

УДК 82(3.0)(075.8)
ББК 83.3(0)3я73
Т 77

Издание осуществлено Фондом поддержки
науки и искусства «Дом Якоби»

Редакционная коллегия серии:

*Т.Ф. Владышевская, А.П. Лободанов (председатель),
Н.Н. Никитина, Д.В. Трубочкин, В.П. Яйленко*

Рецензенты:

*Н.А. Хренов, доктор философских наук, профессор
И.В. Кондаков, доктор философских наук,
профессор, академик РАЕН*

Трубочкин Д.В.

Античная литература и драматургия. Пособие для студентов творческих вузов. – М., 2010. – 224 с. – ISBN 978-5-91751-010-1

В книге излагается история важнейших видов античной поэзии – эпоса, лирики, драмы – в их наиболее выразительных, классических образцах (VIII–IV вв. до н.э. в Греции, II в. до н.э. – I в. н.э. в Риме). На характерных примерах показано развитие некоторых прозаических жанров эпохи эллинизма и Римской империи, в которых применялись и переосмысливались классические образцы. Цель книги – дать связное, выразительное, понятное, обозримое и современное изложение, способное привлечь интерес читателя к античной словесности. Книга задумана как пособие для студентов, занимающихся искусствами и не являющихся специалистами в античности; она может быть полезна всем, кто интересуется античной словесностью.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Введение	9
ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	
Эпос	23
Героический эпос. <i>Гомер</i>	24
Дидактический эпос. <i>Гесиод</i>	39
Лирика	46
Хоровая мелика	48
Сольная мелика	60
Ямбическая поэзия	67
Элегическая поэзия	74
<i>Элегия</i>	74
<i>Эпиграмма</i>	79
Драма	82
Трагедия	82
<i>Эсхил</i>	100
<i>Софокл</i>	110
<i>Еврипид</i>	117
Комедия	127
«Древняя комедия». <i>Аристофан</i>	131
«Новая комедия». <i>Менандр</i>	139
Сатирическая драма	142
Поздняя греческая проза	147
<i>Плутарх</i>	149
<i>Лукиан</i>	150
Роман. <i>Лонг</i>	152
ДРЕВНЕРИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	
Эллинизм и начало римской литературы	156
Драма: комедия	162
<i>Плавт</i>	162
<i>Теренций</i>	172
Лирика	178
<i>Катулл</i>	179
<i>Гораций</i>	182
Любовная элегия. <i>Овидий</i>	187
Эпос	191
<i>Вергилий</i>	192
Драма: трагедия	201
<i>Сенека</i>	202
Роман. <i>Апулей</i>	212
Указатель терминов	216
Указатель имен	217
Указатель произведений	221
Краткая библиография	223



Античные символы театра. Слева маски комедии: старик и девушка. В центре колонна, на ней сверху корзина с фруктами, обозначающая изобилие и приз победителю театральных состязаний; за колонну держится Эрот; к колонне привязана кривая фригийская дудка. Пониже колонны лира. Справа сверху атрибуты дионисийской процессии: тирс (обвитый лентой шест, проросший наверху гроздью плюща), тимпан (барабан), прямые двойные дудки. Справа внизу маска молодого героя трагедии. Римский мраморный барельеф (возможно, копия с греческого оригинала, предназначенного для посвящения в храм Диониса по случаю победы поэта или актера).

Первая половина II в. н.э.

Вена, Музей истории искусств

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая книга была задумана как пособие для студентов, занимающихся искусствами (театром, живописью, скульптурой и проч.). Образ будущих ее читателей был существен для ее замысла. Каковы они, эти читатели?

Прежде всего – это студенты, не являющиеся ни литературоведами, ни специалистами в античности; студенты, не имеющие к античности специального интереса, а может, даже недолюбливающие классическое искусство вообще – например, за труд, который требуется для его понимания и истолкования. Это требует от автора отнюдь не меньшей серьезности и основательности, чем если бы он писал пособие, скажем, для филологов-классиков. Однако серьезность эта иного свойства.

Пособие для филологов вводит не только в фактографию античной литературы, но в сложную систему филологического анализа и толкования античных произведений словесности. Эту систему студенты усваивают, разумеется, не из одного, а из многих курсов на протяжении всех лет учебы. Тем не менее, курс истории литературы (для классиков – курс античной литературы) был и остается незаменимым введением в ремесло филолога и литературоведа.

Студентам, занимающимся практическими искусствами, особенно современными, расстояние между предметом их специализации и курсом античной литературы справедливо кажется невероятно далеким. В какую систему, кроме фактографии, должен вводить их этот курс? Очевидно, он должен быть связан с общим интегральным курсом истории искусств. Но установить эту связь явным и убедительным для всех образом оказывается не так уж просто.

Прежде всего, каждый отдельный вид искусства имеет свои специфические связи с литературой. Связь литературы с архитектурой не очевидна; связь литературы с живописью выходит на первый план лишь в отдельные исторические эпохи; в то время как связь литературы с театром сохраняется, видоизменяясь, на протяжении всей их истории вплоть до наших дней. Далее, интегральный курс истории искусств в лекционной практике распадается на совокупность разных дисциплин, как правило, читаемых параллельно: история архитектуры, живописи, скульптуры, музыки, театра и др. Каждая из

этих дисциплин развивается на основе своей собственной научной традиции. В столь сложно организованном мире едва ли возможно проложить одну маленькую тропинку с намерением, что она будет соотнесена со всеми элементами системы сразу.

Но при всех открывающихся трудностях отступить, конечно, нельзя. Следует, во-первых, показать студентам глубинную связь между словесностью и изящными искусствами, а во-вторых, найти почву для возведения структуры фактов: почву, которая бы связывала всех студентов между собою изначально, не игнорируя разный уровень подготовки, и даже тех, кто почему-то втайне думает, что история литературы и драматургии не для них.

Фундаментальная связь изящных искусств и словесности лежит в едином мире сюжетов, мотивов и образов – едином для всех видов искусств, в том числе словесных. Единство этого мира существует логически как универсальная «топика» искусств. Эта «топика», наверное, могла бы быть выражена в форме словаря (воображаю, какой большой был бы этот словарь!). Мир сюжетов, мотивов и образов един, а способы работы с ним множественны – в том числе словесность, пластические искусства, декоративно-прикладные, живопись, театр. Так вот, понимание единства этого мира студентами – важная предпосылка для того, чтобы они признали актуальность любого из способов работы с ним; в том числе античной словесности. Словесность – путь к актуализации и интерпретации образности античного искусства; на этом пути в античности были достигнуты выдающиеся результаты, заслуживающие изучения как таковые.

Что же касается почвы для возведения структуры фактов, то найти ее нетрудно, потому что она уже создана и существует. Если исходить из того, что выбор молодых людей, пришедших к занятиям практическими искусствами, не случаен и все они – люди своего времени (а это именно так!), то искомой почвой будет сложившийся в нашей массовой культуре образ античности, основной каркас которого формируют именно изящные искусства вкупе с античной словесностью.

Какие именно элементы формируют этот образ и почему они сошлись воедино в нашей культуре здесь и сейчас – это важный и непростой вопрос, заслуживающий отдельного исследования. Но очевидно то, что античность «знакома» молодым людям, особенно тем, кто сам пришел к искусствам (это не значит, не чужда), и потому «знакомый», то есть расхожий образ стоит взять за основу, чтобы выстроить лестницу, ведущую к античной словесности как историческому и научному явлению. Это – путь уточнения массовых стереотипов через науку, выстраи-

вания связей между ними: они обеспечивают связность нашей культуры в целом.

Переделывать стереотипы – не собственная задача нашего курса. Но видеть связь между расхожим представлением об античности и тем, чему мы учим студентов, думаю, важно. Есть историки, которые до сих пор думают, что они воспринимают современность на фоне древности. Я убежден, что дело обстоит как раз наоборот: историк воспринимает древность на фоне современности и видит в ней ровно столько, сколько позволяет ему видеть современная культура. Это только кажется, что мы читаем современных поэтов на фоне классиков; на самом деле, мы читаем классиков на фоне современников (как в детстве: Пушкина на фоне Михалкова и Агнии Барто, и крайне редко наоборот).

Путь от расхожего к научному, от современного к древнему не только единственно возможный, но и продуктивный. Так, можно начать историю литературы, например, с установления связи между современными привычками чтения и тем, как читались книги в античности, в каком опыте восприятия (индивидуальном или общественном) существовали тексты, которые мы изучаем. Раз установив, надо не терять эту связь; наоборот, лучше регулярно напоминать студентам о том, кто и как читал (слушал, смотрел) изучаемые произведения античной литературы. При этом, отдавая дань научному историзму, из двух способов интерпретации произведения – античного и современного – мы в первую очередь не забудем об античном и будем стараться излагать то, как понимали и запоминали греки и римляне свою собственную историю литературы.

Не скрою, здесь я опираюсь на мысли М.Л. Гаспарова, высказанные в одной из последних его статей¹. По Гаспарову, суть популяризации не в «снижении высокого», но, наоборот, в строительстве лестниц в мир высокой культуры. Этих лестниц изначально нет, и такое строительство может быть только снизу вверх (сверху вниз, действительно, никто не строит). Построить лестницу и совершить по ней восхождение должен ученый вместе с человеком массы, или иначе – педагог вместе со студентом. Гаспаров утверждал, что популяризация является важной миссией современной гуманитарной науки не только в школе или в университете, но и в обществе в целом.

Такое восхождение и есть задача курса истории античной литературы для студентов, занимающихся практически

¹ *Гаспаров М.Л.* Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории, литературы и искусства. М., 2005. Вып. 1. С. 27.

искусствами. Наш курс – путь к пониманию важнейшего для европейской культуры способа актуализации и истолкования мира античной образности: через слово и словесность. Поэтому он естественно встраивается и даже прямо вводит в общий курс истории искусств.

