противостояния:

...Пусть каждый получит
Долю трудов и удач. Для всех одинаков Юпитер.
Пусть без помех вершится судьба!..²⁰³
(Книга десятая)

Основание Рима — это осуществление судьбы. Да и сам Эней, помня завет отца, не хотел бы, чтобы кто-либо вышел из этой схватки победителем. Будущее требует, чтобы два народа объединились:

...пусть не будет никто побеждённым,
Пусть неразрывный союз равноправные свяжет народы.²⁰⁴
(Книга двенадцатая)

Богиня Юнона всячески препятствует торжеству Энея. Она не желает, чтобы была основана новая Троя, и этот мотив проходит через всю «Энеиду». Она вдыхает в Турна новые силы, и только воля Юпи-

тера кладёт предел его успехам. Юпитер всё же убеждает Юнону прекратить вражду:

«Вправду Сатурну ты дочь и сестра Юпитеру, если
Сердце твоё бушует таким неистовым гневом!
Но позабуди и былую вражду, и напрасную ярость:
Просьбу исполню твою. Побеждённый, сдаюсь добровольно.
Пусть и нравы отцов, и язык сохраняют авзониды
С именем прежним своим. Пусть останутся в Лации тевкры,
Но растворятся среди них. Учрежу я обрядов священных
Чин, единый для всех, и свяжу народы наречьем.
Род в Авзонийской земле возникнет от смешанной крови,
Всех благочестьем своим превзойдёт бессмертных и смертных
Этот народ и тебя почитать всех усерднее будет».
Тут, не переча ему, укротила дух свой Юнона,
С неба сошла за супругом вослед и покинула тучи.²⁰⁵
(Книга двенадцатая)

Юпитер обещает богине, что два народа сольются в единое целое, дав начало новому великому роду... Это именно то, к чему стремился Эней, и на этом, собственно, должна бы завершиться «Энеида».

Но у поэмы Вергилия иной финал. Она заканчивается поединком между Энеем и Турном. Они долго враждовали. Турн отказывался сдаваться. Его не волнует дальняя судьба народов, у него есть своя собственная человеческая судьба, есть невеста, и он защищает её и свою землю. Турн ударяет мечом – тот ломается о щит, выкованный Вулканом. Эней ударяет копьем и пронзает щит и панцирь Турна, ранит противника в бедро. Турн побеждён. И он обращается к Энею:

...«Не прошу ни о чём: заслужил я расплаты.
Пользуйся счастьем своим. Но если родителя горе
Может тронуть тебя, то молю я — ведь старцем таким же
Был и отец твой Анхис — пожалей несчастного Давна,
Сына старцу верни или тело сына, коль хочешь.
Ты победил. Побеждённый, к тебе на глазах авзонийцев
Руки простёр я. Бери Лавинию в жёны — и дальше
Ненависть не простирай».²⁰⁶

(Книга двенадцатая)

Поединок Турна и Энея во многом напоминает то, как сошлись в единоборстве Гектор и Ахилл, а сама речь Турна вторит словам гомеровского царя Приама, сказанные победителю: «Вспомни отца своего...». Однако Эней,

...врага озирая,
Встал неподвижно над ним, опустил занесённую руку...

Медлит герой, и склоняют его к милосердию всё больше
Турна слова — но вдруг на плече засверкала широком
Перевязь. Вмиг он узнал украшенья её золотые:
Раной смертельной сразил Палланта юного, рутул
Снял прекрасный убор и носил на плече его гордо.
Видит добычу врага, о потере горестной память,
Гневный Эней — и кричит, загораюсь яростью грозной:
«Ты ли, одетый в доспех, с убитого сорванный друга,
Ныне уйдёшь от меня? Паллант моею рукою
Этот наносит удар, Паллант за злодейство взимает
Кровью пеню с тебя!»²⁰⁷

(Книга двенадцатая)

Таков финал двенадцатой книги «Энеиды». Вергилий не хотел *так* её завершать. Он готов был уничтожить поэму. Даже «Илиада» Гомера, куда более безжалостная, так не кончается. Троя гибнет, но в финале поэмы торжествует милосердие — это XXIV песнь. А здесь в ярости Эней вонзает меч в поверженного Турна. Хотя и Юпитер призывал к примирению, и сам Эней к этому стремился, да и отец учил его тому, что нужно щадить побеждённых. А вот он не пощадил. Но Вергилий не мог закончить поэму иначе. Эней был готов от всего отказаться. Он полюбил Дидону и покинул её... Не по своей воле, но сделал это. Отказался от любви, счастья... А вот от мести отказаться не смог — ярость его поразила. Он вдруг увидел на Турне перевязь своего погибшего друга Палланта, и памяти друга он уже не смог изменить:

...меч погрузил он
С яростью в сердце врага, и объятые холодом смертным
Тело покинула жизнь и к теням отлетела со стоном.²⁰⁸

(Книга двенадцатая)

Пером Вергилия владела правда! Таков был реальный Рим. Римлянин был способен на жертвенное самоотречение, но врагов он щадить не умел. И эта жизненная правда заставила Вергилия именно *так* завершить поэму. Следовало бы иначе, но иначе — не получилось...

Теперь несколько слов об «Энеиде» в целом. Усвоение греческого — важнейшая составляющая поэмы Вергилия, как и всей римской литературы. Вторая книга «Энеиды» — это рассказ Энея о том, как он покидает Трою. Он расстаётся с женой Креусой. Эта сцена, несомненно, навеяна VI песней «Илиады», сценой прощания Гектора с Андромахой. Но хотелось бы обратить внимание на существенное отличие.

Во-первых, в поэме Гомера была живая Андромаха, а у Вергилия Энею является призрак Креусы:

Вдруг пред очами предстал печальный призрак Креусы:
Тень её выше была, чем при жизни облик знакомый.
Тотчас я обомлел, и голос в горле пресёкся.
Мне сказала она, облегчая заботы словами:
«Полезно много ли в том, что безумной предался ты скорби,
Милый супруг? Не без воли богов всё это свершилось,
И не судьба тебе спутницей взять отсюда Креусу:
Не дал этого нам властитель бессмертный Олимпа!
Долго широкою гладь бороздить ты будешь в изгнание,
Прежде чем в землю придёшь Гесперийскую, где тихоструйный
Тибр лидийский течёт среди мужами возделанных пашен.
Ты счастливый удел, и царство себе, и супругу
Царского рода найдёшь; так не плачь по Креусе любимой!
Мне не придётся дворцы мирмидонян или долопов
Гордые видеть и быть у жён данайских рабыней, —
Внучке Дардана, невестке Венеры.
Здесь удержала меня богов Великая Матерь.
Ныне прощай и храни любовь нашу общую к сыну!»
Слёзы я лил и о многом сказать хотел, но, промолвив,
Призрак покинул меня и растаял в воздухе лёгком.²⁰⁹

(Книга вторая)

Это совсем не похоже на прощание героев в поэме Гомера. А кроме того, Андромаха просит Гектора остаться, Креуса же убеждает Энея: иди. Сама она уже мертва и, как и другие, говорит с Энеем о будущем.

Тема будущего звучала уже в «Буколиках» Вергилия. В четвёртой эклоге речь шла о рождении чудесного мальчика, как предвестии нового золотого века. Но в «Энеиде» сам миф оказывается сопряжённым с будущей историей Рима. У Гомера история, реальные события Греции отделены от мира «Илиады». Это была совсем иная — крито-микенская эпоха. Не существовало никакой связи между тем, что происходило в Греции, когда создавались поэмы Гомера, и тем миром, который изображала «Илиада». А здесь — прямая связь мифа и римской действительности... Это мифологизация самой истории. И поэтому образ сына Энея Юла (Аскания) обретает в поэме особое значение.

О Юле напоминает Энею Меркурий, когда тот готов был остаться в царстве Дидоны... Единственное, о чём говорит Энею призрак Креусы, — она просит его хранить Юла... В сцене прощания Гектора с Андромахой тоже присутствует мальчик: Гектор ласкает сына, берёт его на руки. Но там изображается просто родительская любовь, ре-

бёнок как бы неотделим от матери. А здесь Юл — олицетворённое будущее Рима; он станет основоположником рода Юлиев, к которому будет принадлежать Август. Таким образом, Вергилий использует известные гомеровские мотивы, чтобы передать совсем иное, новое содержание.

И ещё один важный момент, касающийся стилистики поэмы. Вергилий, следуя Гомеру, широко использует сравнения. К примеру, описание бури, в которую попадает Эней, с этого «Энеида» начинается. Эней чуть не гибнет в этой буре, но Юпитер по просьбе Венеры велит остановить стихию. Эол, бог ветра,

...вмиг усмиряет смятенное море,
Туч разгоняет толпу и на небо солнце выводит.
С острой вершины скалы Тритон с Кимотоей столкнули
Мощным усиьем суда, и трезубцем их бог поднимает,
Путь им открыв сквозь обширную мель и утишив пучину,
Сам же по гребням валов летит на лёгких колёсах.
Так иногда начинается вдруг в толпе многолюдной
Бунт, и безродная чернь, ослеплённая гневом, мятётся.
Факелы, камни летят, превращённые буйством в оружие,
Но лишь увидят, что муж, благочестьем и доблестью славный,
Близится, — все обступают его и молча внимают
Слову, что вмиг смягчает сердца и душами правит.
Так же и на море гул затих, лишь только родитель,
Гладь его обозрев, пред собою небо очистил
И, повернув скакунов, полетел в колеснице послушной.²¹⁰
(Книга первая)

Буря здесь сравнивается с народным волнением, которое укрощает доблестный правитель, — так в своё время Октавиан Август сумел прекратить гражданские распри в Риме. Это сравнение заимствовано у Гомера, напоминает II песнь «Илиады», сон Агамемнона. Увидев этот сон, вождь ахейцев велит своим воинам направиться к кораблям. И вот:

Встав, всколебался народ, как огромные волны морские,
Если и Нот их и Эвр, на водах Икарийского понта,
Вздуют, ударивши оба из облаков Зевса владыки;
Или, как Зефир обширную ниву жестоко волнует,
Вдруг налетев, и над нею бушующий клонит колосья;
Так и собрание всё взволновалось; с криком ужасным
Бросились все к кораблям...²¹¹

(Песнь II)

Гомер сравнивает мятежную толпу с разгулявшейся стихией. А у Вергилия, наоборот, смятенное море сравнивается с бунтом. Для Го-

мера первооснова всего — это природа, для Вергилия же — история. Поэтому он не просто подражает Гомеру, — это своеобразное соревнование с автором «Илиады» и «Одиссеи». В своей поэме Вергилий сумел воплотить важнейший принцип всей римской литературы: учиться у греков, но сохранять при этом самобытность. Вергилию это удалось. Он создал римский эпос.

Квинт Горацій Флакк родился в 65 г. до н. э. в римской военной колонии на юго-востоке Италии, умер в 8 г. до н. э. в Риме. Он был сыном раба, отпущенного на волю, то есть по рождению человеком незнатным. Но всё же отец его сумел многого добиться. Чтобы дать сыну столичное образование, он оставил размеренную жизнь «честного крестьянина» в провинции и переехал в Рим, а позже отправил Горация учиться в афинскую Академию. Здесь, в Греции, Гораций и узнал о тех событиях, которые происходили на родине: о борьбе между Брутом, Кассием и Юлием Цезарем. В марте 44 до н. э. Цезарь был убит, а в сентябре того же года республиканец Брут прибыл в Афины. Гораций преклонялся перед идеалами республики и вскоре оказался в числе сторонников Брута. Даже удостоился поста войскового трибуна, офицера легиона, что было высокой честью для безродного двадцатитрёхлетнего юноши. Ему довелось участвовать в знаменитой битве при Филиппах, в которой армия Брута была окончательно разгромлена цезарианцами. Брут и Кассий покончили с собой, а Гораций, как и многие другие республиканцы, вынужден был спасаться бегством.