Есть еще одно важное обстоятельство. Курс, подобный истории античной литературы, должен научить студентов судить об античных произведениях, понимать, как они устроены и каково их место в культуре. Это – лишь шаг на пути к формированию зрелого эстетического суждения в целом. Отсюда неизбежно возникает требование баланса между знанием факта и умением оперировать общими понятиями.

Профессионалов-практиков искусств в речевом обиходе узнают по точности и остроумию суждения о деталях. Возможно, некоторые студенты достаточно профессиональны в своем виде искусства и демонстрируют такую точность еще до начала обучения на факультете искусств. Для историка-знатока, искусствоведа историческое прошлое тоже в значительной степени состоит из деталей и фактов. Однако бесспорно то, что история искусств и вообще их понимание невозможны без общих суждений: о стиле, идейной цельности жанра, художественных устремлениях эпохи, понятии прекрасного и т.п. История литературы наряду с другими дисциплинами призвана научить воспринимать единичное в целом, не поглощая одно другим: это означает, что в ней должно быть место общим суждениям, но не в ущерб фактам.

Основным результатом работы с этой книгой должно стать понимание студентами трех главных видов поэзии – *эпоса, лирики, драмы*. Традиционная для истории литературы научная терминология применяется в книге лишь в той мере, в какой она будет способствовать такому пониманию.

Понимание – это, с одной стороны, умение видеть смысл в произведениях; видеть, как они устроены; узнавать их специфические признаки и при необходимости подражать им (серьезно или комически), с другой стороны – это способность судить о том, как понимались эти произведения в античности; для этого необходимо более глубокое погружение в предмет, доступное, как правило, только студентам со специальным интересом к античной культуре.

Понимание античной литературы, как и любое понимание вообще, – задача сложная, и решить ее непросто. Но, по крайней мере, вызвать интерес к ней у студента-неспециалиста в рамках университетского курса истории античной литературы, я уверен, возможно.

ВВЕДЕНИЕ

Античная литература – исторически первая в ряду европейских литератур. Этим определяется ее исключительное значение для мировой культуры. Эпос Гомера, лирика Сапфо, трагедии Эсхила, комедии Аристофана, идиллии Феокрита и т. д. – все это составляет основу европейского мира сюжетов, мотивов и образов, созданную более двух с половиной тысячелетий назад и до сих пор не утратившую своей созидательной силы.

Литература почти всех последующих эпох, всматриваясь в истоки своей традиции, неизбежно обращалась к античной классике. Некоторые творцы – как, например, Петрарка или Расин – стремились к точному подражанию античным образцам и в итоге создавали новые уникальные произведения, гениально выражавшие дух своего времени. Иные – как Виктор Гюго – избирали пути, которые виделись им непроторенными в античности, а в результате давали позднейшим исследователям повод глубже познать многообразные формы античной словесности, чтобы увидеть в них предпосылки не только классицизма, но и романтизма.

Новая Европа до сих пор живет мифом о всеохватности античной культуры: всей своей историей, имевшей эпохи расцвета и кризиса, античность предвосхитила судьбы европейских идей и сформулировала европейские культурные идеалы. Истинность его – как и любого другого мифа – едва ли стоит обсуждать всерьез. И все же очевидно, что, во-первых, европейская цивилизация вновь и вновь встречается с античными идеями в узловых точках своего развития и, во-вторых, главной питательной средой этого европейского мифа был и остается мир античного искусства, главным образом словесности.

То, что мы называем «античной словесностью», или «античной литературой», относится к грандиозному историческому периоду более чем в 1200 лет: с середины VIII в. до н.э. – до конца V в. н.э. Географические пределы античной литературы тоже весьма внушительны. В эпоху своего расцвета и греческий и римский (то есть латиноязычный) читающий мир располагался почти по всему средиземноморскому побережью плотной дугой – от территории современной Испании до Египта. Эти земли, заселенные разноязычными народами, издревле были охвачены активными культурными контактами благодаря море-

плаванию, поэтому именно здесь были особенно востребованы образованные люди, сами писатели и их произведения. Греческая литература распространялась главным образом на восток – от Сицилии, материковой Греции, греческих островов в Средиземном море и эгейского (ионийского) побережья; римская – в основном на запад от Апеннинского полуострова. С началом нашей эры границы мира, читающего греческие и латинские произведения, охватывали огромное пространство: от атлантического побережья Испании до нынешнего Афганистана, и от Великобритании до среднего Египта.

Знаменитые греческие поэты и писатели происходили из многих мест: с юга Италии, из Афин, с Лесбоса, Хиоса, из городов Малой Азии и т. д. Исторически сложилось так, что каждый крупный греческий город стремился к самостоятельности во всех своих политических и культурных учреждениях – вплоть до установления собственного календаря и мер веса. Однако с самого начала над всем этим многообразием доминировала идея единого эллинского образования и культуры, объединявшая весь этот пестрый мир. Писатели и сказители, каждый из которых сочинял на языке с признаками своего местного диалекта, легко перемещались по морю и по суше туда, где было востребовано их искусство. Они быстро становились знаменитыми за пределами своей родины, приносили славу родному городу, и творчество их считалось общеэллиническим достоянием. То же самое, только на гораздо больших территориях, продолжалось и в эпоху эллинизма, начиная с 320-х гг. до н. э., когда походы Александра Македонского объединили Средиземноморье и Малую Азию под знаком эллинской культуры и государственности.

Таким образом, в греческом литературном мире было много столиц, состязавшихся между собою; в римском – напротив, одна-единственная. Ею был Рим, подчинивший себе фактически все страны Средиземноморья за какие-нибудь 50 лет (в первой половине II в. до н.э.) и ставший на рубеже эр политическим центром мира. Его называли просто: Город. Правители стремились превратить его в культурную столицу мира, поэтому Город неизменно служил центром притяжения для всех искусств, и в первую очередь – латинской словесности. Во II в. до н.э. все латиноязычные писатели жили в пределах Рима и Лациума – области близ Рима; в конце I в. до н.э. – в пределах Апеннинского полуострова. Читателей латинской литературы с расширением Империи и распространением римских легионов по Средиземноморью и всей нынешней Европе становилось все больше и больше, но сердце этого огромного литературного мира продолжало биться в одном только Городе.

Прежде чем приступить к античным авторам, надо при-смотреться к самому слову «литература»: в античности смысл его был совершенно иным, чем в наши дни. Начнем с того, что в античности вообще не было общего понятия, аналогичного нашему «литература», которое объединяло бы все виды словесности – поэзию и прозу. Об этом писал Аристотель, который умел окинуть единым взглядом всю словесность, но не мог подобрать для нее общего имени.

То, что мы называем сегодня «литературой» или «художественной литературой», можно определить, как произведение с вымышленным содержанием (в отличие, например, от деловых записей, судебных речей или исторической хроники). Каждое произведение литературы, пусть даже оно основано на документах или исторических событиях, предполагает авторский вымысел и авторскую работу над сюжетом и словом. Такое понимание литературы как вымысла, выраженного в слове, обработанном автором (подобно тому, как скульпторы обрабатывают камень для воплощения своих образов), сложилось именно в античности и было усвоено Европой из античной эпохи. Однако специфика классического античного понимания литературы заключена в том, что только поэтическая форма мыслилась подобающей для автора, который брался воплотить в слове придуманное им содержание. Поэтому связь литературы с поэзией была изначально. Прозу называли «голые слова» (в смысле необработанного, неукрашенного словесного материала) и воспринимали как вид вторичный по отношению к литературе, более удаленный от вымысла, от художественной обработки и приближенный к повседневности. В глазах античного читателя классической эпохи проза подобает не «литературе», а науке, философии, публицистике, записям делового и личного предназначения.

Главной причиной такого отношения к прозе было исключительное превознесение традиции, характерное для всей античной литературы. Поэзия была самой ранней формой словесности, древнейшие жанры были поэтическими, а значит, поэтическая форма стала требованием любого литературного творчества. Для позднейшего эпика безусловным авторитетом был Гомер, для трагика – Эсхил, Софокл или Еврипид. Авторитет древних жанров выражался в незыблемости их словесной формы, в узнаваемости традиционного стиля и тематики: новые авторы могли варьировать темы, но не могли отменить гекзаметр или батальные образы в героическом эпосе. Для античной поэзии верность традиции всегда была важнее, чем злободневность.

Разумеется, античные авторы уже в классическую эпоху могли иронизировать над такой замкнутостью поэзии. Культура художественного слова развивалась и в прозе, прежде всего в ораторском искусстве. Рядом с высокими поэтическими жанрами появлялись меньшие прозаические (басня или мим) и пародийные (пародийный эпос). Однако чем более художественной становилась проза, тем больше она становилась похожей на поэзию, так как использовала поэтические средства выразительности – ритм, повторы, аллитерации и т.д.

Так что неудивительно, что некоторые античные произведения, называемые сегодня «литературой», в античности никогда не считались таковыми. Например, речь Цицерона против Катилины в момент ее произнесения воспринималась исключительно как политическое событие и ни с какой точки зрения не могла быть поставлена современниками в один ряд, скажем, с комедиями Плавта, а позднее – с одами Горация или даже прозаическим античным романом. Лишь много позже, начиная с эпохи Возрождения, политические речи ораторов под взглядом филологов отделились от обстоятельств, их вызвавших, и стали восприниматься как яркие явления литературы, давшие Европе образцы безупречного латинского литературного языка и классического словесного стиля.

Это подсказывает способ ограничить материал для этой книги. Мы сосредоточимся главным образом на тех видах словесного творчества, которые были освящены авторитетом древнейших жанров: это, как сказано, поэтические виды – эпос, лирика и драма. Необходимо также уделить внимание (но в меньшей степени) непоэтическим видам, чей статус как виды художественной литературы в античности не вызывал сомнения: мы отнесем сюда только литературный мим (о котором известно сравнительно немного) и поздние жанры – прозаические диалоги эпохи второй софистики (II в.²) наподобие тех, что писал Лукиан (они тоже связаны с мимом по происхождению), а также античный роман³.