К тому времени отца уже не было в живых, родительская усадьба и имущество оказались конфискованы. Гораций устроился на скромную должность писца в финансовом ведомстве и начал писать стихи. Он с ужасом взирал на то, что творилось вокруг. Ему казалось, что Рим рухнет. И когда к власти пришёл Октавиан Август, он, как и многие его современники, увидел в лице нового правителя спасителя Рима и даже стал писать хвалебные оды — абсолютно искренне. Он, как и другие, видел в Августе спасителя отечества. Подобно Юпитеру, низвергнутому титанов, Август сумел одержать победу над анархией, установить в Риме долгожданный мир.

В одной из од, посвящённых Августу, Гораций уподобляет его Меркурию:

Ты ль, крылатый сын благодатной Майи,
Принял на земле человека образ...²¹²

(Книга первая, 2)

Творчество Горация не могло не привлечь внимания Мecenата. Ему было пожаловано небольшое поместье среди Апеннин. Оказывая покровительство поэту, Мecenат требовал, чтобы его перо в свою очередь служило интересам государства. Но официальным поэтом Рима, каким его хотели видеть Мecenат и Август, Гораций всё же не стал. Из жизнеописания, оставленного Светонием, известно, что Август предлагал Горацию должность личного секретаря, но тот отклонил предложение, несмотря на то, что с императором и с Мecenатом поэта связывали тёплые дружеские отношения. Как и Вергилий, он принял правление Августа...

Но есть существенная черта, отличающая мироощущение Горация от восприятия жизни тем же Вергилием. В двенадцатой книге поэмы Вергилия Эней скажет своему сыну Юлу: *«Учись у меня трудам и доблести, сын мой. // Быть счастливым учись у других»*. Чего не было у Энея, так это счастья. Его жизнь в этом смысле сложилась неудачно. Долг свой он выполнил, Рим основал, но счастлив он не был. Да и сам Вергилий тоже никогда не знал счастья. Долг и счастье — несовместимые понятия для автора «Энеиды». А Гораций стремится их примирить. Он чувствует себя не столько гражданином, сколько подданным Римской империи. Само по себе служение Риму не могло составить для него смысл бытия. Это не полис, он не гражданин, и лично от него в существовании государства уже ничто не зависит: всё решает император, жизнь определяется его верховной волей. И потому Гораций стремится отыскать мир, в котором он мог бы считать себя хозяином. В большом мире, в Риме, он не ощущает себя властелином собственной жизни...

Конечно, Гораций прекрасно понимал, что личный покой возможен лишь в случае, если в государстве царит порядок. Когда вокруг бесконечные раздоры и войны, о подобном нельзя и думать. Ещё в самых ранних своих стихах он писал:

Вот в чём желания были мои: необширное поле,
Садик, от дома вблизи непрерывно текущий источник,
К этому лес небольшой! — И лучше, и больше послали
Боги бессмертные мне; не тревожу их просьбою боле,
Кроме того, чтоб все эти дары мне они сохранили.²¹³

(Книга вторая, 6)

Гораций хотел чувствовать себя свободным. Это было для него самым важным. Пусть другие занимаются другим. Ему необходимо лишь ощущение собственной независимости:

Гораций не верит в посмертное бытие. Вергилий признавал переселение душ, продолжение жизни после смерти... А главная тема поэзии Горация иная: в природе существует вечный круговорот, зима сменяется весной, вслед за ночью приходит новое утро...

Ты же бессмертья не жди, — это год прожитой нам вещает
Так же, как солнца закат.

Холод зефиром сменён; весна поглощается летом,
С тем, чтоб и лето прошло;
И уже сыплет дары плодоносная осень, чтоб вскоре
Стала недвижно зима.

Месяца в небе ущерб возмещается быстро луною;
Мы же, когда низойдём
В вечный приют <...>
Будем лишь тени и прах.²¹⁷

(Книга четвертая, 7)

В это движение, в этот вечный цикл природы человек не включён. Жизнь конечна и может оборваться в любую минуту. Это очень важная тема стихов Горация. Наиболее наглядно она выступает в знаменитой оде «К гадающей Левконое»:

Ты гадать перестань: нам наперёд знать не дозволено,
Левконая, какой ждёт нас конец. Брось исчисления
Вавилонских таблиц. Лучше терпеть, что бы ни ждало нас, —
Много ль зим небеса нам подарят, наша ль последняя,
Об утёсы биясь, ныне томит море Тирренское
Бурей. Будь же мудра, вина цеди, долгой надежды нить
Кратким сроком урежь. Мы говорим, время ж завистное
Мчится. Пользуйся днём, меньше всего веря грядущему.²¹⁸

(Книга первая, 11)

Это программное стихотворение Горация: мы не знаем, сколько нам отпущено и что будет завтра. Может, завтра вообще не наступит. Поэтому *«долгой надежды нить кратким сроком урежь, меньше всего веря грядущему...»*

Гораций не приветствовал прожигание жизни, это видно из его стихов: *«Будь же мудра, вина цеди...»*. Идеал поэта — соблюдение меры. Человеку следует держаться золотой середины. Это — важнейшее в жизни:

Мера должна быть во всём, и всему наконец есть пределы,
Дальше и ближе которых не может добра быть на свете!²¹⁹

(Книга первая, 1)

Однако, он провозглашает принцип: «*пользуйся днём*», или по-латыни «*carpe diem*»:

О том, что ждёт нас, брось размышления,
Прими, как прибыль, день нам дарованный
Судьбой...²²⁰

(Книга первая, 9)

Вот так же, как поэт сумел отгородиться от большой империи, от нестабильной и беспокойной современности в маленьком поместье, так и в повседневной действительности нужно уметь обозначить границы и жить, защищаясь от пугающего будущего, не задумываясь о том, что будет после. Завтрашний день может и не наступить, а над сегодняшним никто не властен...

В одной из самых выразительных своих од Гораций признаётся:

Лишь тот живёт хозяином сам себе
И жизни рад, кто может сказать при всех:
«Сей день я прожил! Завтра — тучей
Пусть занимает Юпитер небо

Иль ясным солнцем, — всё же не властен он,
Что раз свершилось, то повернуть назад;
Что время быстрое умчало,
То отменить иль не бывшим сделать...»²²¹

(Книга третья, 29)

Собственно, мораль Горация такова: надо жить лишь моментом настоящего, но так, чтобы чувствовать, что ты его прожил. Как — это уже каждый по-своему понимает. Главное, должно быть это ощущение.

Но для Горация важна ещё одна форма победы над временем — его искусство. И с этим связано знаменитое стихотворение, венчающее третью книгу од, — «К Мельпомене», которое также принято переводить как «Памятник». Обычно такие итоговые произведения поэты пишут на пороге смерти. Это относится и к Пушкину, который, предчувствуя скорую гибель, создал свой «Памятник», и к Маяковскому, написавшему поэму «Во весь голос»... Что касается Горация, он не собирался умирать. Он хотел завершить поэтическое творчество. А на такое вообще мало кто способен, обычно авторы переживают самих себя. Но Гораций считал, что всё, что хотел сказать миру, он уже сказал. Писать ему больше не нужно. Он будет наслаждаться природой, обществом друзей, читать книги, но работать над стихами — перестанет. Он ре-

шил подвести итог и жить дальше, сколько Бог даст. Но не вышло. Август через посредничество Мецената продолжал настаивать, чтобы Гораций не оставлял сочинительство. Так возникла четвёртая книга од. Она неровная, в ней много очевидно заказных произведений, но встречаются и настоящие стихи, которые Гораций писал до последних дней своей жизни. Он едва пережил своего друга и покровителя Мецената...

Итак, «Памятник»:

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся.
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд

Нескончаемых лет, время бегущее.
Нет, не весь я умру, лучшая часть меня
Избежит похорон. Буду я вновь и вновь
Восхваляем, доколь по Капитолию

Жрец верховный ведёт деву безмолвную.
Назван буду везде — там, где неистовый
Авфид ропщет, где Давн, скудный водой, царём
Был у грубых селян. Встав из ничтожества,

Первым я приобщил песню Эолии
К италийским стихам. Славой заслуженной,
Мельпомена, гордись и, благосклонная,
Ныне лаврами Дельф мне увенчай главу.²²²

(Книга третья, 30)

Чем отличается «Памятник» Горация от стихов его предшественников и от античной традиции в целом, что нового внёс Гораций в развитие этой традиции? А кроме того: чем отличается стихотворение Горация от литературы Нового времени? Для сравнения обратимся к хорошо всем известному стихотворению А. С. Пушкина, в котором он опирается на оду Горация. Эпиграфом к своему «Памятнику» Пушкин поставил начальную строку стихотворения Горация: «*Elegi monumentum...*»

Вообще жанр *эпитафии*, надгробной надписи, играл в античности особую роль. Иногда её придумывал сам поэт, чтобы затем эти строки были помещены на его могиле. Порой эпитафию писали те, кто хоронил, наследники или близкие друзья. Известна эпитафия на могиле Эсхила; мы не знаем, сочинил ли её сам поэт или кто-то другой, но эпитафия такая:

Эвфорионова сына, Эшила афинского кости
Кроет собою земля Гелы, богатой зерном;
Мужество ж помнят его марафонская роща и племя
Длинноволосых мидян, в битве узнавших его.

За два года до смерти 67-летний Эшил одержал свою последнюю блестящую победу над соперниками-драматургами трилогией «Орестея». Вскоре он уехал в Сицилию, где умер в Геле в 458 г. до н. э. Там же он был похоронен. Но что нас удивляет в этой эпитафии? Прежде всего, конечно, сказано, чей он сын. Это первостепенный момент. Как известно, человека определяют его корни, важно знать, кто отец. Дальше следуют место рождения, откуда человек родом, и место, где покоятся его останки. Сказано, где он погребён, став частью этой земли... И, наконец, названа самая значительная его заслуга: *«Мужество ж помнят его марафонская роща и племя // Длинноволосых мидян, в битве узнавших его»*. Участие в греко-персидских войнах — это главное в жизни Эшила. Он сражался за родину, и именно это осталось в памяти потомков.

А теперь вернёмся к Горацию, к строкам его оды: *«Встав из ничтожества, // Первым я приобщил песню Эолии»*. У Горация не было старинного, знатного рода. Его отец являлся вольноотпущенником, и гордиться здесь, собственно, было нечем. Но Гораций говорит о своих личных заслугах. Он первым сделал то, что до него никому не удавалось. Это есть утверждение личностного начала. В эпитафии Эшила — наоборот: он сливается с целым. А Гораций говорит о том, что совершил нового, чем он отличается от других.

Но здесь возникает ещё одна существенная тема:

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...

В античном мире ведущими формами искусства являлись архитектура и скульптура. Казалось, человеческая жизнь коротка, люди неизбежно покидают мир, а камень остаётся. Вожди и правители заказывали собственные скульптурные изображения, возводили монументы... Они стремились утвердить себя в чём-то прочном, нетленном. А Гораций говорит, что всё это подвержено разрушительной силе вре-

мени. «Создал памятник я, бронзы литой прочней», которую и дождь, и ветер могут разрушить. Всё это — материально и потому не вечно. Может быть, конечно, более надёжно, чем человеческое тело, но всё равно рано или поздно исчезнет.