Есть еще одно важное обстоятельство. «Литературой» мы по привычке называем тексты, доступные в виде книг и предназначенные главным образом для индивидуального чтения «про себя». В античной литературе лишь само по себе сочинительство при-

² Здесь и далее указание в датах «н.э.» – «нашей эры» – будет опускаться.

³ Подробнее о выборе жанров, на которых мы сосредоточимся в античных разделах учебника, см. «Введение».

знавалось делом индивидуальным и частным. Готовое же произведение – будь то стихотворение или научный трактат – предназначалось для устного и публичного исполнения: письменный текст играл роль заготовки, либретто. Поэтому современное слово «читатель» слишком дезориентирует нас в отношении античности: правильнее говорить «слушатель», а иногда – «зритель».

Рассмотрим в качестве примера эпоху Платона и Аристотеля (конец V в. – IV в. до н.э.). В русском тексте диалогов Платона там, где речь идет о читателях, а не об авторах, неоднократно встречается выражение «прочитать сочинение»: в оригинальном же древнегреческом тексте сказано иначе – «прослушать сочинение». В самом деле, античный читатель эпохи Платона воспринимал сочиненный кем-нибудь текст не зрением, а слухом: ему читал грамотный раб, или ученик, или же сам сочинитель, заботившийся о том, чтобы собрать вокруг себя публику для первого чтения-публикации своего нового текста. Кстати, одним из мест публичного чтения книг, видимо, был афинский Театр Диониса. Спектакли в нем в классическую эпоху шли не более 10–20 дней в году, а в остальные дни он предназначался для других публичных событий. По словам Сократа, любой желающий мог «послушать в оркестре» чтение философских сочинений всего за несколько монет.

Первый книгочей, читавший книги сам для себя (надо полагать, вслух!), истории известен: это Аристотель – собиратель большой библиотеки и автор многих ученых трактатов с обилием ссылок на литературу, созданную до него. Аристотель в этом своем пристрастии к самостоятельному чтению был скорее исключением для своей эпохи, ибо еще долгое время после него индивидуальное чтение было необычным, не говоря уже о чтении «про себя». При этом книги, написанные в результате самостоятельных уединенных занятий, Аристотель «публиковал» среди своих учеников, конечно, в устном виде.

Римский император Клавдий, живший в I в. (то есть через 400 лет после Платона), написав по-гречески два больших исторических сочинения, издал указ о том, чтобы в знаменитой Александрийской библиотеке ежегодно устраивалось их публичное чтение от начала и до конца. Если этот указ у кого-нибудь и вызывал усмешку, то явно не из-за длительности и публичности чтения. Известно, что еще Геродот читал публично главы из своей «Истории» на Олимпийских играх перед большим стечением народа. Клавдий не придумал здесь ничего нового: многодневные публичные чтения больших книг в эллинистических библиотеках было делом обычным; завсегда

Александрийской библиотеки могла смущать только регулярность таких чтений, подобающая разве гомеровской «Илиаде», но предписанная «Истории» Клавдия. Спустя еще 3 столетия после этого философ и богослов Аврелий Августин (IV в.) по-прежнему изумлялся уникальному навыку своего учителя Амвросия Медиоланского читать книги беззвучно, даже не шевеля губами!

Итак, стихией античного литературного слова была устная, звучащая, речь. Отсюда ясно, сколь многое останется скрытым от нас в античной литературе, если читать ее только глазами. Все, что сказано об устном характере прозы, относится в еще большей степени к поэзии. Местом исполнения сольной лирической поэзии были пиры, объединявшие от нескольких слушателей до нескольких десятков; хоровая лирика и эпос исполнялись в основном на площади или в театре во время праздников перед большой аудиторией. При этом нельзя забывать, что поэзия в античности исполнялась преимущественно под музыку. Музыка была неотъемлемой частью поэтического замысла, ибо именно она определяла интонационно-ритмический строй поэтической строки. При этом именно античная музыка – богатейший мир ритмов и гармоний, столь важная часть древней словесности – нам совершенно неведома и, похоже, утрачена навсегда.

Если устное исполнение было главным способом публикации произведения, то запись и перезапись служили его сохранению для будущих поколений. Древнегреческая письменность развивалась на основе финикийского алфавита, введение которого относится к началу VIII в. до н.э. Ученые до сих пор спорят, было ли это подлинным началом греческой письменности или же возобновлением ранней, но забытой практики. Самый ранний дошедший до нас образец литературной записи – несколько строк стихотворения, процарапанных на глиняной вазе, – относится ко второй половине VIII в. до н.э. Приблизительно этим же временем датируются гомеровские «Илиада» и «Одиссея». Гомеровский эпос, видимо, стали записывать достаточно рано, однако эти записи предназначались в основном для будущих сказителей эпоса и первоначально не имели широкого хождения. Широкой публике они были не нужны, так как она не мыслила себе никакого иного способа усвоения эпоса, кроме как из уст поэтов-сказателей.

Развитие книжного дела (наверное, «книжное дело» – это слишком громко сказано о переписывании книг под диктовку вручную, когда копии в книжных мастерских изготавливались

медленно, и получалось их сравнительно немного) связывают с увеличением числа школ в крупных городах и развитием прозаических жанров. Проза труднее для запоминания, чем поэзия, и потому она быстро соединилась с письмом. Наиболее интенсивно это происходило начиная с V в. до н.э.; а начиная с рубежа IV–III вв. до н.э. в средиземноморском мире стремительно развиваются греческие школы и библиотеки, и создание и распространение письменных копий книг стало совершаться гораздо стремительнее и в неизмеримо больших масштабах. Самыми крупными и престижными книжными центрами эллинизма были легендарная Александрийская библиотека в Египте и Пергамская в Малой Азии (от имени этого города – Пергам – происходит известное название материала, на котором писали – «пергамен»).

Школы и библиотеки в древности – основные заказчики книжных копий, в том числе избранных сочинений классических авторов. Так, из 70 или 90 пьес, написанных Эсхилом и изданных в полном собрании сочинений в конце IV в. до н.э., до эпохи Возрождения дожили только 7 полных трагедий (не считая множества фрагментов), которые были когда-то переписаны в одну книжку для школьных нужд или по частному заказу. Этот пример достаточно красноречив, чтобы понять, сколь мизерная часть произведений античности дошла до наших дней и насколько случаен набор текстов, по которым мы вынуждены строить наше представление о великой античной литературе.

Устный характер литературы во многом определил и внешний вид книг. Самый ранний и самый распространенный вид книги в античности – свиток. В эпоху эллинизма приобрели хождение книги, похожие на современные: стопка нарезанных прямоугольных листочков из папируса или пергамена, прижатая сверху и снизу деревянными дощечками, скрепленными кожаным ремешком. Эти книги отличались от нынешних не только по форме. Издатели вначале не очень-то заботились об их художественном облике: главное для них – пригодность для чтения. Поэтому письменный текст в античности в классическую эпоху и в эпоху эллинизма не воспринимался как художественное явление. Развитие каллиграфии, книжного орнамента и миниатюры происходит много позже – в Византии и Риме. Кстати, если какой-нибудь античный ученый брался составлять комментарии к известному тексту, он вписывал их прямо в книгу – на поля или между строк, не заботясь о ее внешнем виде. Александр Македонский возил с собою в походах свиток «Илиады», выправленный Аристотелем и, видимо, исписанный

аристотелевскими комментариями (конечно, жаль, что эти комментарии не сохранились).

С увеличением числа книг в эллинизме увеличивалась дистанция между автором и читателем, и неизбежно менялась репутация творца литературы, в том числе высокой литературы. В классических Афинах автор и читатель общались непосредственно, и большинство таких встреч происходило на общественных праздниках: творец хоровой лирики, например, понимался и как служитель богов, и как служитель всего полиса, а драматургов даже в комедии называли не иначе как «учителями афинского народа». В позднем эллинизме и Риме образ творца литературы чем дальше, тем больше начинал двоиться между служителем муз и ловким пустозвоном – творцом ужасных и развлекательных историй, ищущим вознаграждения за свое искусство морочить голову и веселить богатых на досуге.

Итак, литература в античном обществе имела иной облик и иной статус, чем она имеет сейчас. Тем интереснее заметить, при всех различиях, ее глубокую связь с культурой нынешней Европы. Античная литература в целом – это первый и самый впечатляющий в мировой истории урок пристального внимания к человеку и его месту в мире; к его свободе, которая гармонируется с общественным и мировым порядком, установленным богами. Именно античности принадлежит идея общественной гармонии – разумного единства личной свободы с общественной справедливостью, центральной для всего европейского гуманизма. Античности принадлежит близкая человечеству и особенно важная в современности идея исключительности творца произведения искусства, способного увековечить себя через свое творение и тем самым обрести бессмертие, доступное человеку только в творчестве. Даже этого короткого перечисления достаточно, чтобы понять, что мир античной литературы до сих пор духовно близок современному читателю.

* * *

Для понимания античной литературы необходимо ввести читателя в античную теорию происхождения поэзии и разделения ее на виды и жанры. Эта теория изложена в диалогах Платона и знаменитой «Поэтике» Аристотеля, написанной в 320-е гг. до н.э. Впоследствии взгляды этих философов – главным образом Аристотеля – легли в основу европейского классицизма; до сих пор с авторитетом «Поэтики» едва ли может соперничать какое-либо сочинение по теории искусства.