А в чём Гораций себя утверждает? В поэзии, в слове. Слово не требует материального воплощения, и потому оно не подвластно времени. Гораций впервые ставит поэзию выше всех других форм искусства. Слово бессмертно. В этом он резко отступает от античной традиции. Это — то новое, что он внёс в развитие литературы.

Но чем отличается «Памятник» Горация от поэтических произведений Нового времени и, в частности, от стихотворения Пушкина, хотя между ними и много общего? Первый мотив: для Горация важно, что его имя будет звучать, покуда существует Рим:

Буду я вновь и вновь
Восхваляем, доколь по Капитолию

Жрец верховный ведёт деву безмолвную.
Назван буду везде...

Верховный жрец и жрица ежегодно совершали на Капитолии моление о благе Рима, и до тех пор, пока стоит вечный город, будет жить и поэзия Горация. У Пушкина этот мотив тоже присутствует:

Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой,
И назовёт меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.²²³

Однако для Пушкина значение его поэзии этим не исчерпывается:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживёт и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Конечно, «слух обо мне пройдёт по всей Руси великой», и для Пушкина это немало. Но всё-таки память о поэте будет жить, пока жива поэзия. Для Горация мир — это Рим. А для Пушкина мир не исчерпывается границами страны. Его стихи останутся во всем «подлунном мире».

Теперь дальше. В чём каждый из них видит главную свою заслугу? «Встав из ничтожества, // Первым я приобщил песню Эолии» — то есть греческую поэзию — к «италийским стихам», — говорит Гораций. А у Пушкина сказано:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Песнь Эолии — это ритмы эолийских поэтов Алкея и Сапфо, которые Гораций воплотил в своём творчестве. Он привил греческие традиции латинскому стиху, и в этом видит главную свою заслугу. Это вполне отвечает римскому сознанию...

Но есть и другое, не менее существенное. Пушкин говорит о содержании своих поэтических творений: «*чувства добрые я лирой пробуждал*», «*в мой жестокий век восславил я Свободу*». А Гораций рассуждает о форме. Нельзя сказать, что один думал о форме, а другой — о содержании. Пушкин огромное значение придавал формальной стороне своих произведений, а поэзия Горация насквозь содержательна, он проповедует в ней целую философию жизни.

Однако один поэт делает акцент на форме, а другой — на содержании. Почему? Это сложный вопрос, но на него можно ответить просто. Существует различие между понятиями *художественное* и *поэтическое*. Возьмём, к примеру, выражения «поэтическая весна», «поэтическое настроение»... Сказать «художественная весна» или «художественное настроение» нельзя. Но можно сказать: художественная вышивка, художественное литьё, даже художественная штопка, в то время как поэтического литья или поэтической штопки не бывает. Поэтическое относится к сфере содержания, художественное — к сфере формы.

Для античного сознания искусство — это *техне*, прежде всего, техника, умение. Например, искусство поэзии — это умение писать стихи. Поэт — тот, кто владеет стихосложением. Гораций много размышлял о законах искусства. В своей «Науке поэзии» он рассуждает о поэтическом ремесле. Сам поэт, по убеждению Горация, есть человек, обладающий не только талантом, но и мастерством. Для сознания же человека Нового времени, и, в частности, для Пушкина поэзия — это, прежде всего, содержание, смысл. Это «божественный глагол», а не художество.

И, наконец, последнее. В «Памятнике» Пушкина звучит и прямая полемика с Горацием:

... Славой заслуженной,
Мельпомена, гордись и, благосклонная,
Ныне лаврами Дельф мне увенчай главу, —

Гораций желает, чтобы его голова была украшена лавровым венком. Муза будет венчать его этим символом торжества и поэтической славы.

А как Пушкин завершает своё стихотворение?

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

Пушкину не нужно венца. У него другое представление о поэзии и о предназначении поэта. Его муза «*веленью Божию*» послушна, и с этой высоты она взирает на изображённый ею мир.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Гомер. Илиада. (пер. Н.И. Гнедича). Л.: Наука, 1990. С. 41.
- ² Там же. С. 5.
- ³ Там же. С. 5.
- ⁴ Там же. С. 7.
- ⁵ Там же. С. 8.
- ⁶ Там же. С. 8.
- ⁷ Там же. С. 9.
- ⁸ Там же. С. 124.
- ⁹ Там же. С. 90–91.
- ¹⁰ Там же. С. 91.
- ¹¹ Там же. С. 16.
- ¹² Там же. С. 16–17.
- ¹³ Там же. С. 159.
- ¹⁴ Там же. С. 252.
- ¹⁵ Там же. С. 126.
- ¹⁶ Там же. С. 262.
- ¹⁷ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5.
- ¹⁸ Гомер. Илиада. С. 298–299.
- ¹⁹ Там же. С. 317.
- ²⁰ Там же. С. 352–353.
- ²¹ Там же. С. 355.
- ²² Там же. С. 62.
- ²³ Там же. С. 88.
- ²⁴ Там же. С. 158.
- ²⁵ Пастернак Б. Полное собрание сочинений в 11 томах. М.: Слово, 2003–2005. Т. 1. С. 198.
- ²⁶ Там же. Т. 2. С. 5.
- ²⁷ Гомер. Илиада. С. 171.
- ²⁸ Пастернак Б. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 66.
- ²⁹ Мандельштам О. Сочинения в 2-х томах. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 131.
- ³⁰ Устное высказывание Пушкина, приведённое Н.В. Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями».
- ³¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. М.: Художественная литература, 1974–1979. Т. 2. С. 110.
- ³² Пастернак Б. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 523.
- ³³ Эниалий — эпитет Ареса, греческого бога войны.
- ³⁴ Архилох. — в кн.: Античная лирика. М.: Художественная литература, 1968. С. 114.

- ³⁵ Там же. С. 114.
- ³⁶ Там же. С. 115.
- ³⁷ Там же. С. 118.
- ³⁸ Там же. С. 118.
- ³⁹ Там же. С. 119–120.
- ⁴⁰ Там же. С. 118.
- ⁴¹ *Мимнерм*. Из песен к Нано (1). — в кн.: Эллинские поэты VIII—III вв. до н. э., М.: Ладомир, 1999.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ *Феогнид*. — в кн.: Эллинские поэты VIII—III вв. до н. э. С. 140.
- ⁴⁴ Там же. С. 143.
- ⁴⁵ Там же. С. 167.
- ⁴⁶ Там же. С. 169.
- ⁴⁷ *Пейто* — богиня убеждения.
- ⁴⁸ *Сапфо*. Лира, лира священная. М.: ООО Издательский дом Летопись-М, 2000.
- ⁴⁹ Там же. С. 62.
- ⁵⁰ Там же. С. 63.
- ⁵¹ Там же. С. 56.
- ⁵² *Анакреонт*. — в кн.: Эллинские поэты VIII—III вв. до н. э. С. 75.
- ⁵³ *Ивик*. — в кн.: Эллинские поэты VIII—III вв. до н. э. С. 88.
- ⁵⁴ Там же. С. 88–89.
- ⁵⁵ *Анакреонт*. — в кн.: Эллинские поэты VIII—III вв. до н. э. С. 73.
- ⁵⁶ *Сапфо*. — в кн.: Эллинские поэты VIII—III вв. до н. э.
- ⁵⁷ *Пиндар*. — в кн.: Эллинские поэты VIII—III вв. до н. э. С. 96.
- ⁵⁸ Там же. С. 96.
- ⁵⁹ *Солон*. «Саламин» (пер. М. Гаспарова).
- ⁶⁰ В кн.: *Гаспаров М.Л.* Занимательная Греция. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- ⁶¹ *Эсхил*. Трагедии (пер. С. Апта). М.: Художественная литература, 1971. С. 171.
- ⁶² *Эсхил*. Прометей прикованный. — в кн.: *Эсхил*. Трагедии. С. 188–189.
- ⁶³ Там же. С. 183.
- ⁶⁴ Там же. С. 211.
- ⁶⁵ Там же. С. 203.
- ⁶⁶ *Эсхил*. Агамемнон. — в кн.: *Эсхил*. Трагедии. С. 241.
- ⁶⁷ Там же. С. 223.
- ⁶⁸ Там же. С. 224.
- ⁶⁹ Там же. С. 233.
- ⁷⁰ Там же. С. 245–246.
- ⁷¹ Там же. С. 246.
- ⁷² Там же. С. 251–252.
- ⁷³ Там же. С. 252–253.
- ⁷⁴ Там же. С. 254.
- ⁷⁵ Там же. С. 255.
- ⁷⁶ Там же. С. 257–258.
- ⁷⁷ Там же. С. 259.
- ⁷⁸ Там же. С. 261–262.

- ⁷⁹ Там же. С. 262.
- ⁸⁰ Там же. С. 263–264.
- ⁸¹ Там же. С. 264–265.
- ⁸² Там же. С. 265–266.
- ⁸³ Там же. С. 268–270.
- ⁸⁴ *Эсхил*. Жертва у гроба. — в кн.: *Эсхил. Трагедии*. С. 288.
- ⁸⁵ Там же. С. 293.
- ⁸⁶ Там же. С. 293.
- ⁸⁷ Там же. С. 312.
- ⁸⁸ Там же. С. 315–316.
- ⁸⁹ Там же. С. 319.
- ⁹⁰ *Эсхил*. Эвмениды. — в кн.: *Эсхил. Трагедии*. С. 324–325.
- ⁹¹ Там же. С. 330.
- ⁹² Там же. С. 343.
- ⁹³ Из письма К. Маркса к Руге, март-сентябрь 1843 г.
- ⁹⁴ *Эсхил*. Эвмениды. — в кн.: *Эсхил. Трагедии*. С. 342.
- ⁹⁵ *Гомер*. «Илиада» (пер. Н.И. Гнедича). С. 323.
- ⁹⁶ *Софокл*. Антигона (пер. С.Шервинского и Н. Познякова). — в кн.: *Софокл. Трагедии*. М.: Художественная литература, 1988. С. 200.
- ⁹⁷ Там же. С. 201.
- ⁹⁸ Там же. С. 193.
- ⁹⁹ Там же. С. 194.
- ¹⁰⁰ Там же. С. 217.
- ¹⁰¹ Там же. С. 209.
- ¹⁰² Там же. С. 210.
- ¹⁰³ *Пушкин А.С.* «Два чувства дивно близки нам...» Стихотворение 1830 г. приведено в первоначальной редакции.
- ¹⁰⁴ *Софокл*. Царь Эдип. (пер. С.Шервинского). — в кн.: *Софокл. Трагедии*. С. 37.
- ¹⁰⁵ *Ф. Энгельс*. Письмо В.И. Засулич от 23 апреля 1885 г. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1964. Т. 36. С. 263.
- ¹⁰⁶ *Софокл*. Царь Эдип. — в кн.: *Софокл. Трагедии*. С. 47.
- ¹⁰⁷ Там же. С. 46.
- ¹⁰⁸ Там же. С. 46.
- ¹⁰⁹ Там же. С. 86.
- ¹¹⁰ Цитируется строчка стихотворения А.С. Пушкина «В альбом Илличевскому».
- ¹¹¹ *Софокл*. Царь Эдип. — в кн.: *Софокл. Трагедии*. С. 84.
- ¹¹² Там же. С. 85.
- ¹¹³ Там же. С. 92.
- ¹¹⁴ *Еврипид*. Медея. (пер. И. Анненского). — в кн.: *Еврипид. Пьесы*. М.: Искусство, 1960. С. 46.
- ¹¹⁵ Там же. С. 47.
- ¹¹⁶ Там же. С. 57.
- ¹¹⁷ Там же. С. 54.
- ¹¹⁸ Там же. С. 38.
- ¹¹⁹ Там же. С. 78.
- ¹²⁰ Там же. С. 78.