Вся поэзия, по Аристотелю, – это подражание: по-гречески *mimesis*. Простейшее определение подражания есть еще у Платона, и Аристотель ему не противоречит: подражать – значит, уподобиться кому-нибудь голосом или обликом. Платон дал это определение на основе своего зрительского опыта: поэзия существует в исполнении, и подражателем является любой, кто исполняет поэзию – будь то сам автор, сказитель или театральный актер. Таким образом, в античности само существование поэтического произведения сливается с его исполнением, а автор – с исполнителем: гениальный поэтический замысел, воплощенный в слове, но не исполненный, для античного общества просто не существует.

Вот как Платон описывает выступление современного ему сказителя эпоса: «Гомер рыдает и бьет себя в грудь». Это означает, что сказитель – это подражатель Гомера, и когда он произносит слова, написанные от лица Гомера, он как будто надевает на себя его маску, играет его роль; поэтому Платон и называет сказителя «Гомером». Когда же он будет говорить от лица Ахилла – он подражатель Ахилла. Но вот вопрос: как может сказитель уподобиться Гомеру или Ахиллу голосом и обликом, если он никогда не видел их в жизни? Уподобиться можно только «образу» Гомера, выступающему из строк его же произведений, или вымышленному характеру Ахилла, проявившемуся в описанных Гомером поступках и речах. Итак, подражать – это не просто «внешне копировать» или «передразнивать», но еще и выражать образы и идеи – и тем самым впервые являть перед зрителем/слушателем то, что скрыто в действительности.

Следовательно, греческий мимесис – явление гораздо более широкое, чем наше «подражание»: этим словом можно обозначить и «выражение» того, что иначе чем через искусство никогда не будет выражено. Не только поэзия, но и все искусство в целом может быть названо, по Аристотелю, «подражанием» именно в таком смысле. Поэт, впервые сочинивший какой-нибудь образ (как, например, Агафон, первым написавший трагедию, в которой все персонажи были придуманы и носили вымышленные имена), называется подражателем этого самого образа. Это подражание-выражение обретет голос и обрстет плотью во время публичного исполнения сочинения – тут оно станет «подражанием» в привычном нам смысле (но подражанием вымышленному предмету!).

Кому подражает поэт, сочиняющий драму, понятно: своим героям. Но кому подражает сочинитель лирики, который пишет о своих – вроде бы личных и сокровенных – чувствах и гово-

рит только от себя самого? Здесь заключена чрезвычайно важная черта античного поэтического опыта: лирик всей своей поэзией творит и выражает свой же собственный образ, свою маску поэта – равноценную маскам Ахилла или Медеи. О том, насколько эта маска соответствует нашему представлению о таинственной «личности» поэта, навеянному романтизмом, поговорим позднее.

Анакреон своей поэзией подражает образу поэта-Анакреона, который сам же и творит, превращая его в особую поэтическую маску. Этот образ-маска – маска певца любви и вина – будет зафиксирована и передана потомкам не только в его поэзии, но и в его биографии. Как в античных биографиях поэтов соотносятся их поэтический образ и исторический (реальный) – это особый и очень интересный вопрос. Но в большинстве античных биографий поэтов (как и философов, и художников) их поэтические маски заслоняют собою и почти полностью поглощают их исторически реальный облик. Последующие поэты-подражатели того же Анакреона будут надевать на себя именно эту маску, трактуя на свой лад его темы, сюжеты, мотивы и образы.

Таков смысл этой причудливой античной идеи всеобщего подражания в искусстве: любой поэт, говорящий «от себя», на деле творит свой образ-маску, которой сам же и подражает. Последующая традиция только и занята этой маской поэта, и ничего, кроме этой маски, не хочет замечать. Вовсе не случайно многие сочинения поздних подражателей великих поэтов дошли до нас под именем тех, кому они подражали; так что отрыв подлинных произведений античного поэта от произведений его подражателей до сих пор составляет предмет многочисленных ученых споров. Поэтому не имеет смысла спрашивать, был ли Гомер на самом деле слепым, наподобие мифических прорицателей, правда ли, что ямбограф Архилох довел двух девушек до самоубийства своими стихами, и верно ли, что комический поэт Филемон умер от хохота.

Подражание – часть человеческой природы и потому свойственно всем людям с детства; кроме того, предметы подражаний – например живописных изображений – если они качественно исполнены, неизменно доставляют удовольствие. Но одного подражания недостаточно для возникновения поэзии. Поэзию, по Аристотелю, «породили две определенные причины, притом обе тоже по природе свойственные человеку: это гармония и ритм». Под «гармонией» имеется в виду музыка как сочетание звуков; под «ритмом» – мерное движение, прообраз и танца, и поэтического метра. Собственно, вся

поэзия, по Аристотелю, состоит из гармонии, ритма и слов, только пользуется она этими частями в разных сочетаниях – иногда только ритмическим словом (без музыки), как в драматических диалогах, а иногда всеми сразу – музыкой, ритмическим словом, гармонией и еще танцем (как в выступлениях танцовщиков в сопровождении музыкантов и поющего хора).

Если вся поэзия – это результат подражания, то возникает вопрос, чему именно она подражает? Как правило, это люди и дела людские, которые по своим качествам могут быть достойными, важными, серьезными (это – высокий предмет подражания) или же никчемными, незначительными, а то и просто дурными (это – низкий предмет подражания). Сам же автор, подражающий кому-то, может говорить от своего лица (точнее, от лица своего образа-маски) или от чужого, или попеременно то от своего, то от чужого. Сведем все эти признаки в таблицу.

Таблица 1

Разделение поэзии на виды

	Автор говорит от чужого лица/лиц: речь подражательная	Автор говорит от своего лица: речь повествовательная	Автор говорит то от своего лица, то от чужого: речь смешанная	
	Д р а м а	Л и р и к а	Э п о с	Виды поэзии
Высокий предмет подражания	Трагедия	Мелика, элегия	Героический эпос	Подвиды и жанры поэзии
Низкий предмет подражания	Комедия	Ямбы	?	

Таким образом, вся античная поэзия распадается на три вида, и каждый из них – на несколько подвидов, или родов, поэзии, и некоторые мы сразу называем жанрами (*жанр* – от латинского *genus*, «род») – это *трагедия*, *комедия*, *героический эпос*. Подвиды лирики делятся на меньшие роды поэзии, и уже их мы называем жанрами: так, дифирамб – это жанр хоровой мелики, принадлежащий к лирической поэзии как к виду. (Подробнее об этом см. в подразделе «Лирика».)



Девять муз. Слева направо: Каллиопа – муза эпической поэзии, Талия – муза комедии, Терпсихора – муза танца, Евтерпа – муза авлетики (игры на дудках), Полигимния – муза гимнов, Клио – муза истории, Эрато – муза лирической поэзии, Урания – муза астрономии, Мельпомена – муза трагедии.

Римский саркофаг (т. н. «Саркофаг муз»). Мрамор.

Первая половина II в. Париж, Лувр

Эта классификация, основанная на взглядах Платона и Аристотеля, наиболее простая из всех, существующих в теории литературы, и она же – самая надежная. Несмотря на то что она игнорирует прозу, ее можно применять – с уточнениями – и к прозаическим жанрам. Важно только понимать, что в *таблице 1* представлены, в основном, так называемые чистые жанры – основа любой жанровой классификации; рядом с чистыми жанрами почти всегда располагаются смешанные, как, например, рядом с трагедией и комедией существует сатирическая драма. Только жанры лирики трудно строго разделить на высокие и низкие (за редким исключением: хоровые гимны – высокий жанр). Лирика изначально тяготеет к их смешению.

Заметим, что в одной клетке нашей таблицы пусто и стоит знак вопроса. Ее пытались заполнить по-разному: примеряли, например, пародийный эпос и др. Однако проницательные историки литературы заметили, что пустота эта была как будто специально оставлена античностью для далеких потомков. По-настоящему ее заполнила новоевропейская история литературы, начиная с позднего средневековья: место в этой графе занял роман или, иначе, прозаический эпос (более смешанного, чем низкого характера), изобретенный античностью и первоначально располагавшийся на периферии классических жанров, а сегодня безраздельно властвующий в литературе.

Конечно, эта таблица нуждается в дальнейших пояснениях. Например, какие люди считались античной литературе важными (высокими, добропорядочными, серьезными), а какие – незначительными (низкими, дурными, никчемными)? «Важные» –

это люди мифологически-легендарного прошлого или же исторические личности, превращенные в легенду; это выдающиеся люди, занимавшие высшие позиции в общественной иерархии, а это значит, что их жизнь имела не частное, но общественное значение; это герои, участвовавшие в событиях, приведших к предельному проявлению их душевных свойств, выразившихся в словах и поступках настолько отчетливо, что стали образцом для других – более обыкновенных, более близких нам людей.

Подобного сложного определения, конечно, не найти в античной эпохе. Поздние римские грамматики говорили проще: важные люди для поэзии – это «герои, полководцы, цари». Однако не все цари и полководцы стали героями высокой литературы, а лишь те, кто участвовал в выдающихся событиях, наиболее проявивших их природу. Жизнь этих людей, отнесенная в прошлое – мифологическое или условно-историческое, – понималась как заведомо более ценная и более содержательная, чем наша. Примеры людей серьезных и важных дали Гомер и три великих трагика. Аристотель сказал, что они подражали людям, «лучшим, чем мы сами».

Отсюда можно понять, кто такие люди незначительные: это люди частные, а не общественные; не герои, не полководцы, не цари; люди, которые живут в обыкновенных домах, а не во дворцах, и никакими особенными добродетелями не отличаются. С такими людьми смешные истории случаются чаще, чем серьезные; с ними могут происходить драмы, но не трагедии; если в их жизни наступает кризис, то он наверняка завершится восстановлением порядка, но никогда – смертью: смерть – удел высоких жанров.

Представление о системе жанров в литературе – пусть самое общее – необходимо не только для изучения греческих писателей, но даже для простого их чтения. Жанр определял форму и художественные средства писателя, и потому каждый из древних писателей точно знал уже на стадии замысла, в каком именно жанре он работал и предполагал такое же знание в читателе.

* * *

В данном пособии из-за его краткости перед нами неизбежно возникает необходимость выбора видов словесности и жанров, на которых надо сосредоточиться. Следуя таблице 1, поделим дальнейшее повествование на три главы: *эпос, лирика, драма* – и будем рассматривать главным образом поэзию в ее самых выразительных образцах. Наша задача – изучить именно образцы, которые выставили для последующих поколений

архаическая и классическая эпохи. Затем на нескольких характерных примерах мы увидим, как использовались эти образцы в творчестве авторов эпохи эллинизма и Римской империи.

Далее будем придерживаться следующей периодизации античной литературы:

архаический период: VIII – VII в. до н.э.;

классический период: VI в. – 320-е гг. до н.э. (особое значение для этого периода имеет V в. до н.э. – эпоха классического театра: время Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана);

период эллинизма: 310 – 30-е гг. до н.э. (периоду эллинизма соответствует римская литература эпохи республики: 241–30-е г. до н.э.);

период римской империи: 20-е гг. до н.э. – 450-е гг. н.э. (особое значение в этот период имеет римская литература эпохи принципата Августа – от окончания гражданской войны до смерти императора Августа: 20-е гг. до н.э. – 14 г. н.э.).

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЭПОС

Главные внешние признаки *античного эпоса* – это, во-первых, использование гекзаметра в качестве стихотворного размера; во-вторых, большой масштаб описываемых событий и большое число действующих лиц; в-третьих, сравнительно большие объемы произведений. В «Илиаде» свыше 15 600 стихотворных строк (24 книги), в «Одиссее» – свыше 12 000 строк (24 книги) (для сравнения: в среднем в трагедии или комедии порядка 1200 строк).

Эпический размер – *гекзаметр* – состоит из шести стоп под названием *дактиль*; в дактиле три слога, из которых первый – долгий, второй и третий – краткие. Дактиль в стихе может быть заменен спондеем, состоящим из двух долгих слогов; последняя стопа гекзаметра, как правило, является спондеем. В переводе на русский язык принято передавать долгий слог ударным, краткий – безударным. Вот как, например, звучат гекзаметры в самом начале «Илиады»:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершалася Зевсова воля), –
С оного дня, как, воздвигшие спор, воспылали враждою
Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный.⁴

Гекзаметр придает эпическому повествованию особый узнаваемый ритм – неторопливый, величественный, создающий впечатление бесконечного потока, постепенно разворачивающегося и набирающего силу. Непрерывный ход повествования усложняется паузами посередине строки, когда конец слова совпадает с концом стопы – такая пауза называется *цезурой*; паузы придают особую значительность словам и словесным периодам в общем потоке ритмической речи. В содержательном плане для эпоса характерен возвышенный стиль с использованием сложных эпитетов и развернутых сравнений, которые придают повествованию особую обстоятельность –

⁴ Перевод Н.И. Гнедича. См.: Гомер. Илиада. Одиссея. М., 1967. С. 23.

можно сказать, тяжеловесность – и замедленный темп даже при описании самых стремительных событий.

Эпические повествования обычно сосредоточиваются вокруг выдающихся событий прошлого (войны, далекие путешествия и т.п.). В эпосах не просто рассказывали истории, но ставили сложные и важные вопросы – такие, как происхождение мира – и в ответ на эти вопросы поэты создавали подробнейшие описания и перечисления. В соответствии с главной темой эпических произведений принято различать две их разновидности: эпос героический и эпос дидактический, или «поучительный».

Героический эпос сосредоточен на батальных темах и образах, так как главная его цель – дать впечатляющие картины великих деяний, подвигов, героизма, преодоления трудных испытаний.

Дидактический эпос дает полезные для жизни поучения и наставления. Для их обоснования или пояснения эпический поэт может нарисовать самую обширную и подробную картину мироздания, описать происхождение богов и древних поколений людей, детально охарактеризовать человеческий быт и хозяйство – то есть дать настоящий свод разнообразных знаний: недаром первые философские произведения, содержащие учение о мире, тоже создавались в форме дидактического эпоса.

Героический эпос. Гомер

«Илиада» (середина VIII в. до н.э.) и «Одиссея» (вторая половина VIII в. до н.э.) признавались в античности первыми, величайшими и непревзойденными произведениями литературы. Автором их называли легендарного Гомера, чья личность издревле вызывала восхищение и споры. Биографических сведений о нем сохранилось крайне мало, и уже в античности даже знатоки не умели отделить правду от домыслов.

Самый древний из всех известных споров вели семь городов за право зваться родиной Гомера, о чем сохранилось известное двустишие:

Семь городов, пререкаясь, зовутся отчизной Гомера:
Смирна, Хиос, Колофон, Пилос, Аргос, Итака, Афины⁵.

Сегодня ученые в общем согласны в том, что родными для Гомера были северные ионийские колонии Малой Азии – остров Хиос или город Смирна на побережье Эгейского моря (современный Измир в Турции).

⁵ Перевод Л. Блуменау. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 337.

Но наиболее острые споры в науке, не утихающие до сих пор, вызвала проблема авторства этих поэм. Еще в эпоху эллинизма некоторые александрийские филологи усомнились в том, что у «Илиады» и «Одиссеи» был один и тот же автор, настолько очевидны были различия между ними. Это дало повод говорить о двух разных поэтах – авторе «Илиады» и авторе «Одиссеи» (Гомера считали автором «Илиады»). Новый виток дискуссиям придали в конце XVIII в. немецкие ученые, высказавшие еще более радикальные сомнения. При анализе «Илиады» выяснилось, что обороты и образы гомеровского языка настолько многообразны, что отнести их к поэтическому вымыслу одного человека – сколь угодно гениального – казалось невозможным. Ф.А. Вольфом было высказано предположение, что за каждой из поэм стояло много разных сочинителей, чьи сказания передавались из уст в уста, пока не были механически сведены в единое произведение. У Вольфа сразу же нашлись сильные оппоненты – братья Шлегели, Шеллинг, Гёте и др.; дискуссии получили название «гомеровского вопроса».

Сегодня «гомеровский вопрос» не кажется таким уж неразрешимым. Источником устной эпической поэзии в древности был не только авторский вымысел, но и многообразные устойчивые формулы поэтического языка, которые в изобилии содержались в арсенале древних поэтов и сказителей как готовые инструменты, накопленные поколениями. Однако в «Илиаде», так же как и в «Одиссее», есть все признаки единства авторского замысла (отмеченного еще Аристотелем), и этому единству подчинены все средства поэтической выразительности. Поэтому сегодня большинство филологов согласны в том, что 24 книги «Илиады»⁶ были созданы одним и тем же автором-сказителем, как и 24 книги «Одиссеи».

Был ли создателем «Илиады» и «Одиссеи» один и тот же поэт, или их было два, выяснить едва ли возможно, да это не так уж важно. Главное, что во все эпохи античной культуры каждая из этих поэм справедливо приписывалась гению величайшего поэта и сказителя. Его называли отцом поэзии, собеседником муз и считали почти современником великих героев – Ахилла, Гектора, Одиссея и т. д. В самом деле, Гомер для античности был исключительно ценен еще и тем, что в нем видели единственного из жителей той легендарной эпохи, кто оставил о ней глубокую

⁶ Только десятая книга «Илиады», очень отличающаяся по своему языку от всех остальных, по-прежнему вызывает наибольшие сомнения и споры.



Мифический поэт и певец Орфей с кифарой в руках в длинном пестром хитоне, плаще, с лентами; на голове персидский головной убор, называемый «тиара». Краснофигурный кратер из Апулии. Около 360–350 гг. до н. э. Из коллекции Интеза Санпаоло. *Виченца, Палаццо Леони Монтанари*

память: благодаря поэмам Гомера греки не просто учились мудрости, но ощущали жизненность своего прошлого, превращенного в легенду и запечатленного в ярких героических образах.

Из поэтов рядом с Гомером в античности могли поставить разве только легендарного Орфея – само олицетворение лири-

ческой поэзии. Два этих поэта несопоставимы ни с какими другими ни по высоте положения в поэзии, ни по авторитету в древней премудрости. Орфея и Гомера считали своими учителями философы, и именно с Гомером первыми вступили в спор те из них, кто стал прокладывать новые пути в познании предметов божественных – Ксенофан Элейский и Гераклит Эфесский. Недаром античность изображала Гомера незрячим: слепота глаз, сочетавшаяся с нечеловеческой прозорливостью ума – это общая черта древних мифологических прорицателей. Слепыми были Тиресий и Эдип, который обрел дар предвидения, когда постиг трагическую тайну собственной судьбы и выколол себе глаза.

Впервые в литературе образ прославляемого всеми слепого певца был выведен самим Гомером в книге 8-й «Одиссеи». Этот певец – «божественный Демодок» с острова феаков – поэт и музыкант, игравший на лире (строки 63–64):

Муза его при рождении злом и добром одарила:
Очи затмила его, даровала за то сладкопень⁷.

Своим пением и игрой Демодок умел аккомпанировать танцующим юношам, а на пиру у царя Алкиноя он так исполнил сказания о Трое (подобные гомеровской «Илиаде»!), что взволновал Одиссея до слез. Одиссей восхищается Демодокom, и в его похвале передано убеждение в особой божественной прозорливости эпического поэта, позволявшей ему верно передавать события, в которых сам он не участвовал; почти этими же словами античная культура восхищалась и самим Гомером (строки 487–492):

Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставляю;
Музой, дочерью Дия, иль Фебом самим наученный,
Все ты поешь по порядку, что было с ахейцами в Трое,
Что совершили они и какие беды претерпели;
Можно подумать, что сам был участник всему иль от верных
Все очевидцев узнал ты.