- ¹²¹ Там же. С. 79.
- ¹²² Там же. С. 89.
- ¹²³ *Еврипид*. Ифигения в Авлиде. (пер. И. Анненского). — в кн.: Еврипид. Трагедии.: В 2 т., М.: Художественная литература, 1969. Т. 2. С. 498–499
- ¹²⁴ Там же. С. 509.
- ¹²⁵ Там же. С. 509–510.
- ¹²⁶ Там же. С. 510–511.
- ¹²⁷ Там же. С. 514.
- ¹²⁸ Там же. С. 515.
- ¹²⁹ Там же. С. 516–517.
- ¹³⁰ Там же. С. 521.
- ¹³¹ Там же. С. 521.
- ¹³² Там же. С. 522–524.
- ¹³³ Там же. С. 538–539.
- ¹³⁴ Там же. С. 551–552.
- ¹³⁵ Там же. С. 551.
- ¹³⁶ Там же. С. 552.
- ¹³⁷ Там же. С. 559.
- ¹³⁸ Там же. С. 559–560.
- ¹³⁹ Хрестоматия по античной литературе. В 2 томах. Том 1. Дератани Н.Ф., Тимофеева Н.А. Греческая литература. М.: Просвещение, 1965. Цитата приводится в пер. В. Г. Аппельрота.
- ¹⁴⁰ *Аристофан*. Мир (пер. А. Пиотровского). — в кн.: Аристофан. Комедии в 2 томах. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 332.
- ¹⁴¹ *Аристофан*. Облака. (пер. А. Пиотровского). — в кн.: Аристофан. Комедии в 2 томах. Т.1. С. 234.
- ¹⁴² *Аристофан*. Всадники (пер. А. Пиотровского). — в кн.: Аристофан. Комедии в 2 томах. Т. I. С. 87.
- ¹⁴³ Там же. С. 82.
- ¹⁴⁴ Там же. С. 84–85.
- ¹⁴⁵ Там же. С. 98–99.
- ¹⁴⁶ Там же. С.109–111.
- ¹⁴⁷ Там же. С. 117.
- ¹⁴⁸ Там же. С. 117–118.
- ¹⁴⁹ Там же. С. 119.
- ¹⁵⁰ *Аристофан*. Облака. — в кн.: Аристофан. Комедии в 2 томах. С. 157.
- ¹⁵¹ Там же. С. 160.
- ¹⁵² Там же. С. 189–190.
- ¹⁵³ Там же. С. 164.
- ¹⁵⁴ Там же. С. 207.
- ¹⁵⁵ Там же. С. 211.
- ¹⁵⁶ Там же. С. 218–219.
- ¹⁵⁷ Там же. С. 221–222.
- ¹⁵⁸ Там же. С. 229–230.
- ¹⁵⁹ *Плавт*. Псевдол. (пер. А. Артюшкова). — в кн.: Плавт. Комедии в 2 томах. М.: Искусство, 1987. Т. 2. С. 463.

- ¹⁶⁰ Иногда называется в русских переводах «Горшок», «Кубышка».
- ¹⁶¹ *Плавт*. Клад. — в кн.: *Плавт. Комедии* в 2 томах. Т. I. С. 144–145.
- ¹⁶² Там же. С. 158–159.
- ¹⁶³ Там же. С. 181–182.
- ¹⁶⁴ Там же. С. 182–184.
- ¹⁶⁵ В Средние века произведения Катутла были утрачены. Единственный его сборник был обнаружен в XIII веке в единственном экземпляре в родном городе поэта Вероне.
- ¹⁶⁶ Античная книга имела вид папирусного свитка шириною в современную тетрадь, обернутого вокруг палочки; верхний и нижний обрезы свитка выглаживались пемзой и иногда окрашивались.
- ¹⁶⁷ *Катулл Валерий*. Книга стихов. М.: Гослитиздат, 1963. I. С. 19
- ¹⁶⁸ Там же. X. С. 29.
- ¹⁶⁹ Там же. XIII. С. 34.
- ¹⁷⁰ Там же. LV. С. 78–79.
- ¹⁷¹ Там же. L. С. 72–73.
- ¹⁷² *Цицерон Марк Туллий*. Лелий, или О дружбе (пер. Г. Кнабе). — в кн.: *Марк Туллий Цицерон. Избранные сочинения*. М.: Художественная литература, 1975. С. 392.
- ¹⁷³ *Катулл Валерий*. Книга стихов. XCVI. С. 144.
- ¹⁷⁴ Там же. XVI. С. 37.
- ¹⁷⁵ Там же. VIII. С. 27.
- ¹⁷⁶ Там же. LVIII. С. 82.
- ¹⁷⁷ Там же. V. С. 24.
- ¹⁷⁸ Там же. VII. С. 26.
- ¹⁷⁹ Там же. LXXII. С. 129.
- ¹⁸⁰ Там же. LXXIII. С. 130.
- ¹⁸¹ Там же. LXXXVII–LXXV. С. 131.
- ¹⁸² Там же. LXXXV. С. 138.
- ¹⁸³ Там же. CVII. С. 151.
- ¹⁸⁴ Там же. CIX. С. 153.
- ¹⁸⁵ Там же. CIX. С. 74.
- ¹⁸⁶ Вергилий. Буколики (пер. С. Шервинского). — в кн.: *Вергилий. Собрание сочинений*. С. — Пб.: Биографический институт «Студиа биографика», 1994. С. 38.
- ¹⁸⁷ Вергилий. Георгики (пер. С. Шервинского). — в кн.: *Вергилий. Собрание сочинений*. С. 96–97.
- ¹⁸⁸ Там же. С. 110.
- ¹⁸⁹ Вергилий. Энеида (пер. С. Ошерова под ред. Ф. Петровского). — в кн.: *Вергилий. Собрание сочинений*. С. 121.
- ¹⁹⁰ Там же. С. 127–128.
- ¹⁹¹ Там же. С. 157.
- ¹⁹² Там же. С. 157.
- ¹⁹³ Там же. С. 185–186.
- ¹⁹⁴ Там же. С. 187–188.
- ¹⁹⁵ Бродский *И.* Сочинения в пяти томах. С. — Пб.: Пушкинский фонд, МСМХСII. Т. 2. С. 163.
- ¹⁹⁶ *Вергилий*. Энеида. — в кн.: *Вергилий. Собрание сочинений*. С. 230.