Гомера как первого поэта считали изобретателем важнейших жанров поэзии – как высоких, так и низких: он первым создал не только героический эпос и гимны⁸, но и пародийный эпос. Его авторству приписывали недошедший до нас эпос под названием «Маргит», что значит «дурачок»: такое имя носил его главный герой, ставший благодаря своей глупости и беспo-

⁷ Здесь и далее все цитаты из «Одиссеи» даются в переводе В.А. Жуковского. См.: *Гомер. Илиада. Одиссея*. М., 1967.

⁸ Гимны, приписываемые авторству Гомера, сохранилось немало, однако они имеют совсем мало общего с автором «Илиады». Подробнее о гимнах см. подраздел «Хоровая мелика».

мощности пародийным антиподом великих героев «Илиады». Аристотель в «Поэтике» прямо называет Гомера изобретателем трагедии и комедии, подразумевая то, что как в серьезном, так и в смешном жанре Гомер первым заложил основы сюжетосложения – то есть показал будущим драматическим поэтам, как надо правильно составлять сказания. Примером первой трагедии Аристотель считал «Илиаду», а первой комедии – упомянутую пародийную поэму «Маргит».

Гомеровская «Илиада» посвящена легендарной войне многочисленных греческих племен с могущественным городом в северной части Малой Азии под названием Троя, или иначе Илион (отсюда название поэмы). Троянскую войну начали греки с целью отомстить за преступление троянского царевича Париса (называемого также Александром). Прибыв в Спарту в гости к царю Менелая, Парис соблазняет его жену Елену, самую прекрасную женщину на земле, и тайком уезжает вместе с нею (а также с богатыми сокровищами Елены, хранившимися в Спарте) в Трою. Менелай и его брат Агамемнон, царь Аргоса, собирают для похода на Трою огромную рать из всех союзных греческих племен, называемых в эпосе «ахейцы»⁹. Среди них – хитроумный царь Итаки Одиссей, славный лучник и стратег, могучий царь Саламина Аякс, уступавший в силе только Ахиллу, и сам Ахилл, или Ахиллес – величайший герой среди греков. Им противостоят троянские герои, которыми предводительствует Гектор¹⁰.

Троянская война длилась десять долгих лет и завершилась взятием и разрушением Трои благодаря знаменитой хитрости Одиссея, внушенной Афиной. Это был гигантский деревянный Троянский конь, построенный мастером Эпеем; в него спрятались лучшие ахейские воины, и Одиссей придумал, как ввести его в Трою, чтобы ночью начать последний штурм. После взятия Трои и дележа добычи ахейцы отправились домой, и возвращение это не было счастливым: на их долю выпали страшные испытания, и многие погибли в пути. Но самым долгим было возвращение Одиссея, испытывавшего много бедствий, прежде чем попасть к себе домой на Итаку, к жене Пенелопе

⁹ «Ахейя», или «Ахейя» – древнее название Греции.

¹⁰ Парис – похититель женских сердец – показал себя далеко не лучшим воином, хотя иногда бывал полезен войску. Однако, по воле богов, именно Парису – с помощью Аполлона – суждено было в итоге убить Ахилла: по позднеантичной версии, он поразил его стрелой в пятку – единственное уязвимое место Ахилла.

и сыну Телемаху. Его путешествие, о котором повествуется в «Одиссее», длится ровно столько же, сколько Троянская война: 10 лет.

Важно отметить, что Гомер в «Илиаде» не ставит себе целью ни описание всего хода Троянской войны, ни описание всех деяний Ахилла. Точно так же в «Одиссее» он не показывает всего того, что совершил или претерпел Одиссей в связи с Троянской войной. За это его справедливо хвалит Аристотель, ставя в пример другим писателям Гомерово искусство придумывать сюжеты, сосредоточиваясь на главном: «Гомер... посмотрел на дело правильно, по дарованию ли своему или по искусству... он не взял всего, что с героем случилось... нет, он сложил “Одиссею”, равно как и “Илиаду” вокруг одного действия»¹¹. В «Илиаде» центральное действие – вражда между Ахиллом и Агамемноном; в «Одиссее» – путь Одиссея с момента отплытия его кораблей от Трои до восстановления порядка в его доме на Итаке.

Действие «Илиады» происходит в десятый, последний, год Троянской войны. Поэма начинается с указания на гнев Ахилла и раскрытия его причин и следствий (книга 1-я). Все началось с того, что Агамемнон во время набега на окрестности Трои взял в плен прекрасную Хрисеиду – дочь Хриса, жреца Аполлона. Хрис умолил Аполлона наслать жестокий мор на ахейян, и на десятый день повальной болезни прорицатель ахейян Калхонт объявил, что Аполлона можно умиловать, лишь возвратив дочь ее отцу. Агамемнон соглашается, но требует себе возмещения из другой добычи. Ахилл резко ему возражает, и тогда Агамемнон грозит забрать себе пленницу Ахилла Брисеиду. Лишь вмешательство Афины удерживает двух героев от поединка. Ахилл отказывается от спора за Брисеиду, уступает ее Агамемнону, но в гневе заявляет, что более не возьмет в руки оружия, пока положение ахейян в войне не станет совсем безнадежным и они не призовут его в войско, искупив богатыми дарами нанесенное оскорбление. Зевс, умоленный матерью Ахилла богиней Фетидой, решает помочь троянцам, чтобы отомстить ахейянам за Ахилла; он посылает к Агамемнону обманчивый сон, чтобы внушить мысль о скорой победе и побудить к битве. Честолюбивый Агамемнон спешно выстраивает ахейскую рать и выступает из лагеря на равнину перед Батиейским холмом близ Трои (книга 2-я).

¹¹ Перевод М.Л. Гаспарова. См.: *Аристотель*. Политика. Поэтика. М., 2002. С. 301.



Троянский царевич Парис, размышляющий о том, кому из трех богинь (Гере, Афине или Афродите) присудить яблоко как самой красивой. Справа Эрот нашептывает ему решение: Парис присудит победу Афродите и получит взамен самую красивую женщину земли – Елену; это решение в итоге развяжет Троянскую войну.

Краснофигурная пелика из Афин. Около 350–340 гг. до н.э.

Афины, Национальный археологический музей

Далее, в 22 остальных книгах «Илиады», разворачиваются события всего лишь шести последующих дней десятого года троянской войны, из которых четыре дня – битва (четвертый день – с участием Ахилла) и два дня – временное перемирие для погребения павших. В центре всей композиции – один самый бурный день, ставший переломным (книги 11–18-я). В этот день троянцы, поддерживаемые Зевсом, ощутимо теснят ахейян, многие ахейские вожди ранены; тогда в битву вступает ближайший друг Ахилла Патрокл, которому удается почти сломить натиск троянцев, но и он погибает, сраженный Эвфорбом и Гектором; и вот наконец, Ахилл, пылая мстью, решает вступить в бой. Яростная битва с участием Ахилла (книги 20–22-я) завершается поражением троянцев, отступлением их внутрь стен Трои и смертью Гектора в поединке с Ахиллом перед воротами Трои. Последние две книги «Илиады» повествуют о погребении Патрокла и Гектора.

Таковы события этих шести дней «Илиады», и если прибавить сюда первую и последние ее книги, то количество описанных или упомянутых дней войны увеличится всего лишь до нескольких десятков. Однако и этого оказывается достаточно, чтобы развернуть грандиозную панораму жизни Греции и Трои, вывести незабываемые картины войны и мирной жизни, показать многочисленные и очень разные образы людей и богов, создать впечатляющие описания природы и ее стихий и, конечно же, неоднократно указать на причины самой войны, события, связанные с нею, на приближающийся ее конец, гибель Ахилла и взятие Трои. Все это сделало «Илиаду» для античности своеобразной энциклопедией, к которой обращались ради познания дел божественных и человеческих.

В основе «Одиссеи», как уже указывалось, сюжет о десятилетних странствиях героя Одиссея из Трои домой. На пути его подстерегает много опасных испытаний, он лишается всех своих товарищей, но в итоге прибывает на родную Итаку и соединяется наконец с женой Пенелопой, все это время хранившей ему верность, и сыном Телемахом. Долгие скитания, выпавшие на долю Одиссея, были вызваны гневом Посейдона за то, что Одиссей в самом начале своего пути ослепил сына колебателя морей – одноглазого великана Циклопа, чтобы спасти себя и своих товарищей из западни. На пути Одиссей встречается с народом, называемым «лотофаги» («поедатели лотоса»), одноглазыми великанами-циклопами, повелителем ветров, лестригонами, попадает на остров волшебницы Кирки (Цирцеи), спускается в царство мертвых, проплывает мимо

острова Сирен, проводит корабль между Сциллой – шестиглавым морским чудовищем – и Харибдой – смертоносным водоворотом, попадает на остров бога солнца Гелиоса, где пасутся его стада коров. Вернувшись домой, Одиссей вначале таится, притворяясь чужестранцем, и наблюдает, как нагло ведут себя в его доме знатные греки: прослышав про долгое отсутствие Одиссея, они приехали свататься к его жене – прекрасной Пенелопе – и, добываясь ее руки, фактически поселились у него и стали прожигать в пирах его состояние. В конце Одиссей учиняет жестокую расправу над горе-женихами.

В композиционном отношении «Одиссея» выстроена подчеркнуто симметрично: первая ее половина (книги с 1-й по 12-ю) посвящена странствиям Одиссея от Трои до мирного острова феаков; вторая (книги с 13-й по 24-ю) – прибытию Одиссея на Итаку, опасностям, подстерегающим его дома, и, наконец, расправой Одиссея над женихами Пенелопы. Первая половина «Одиссеи», в свою очередь, четко разделяется на три части по 4 книги. Книги с 1-й по 4-ю описывают положение дел в Итаке в отсутствие Одиссея и путешествие его сына Телемаха к двум ахейским полководцам, благополучно добравшимся из Трои домой, – Менелаю в Спарту и Нестору в Пилос; в книгах с 5 по 8 показан сам Одиссей, покинувший остров нимфы Калипсо и прибывший на остров феаков; в книгах с 9-й по 12-ю Одиссей рассказывает о своих странствиях феакам во время пиршества в доме царя Алкиноя.

«Одиссея» заметно отличается от «Илиады» не только по сюжету и композиции, но по духу и образности: «Илиада» – это в большей степени трагическое произведение, «Одиссея» – сказочное. В «Одиссее» персонажи четко делятся на хороших и плохих; в «Илиаде» граница между хорошим и плохим тоже есть, но проходит по каждому человеку и по каждому событию. В «Одиссее» границы мира предельно распахнуты: перед нами разворачиваются чудесные страны, чередой проходят необыкновенные существа – невиданные народы, волшебники, чудовища и т. п.; в «Илиаде» все происходящее так или иначе устремлено к полю битвы под Троей, и мы фактически перемещаемся между ахейским лагерем, осажденным городом и равниной, на которой разворачиваются жестокие битвы. В «Одиссее» бóльшая часть повествования сосредоточена вокруг одного действующего лица, прямо воплощающего архетипический образ сказочного героя: ловкого, хитрого, изобретательного, доблестного, внушающего восхищение мужчинам и любовь женщинам и никогда, даже в самых благодатных

странах, не забывающего о доме. В «Илиаде» подобного акцента на одном человеке нет – автор одинаково пристально наблюдает за Ахиллом, Гектором, Патроком, Менелаем и др.

Наконец, непосредственное действие «Одиссеи» почти всегда происходит в мирной домашней обстановке: на Итаке, в Пилосе, Спарте, в Схерии (земле феаков). Все приключения Одиссея (книги с 9-й по 12-ю) поданы в виде его рассказа на пиру, что позволяет нам занять созерцательную позицию и оценивать самые волнующие события с временной и пространственной дистанции; это придает атмосфере эпоса удивительное спокойствие и умиротворенность. Бесчинства наглых женихов Пенелопы – единственное в «Одиссее», что нарушает впечатление прочного домашнего мира; эти бесчинства показываются непосредственно, и финальная расправа Одиссея, также данная в условном настоящем, вновь восстанавливает пошатнувшийся порядок. В «Илиаде» же мы – почти всегда участники волнующих событий, развернутых прямо перед нашим взором.

«Илиада» и «Одиссея» показывают огромные художественные возможности эпоса; в них раскрыты гигантские временные и пространственные измерения, сочетающиеся с предельной детализацией образов. Подобное сочетание достигнуто с помощью специфической манеры повествования, ставшей приметой гомеровского стиля. Суть этой манеры в том, что повествователь в любой, даже самый динамичный момент, может прервать линейное развитие событий для того, чтобы яснее раскрыть явленный образ через сравнение или же подробно исследовать какую-либо деталь вплоть до описания истории ее появления. Завершив отступление, повествователь возвращается к исходному моменту, чтобы продолжить рассказ. Подобную манеру в науке принято называть *ретардацией* – то есть «задержкой».

Яркие примеры «задержек» – подробнейшие описания вооружения героев. Например, в книге 16-й Патрокл спешно собирается в бой, подгоняемый Ахиллом, и облачается в доспехи Ахилла: несмотря на стремительность действия, Гомер тщательно и детально описывает и самого Патрокла, и порядок его облачения в доспехи, и даже рассказывает историю копья Ахилла, которое Патрокл из-за его тяжести не берет с собою. Или в книге 19-й «Одиссеи», когда Одиссеем под видом чужестранца прибывает к себе домой на Итаку, старая служанка Еврикля, совершая ему омовение ног, замечает на колене знакомый шрам, и сразу же узнает Одиссея. Это очень эмоциональный и динамичный момент: читатель ожидает бурную сцену встречи, однако в поэме вместо этого дается обстоятель-

ный рассказ длиной в 70 строк о давнем происхождении этого шрама. В конце рассказа повествователь одной строкой возвращает нас обратно к Евриклее и теперь рисует сцену ее изумления – весьма детально и выразительно, но при этом исключительно через описание действий, а не эмоций (строки 467–471):

Эту-то рану узнала старушка, ошупав руками
Ногу; отдернула руку она в изумленье; упала
В таз, опустившись, нога; от удара ее зазвенела
Медь, покачулся водою наполненный таз, пролилася
На пол вода. И веселье и горе проникли в старушку.

Сосредоточенность на внешнем действии в этом коротком эпизоде неслучайна. Эпос не входит во внутренний мир своих героев, исследуя их природу главным образом по внешности, поступкам и высказываниям. Именно поэтому в эпосе нет задачи примирить или даже просто совместить, казалось бы несовместимые черты человеческой натуры: великодушие и обиду, героизм и преступление.

Особенно ярко это проявляется в сложном образе Ахилла. Ахилл живет в соответствии с заповедями героической этики, которая строится на честолюбии, стремлении к личному подвигу и военной славе, создаваемой числом убитых врагов и завоеванных трофеев. Но сам же Ахилл доводит эти заповеди до степени отрицания героизма. Его обида и гнев на Агамемнона, отнявшего Брисеиду – заслуженный трофей, вполне оправданы и понятны и людям, и богам; однако в книге 9-й Ахилл, упорствуя в гневе, отказывается от еще более богатых подарков и не вступает в бой, хотя и видит гибель товарищей по войску. Ярость Ахилла и желание отомстить за смерть Патрокла обоснованны; но ярость переходит все границы, когда в книге 22-й Ахилл совершает противное людям и богам надругательство над телом сраженного им Гектора. В Ахилле сочетается героическая натура с глубоким и трагическим знанием о себе самом, что отличает его от других воинов – например Гектора или Агамемнона. Ахилл постоянно помнит о смертности героев, знает о том, что скоро сам умрет и понимает, что даже самый яркий героизм сомнителен перед лицом смерти. В книге 9-й он говорит, что предпочел бы тихо жить дома, чем добывать себе славу под Троей. Отсюда ясна и его склонность к состраданию, которая (вместе с желанием богов) заставила его выдать старому Приаму тело Гектора; и в то же время даже в час сострадания его гнев вновь готов забушевать с новой силой.

В «Илиаде» замечательны не только яркие и очень разные героические образы ахейян, пришедших на войну, чтобы покрыть себя славой, и троянцев, отчаянно сражающихся, чтобы защитить свои дома и семьи, но и образы женщин. Это троянская царица Гекуба, на глазах у которой гибнут ее сыновья и рушится Троя, жена Гектора Андромаха с грудным младенцем Астианактом (в книге 8-й содержится знаменитая сцена прощания Гектора и Андромахи), а также Елена – ставшая виновницей всей войны.

К другим примечательным особенностям гомеровского эпоса относятся уже упоминавшиеся гомеровские *метафоры*, или развернутые сравнения. Вот, например, строки из книги 16-й «Илиады», где Патрокл настолько свирепо преследует троянцев, что даже сам Гектор, отступая, мчится от него к воротам Трои на своей колеснице. Гомер хочет сравнить стремительный бег троянских коней с ливневыми водами и для этого выводит яркий и мощный образ небесного потопа, низвергаемого Зевсом на людей, живущих не по справедливости (строки 383–393):

...но Гектора кони умчали.
Словно земля, отягченная бурями, черная стонет
В мрачную осень, как быстрые воды с небес проливает
Зевс раздраженный, когда на преступных людей негодует,
Кои на сонмах насильственно суд совершают неправый,
Правду гонят и божией кары отнюдь не страшатся:
Все на земле сих людей наводняются быстрые реки,
Многие нависи скал отторгают разливные воды,
Даже до моря пурпурного с шумом ужасным несутся,
Прядая с гор, и кругом разоряют дела человека, –
С шумом и стоном подобным бежали троянские кони.¹²

Точно так же в книге 17-й ахейцы, не выдержавшие натиска Энея и Гектора и пустившиеся в бегство, сравниваются с испуганными птицами (строки 755–759):

И, как туча скворцов или галок испуганных мчится
С криками ужаса, если увидят сходящего сверху
Ястреба, страшную смерть наносящего мелким пернатым, –
Так пред Энеем и Гектором юноши рати ахейской
С воплем ужасным бежали...

Еще одна яркая и узнаваемая примета гомеровского высокого стиля – *эпитеты*. Эпитет – это, собственно, имя прилагательное (слово «эпитет» именно так и переводится: «прилагательное»),

¹² Здесь и далее все цитаты из «Илиады» даются в переводе Н.И. Гнедича. См.: Гомер. Илиада. Одиссея. М., 1967.

передающее признаки и качества предмета; эпитет – одно из главных выразительных средств эпической поэзии. Внешняя особенность гомеровских эпитетов – их сложносоставность. Гомер, как правило, сочетает сразу несколько слов для образования одного эпитета, и он начинает служить уже не просто описанию предмета через отличительные признаки, но его воспеванию: «пышнопоножные данаи» (имеются в виду поножи – защитные накладки на голени, которыми пользовались данаи, то есть ахейские воины), «многомудрый муж» (то есть Одиссей), «розовоперстая Эос» (пальцы богини зари Эос – персты сравниваются с лепестками роз), «конеборный Гектор» и т.д. Поэтический перевод гомеровских эпитетов на другие языки – это довольно непростая задача; в русских переводах «Илиады» и «Одиссеи» переводчики часто используют устаревшие слова, выражения церковнославянского языка, звучащие теперь для нашего уха, наверное, так же как оригинальный гомеровский текст звучал для грека классической эпохи.