- ¹⁹⁷ Там же. С. 234–235.
- ¹⁹⁸ Там же. С. 236–237.
- ¹⁹⁹ Там же. С. 237.
- ²⁰⁰ Там же. С. 235.
- ²⁰¹ Там же. С. 239.
- ²⁰² Там же. С. 242.
- ²⁰³ Там же. С. 304.
- ²⁰⁴ Там же. С. 349.
- ²⁰⁵ Там же. С. 365–366.
- ²⁰⁶ Там же. С. 368.
- ²⁰⁷ Там же. С. 368.
- ²⁰⁸ Там же. С. 368.
- ²⁰⁹ Там же. С. 159–160.
- ²¹⁰ Там же. С. 124–125.
- ²¹¹ Гомер. Илиада (пер. Н.И. Гнедича). С. 22.
- ²¹² Гораций. Оды (пер. С. Шервинского). — в кн.: Античная лирика. М.: Художественная литература, 1968. С. 372.
- ²¹³ Гораций. Сатиры (пер. М. Дмитриева). — в кн.: Гораций. Собрание сочинений., С.- Пб.: Биографический институт «Студия биографика», 1993. С. 274.
- ²¹⁴ Гораций. Оды (пер. А. Семенова-Тян-Шанского). — в кн.: Гораций. Собрание сочинений. С. 96.
- ²¹⁵ Там же. С. 92.
- ²¹⁶ Гораций. Оды (пер. Г. Церетели). — в кн.: Гораций. Собрание сочинений. С. 88.
- ²¹⁷ Гораций. Оды (пер. А. Семенова-Тян-Шанского). — в кн.: Гораций. Собрание сочинений. С. 163.
- ²¹⁸ Гораций. Оды (пер. С. Шервинского). — в кн.: Античная лирика. С. 377.
- ²¹⁹ Гораций. Сатиры (пер. М. Дмитриева). — в кн.: Гораций. Собрание сочинений. С. 215.
- ²²⁰ Гораций. Оды (пер. А. Семенова-Тян-Шанского). — в кн.: Античная лирика. С. 376.
- ²²¹ Гораций. Оды (пер. Н. Гинцбурга). — в кн.: Гораций. Полное собрание сочинений. М., Л., 1936.
- ²²² Гораций. Оды (пер. С. Шервинского). — в кн.: Античная лирика. С. 410–411.
- ²²³ Пушкин А.С. Сочинения в 3 томах. М.: Художественная литература, 1985. Т. I. С. 586.

СОДЕРЖАНИЕ

Гомеровский эпос	5
Греческая лирика VII–VI вв. до н. э.	36
Эллада в V в. до н. э.	55
Греческая трагедия	67
Греческая комедия	140
Литература эпохи эллинизма	153
Римская литература III–I вв. до н. э.	162

Учебное пособие

Бахмутский Владимир Яковлевич

ВРЕМЯ ПЕРВЫХ

Лекции по истории античной литературы

Редактор Л.Ф. Гудиева

Корректор В.И. Сперанская

Компьютерная вёрстка и макет О.Е. Минаева

Дизайн обложки О.В. Алдошина

Подготовлено редакционно-издательским отделом ВГИК

Руководитель отдела А.А. Петрова

Подписано в печать *** Тип.зак. №

Формат **** Объём *** п.л.

Печать цифровая. Бумага офсетная.

Тираж 300 экз. (1-ый завод 100 экз.)

Отпечатано в ИПК ВГИК

129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3



Владимир Яковлевич Бахмутский (1919–2004) — известный филолог, профессор, заслуженный деятель искусств РФ. Выпускник Института философии, литературы и истории (ИФЛИ). Изначально научные интересы В.Я. Бахмутский. были связаны с историей французской литературы XVII–XVIII веков, с эпохой европейского Просвещения. Читал курсы латыни, лекции по зарубежной литературе в педагогических вузах Ярославля, Рыбинска, Костромы.

С 1959 года преподавал во ВГИКе, где с середины 80-х заведовал кафедрой, с 1997 года — секцией литературы в рамках объединенной кафедры эстетики, истории и теории культуры. Составитель, автор вступительных статей и комментариев книг «Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры», «Voltaire Romans et contes», «Вольтер. Эстетика», «Спор о древних и новых», автор монографий («Отец Горио» Бальзака», «В поисках утраченного»), научных публикаций в энциклопедиях (КЛЭ, БСЭ), в сборниках и изданиях классической литературы, в журналах «Вопросы литературы», «Иностранная литература» и т. д. В 2005 году была издана книга «Пороги культуры», в которую вошли избранные работы разных лет. В книге «Время первых» вниманию читателей впервые представлены лекции В.Я. Бахмутского, посвященные истории античной литературы.