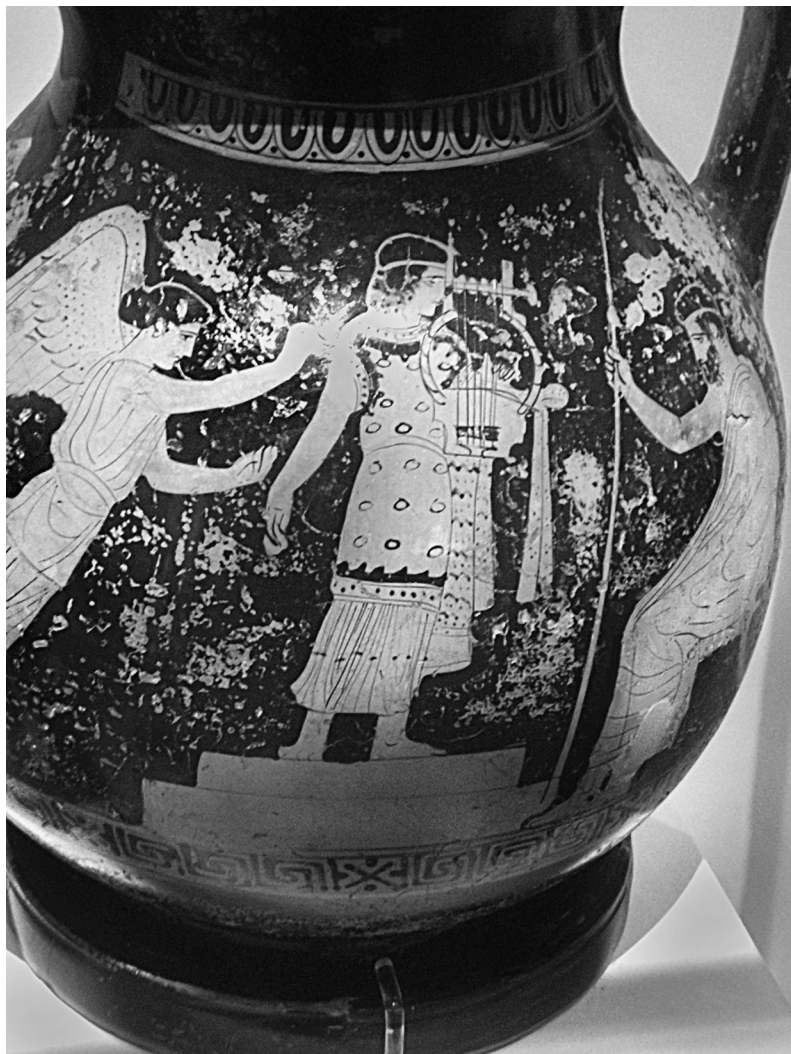
Важная смысловая черта гомеровских метафор и эпитетов заключается в том, что каждый из них определен архаическим смыслом своего предмета и потому очень устойчив вне зависимости от ситуации, в которой он определяется. Например, сегодня мы можем сказать: «бездна счастья», «бездна богатства» – в этих метафорах смысл слова «бездна» истолковывается как «очень много», и поэтому переносится на многие предметы. В архаическом же эпосе «бездна» осмысливалась не иначе как подземный мир – обиталище смерти, и потому заведомо положительные предметы – такие как счастье, никак не могли сочетаться с нею. Поэтому в эпосе употребляется только метафора «бездна горя», «бездна страдания». Точно так же негодяй Эгисф в гомеровском эпосе определяется как «Эгисф благородный», потому что Эгисф – потомок царей, а царский род для эпического поэта по определению является носителем благородства и доблести: это качество рода в виде устойчивого эпитета переносилось по смыслу даже на худших его представителей.

«Илиада» и «Одиссея», видимо, были первыми сочинениями античной литературы, которые сразу создавались на письме, а не просто записывались и собирались по частям после устного распространения их отдельных глав. Свидетельства этому – ясная и продуманная структура, яркая симметрия больших текстовых объемов, а также очевидная смысловая взаимозависимость сцен, размещающихся в удаленных друг от друга главах. Все данные качества будут ощутимы только для тех, кто читает или слушает эти тексты целиком – от начала и до конца. Возникает закономерный вопрос: как исполнялись эти гигантские произведения?

Долгое время ученые воспринимали гомеровскую сцену пира на острове феаков (книги 5–8-я «Одиссеи») как точное свидетельство тому, как исполняли гомеровский эпос в античности. На этом пиру, завершившемся глубоко за полночь, слепой Демодок исполнял свою поэму о троянском коне, а Одиссей рассказывал о своих странствиях; участники пира – местная знать, приближенная к царю, то есть сравнительно немногочисленное и закрытое от широкой публики сообщество. Так и Гомера первоначально рисовали певцом аристократии, певшим на пирах вождей народов. Сегодня в науке набирает силу иная – гораздо более оправданная – точка зрения, находящая все больше и больше сторонников: «Илиада» и «Одиссея» предназначались для широкого публичного исполнения рапсодам (или рапсодами) целиком.

Местом такого исполнения были всегреческие празднества – такие как Делосские игры в честь Аполлона, или афинские летние игры в честь Афины, или же Олимпийские игры: на эти игры съезжались греческие племена со всего Средиземноморья, а выступления сказителей эпоса – рапсодов – издревле предусматривались в их программе. Рапсоды исполняли поэмы при массовом стечении народа на городской площади или в театре. Подсчитано, что исполнение всей «Илиады» могло занимать три полных летних световых дня (от восхода до заката) с перерывами на ночь и короткими перерывами во время дневной декламации (приблизительно по такой же схеме строились драматические состязания в классическую эпоху). Во время исполнения всей «Илиады» в течение трех дней, видимо, происходило состязание нескольких рапсодов: по жребию они распределяли между собой главы «Илиады» или «Одиссеи» и выходили поочередно перед судьями и народом. Так устами разных сказителей в течение нескольких дней «плелась» одна и та же великая поэма: может, именно поэтому таких сказителей стали называть «рапсодами» – «сплетателями песни».

Один знаменитый рапсод по имени Ион, родом из Эфеса, многократно увенчанный венком победителя и выступавший почти во всех крупных городах Средиземноморья, выведен в одноименном диалоге Платона. Рапсоды объединялись в сообщества, целью которых было сохранение, исполнение и толкование великих поэм. Самое знаменитое сообщество рапсодов было создано на острове Хиос – предполагаемой родине Гомера. Его члены называли себя «гомеридами», и их искусство излагать эпос, освященное авторитетом самого Гомера, было весьма востребовано на протяжении всей классической эпохи.



Кифаред-победитель состязаний в пении под аккомпанемент кифары. Кифаред стоит на подиуме в праздничном снаряжении музыканта; слева к нему подлетает Ника – богиня победы; справа сидит в кресле судья состязаний, присудивший ему победу.

Краснофигурная пелика. Около 440 – 430 гг. до н. э.
Афины, Национальный археологический музей

Дидактический эпос. *Гесиод*

Гесиод – поэт-эпик, почти столь же знаменитый, как и Гомер, и живший, приблизительно, в те же времена, что и Гомер. О том, кто из них древнее, античные ученые спорили еще в V в. до н.э., и лишь в начале II в. до н.э. александрийский филолог Аристарх убедительно доказал для всех, что древнейшим был Гомер, и с тех пор эта точка зрения возобладала. Сегодня время жизни Гесиода относят к рубежу VIII–VII вв. до н.э.

В отличие от Гомера, Гесиод оставил сведения о своей жизни в своих поэмах. Известно, что происходил он из незнатной семьи; отец его жил в эолийских Кумах на побережье Малой Азии (это сравнительно недалеко от Хиоса и от Смирны – предполагаемой родины Гомера!) и промышлял морской торговлей. Когда торговля стала убыточной, он отказался от нее, перебрался в Беотию на севере материковой Греции и поселился в городе Аскра недалеко от горы Геликон, почитавшейся жилищем всех Муз. На горе Геликон Гесиод пас овец и однажды услышал голос самих Муз, призвавших его восславить богов в своих песнях. После этого он стал поэтом.

Из этой биографии можно узнать и сходство, и различие между Гесиодом и Гомером. Очевидное сходство в том, что оба поэта стали сочинять песни по божественному призванию, донесенному до них самими Музами и возвысившему их над простыми смертными. Отличие, однако, не менее разительно. В самой сущности гомеровской поэзии лежит духовный аристократизм¹³ – то есть склонность к возвышенным образам и трагическому мирозерцанию. Поэтому облик самого Гомера столь же возвышен и легендарен, как и облик Ахилла – этому способствовало отсутствие точных сведений о жизни поэта (Гомер, как мы сказали, слился с образом слепого певца из «Одиссеи» – Демодока, которого божественное призвание преобразило и внутренне, и внешне: он духовно прозрел, но физически ослеп).

Для облика Гесиода существенно незнатное происхождение; божественное призвание наделило его даром слова, сделало сведущим в делах божественных, но не преобразило его собственной природы – наоборот, подчеркнуло ее. Этот поэт особенно ярко умеет говорить о делах повседневных, понятных

¹³ Аристократизм, конечно, не в том конкретном понимании, что Гомер якобы писал только для аристократов: я имею в виду склонность к высокой образности, характерной в большей степени для трагедии, чем для комедии.

каждому крестьянину; но его поэзия делает из них повод для поучения, которое обращено уже ко всем людям.

В античной традиции мы находим рассказ о состязании Гесиода с Гомером, состоявшемся в Халкиде. Гесиод не смог одолеть Гомера ни в сложении поучительных стихов, ни в разгадывании загадок; но судьи все же присудили победу Гесиоду, потому что его поэзия воспевала мирный труд, а гомерова – баталии. Однако, по преданию, роковую роль в жизни Гомера сыграла все-таки загадка – символ житейской смекалки, которая по своей сущности противоположна самому строю героической поэзии и подобает, скорее, крестьянскому уму Гесиода. Эту роковую загадку загадали ему рыбаки на острове Йос: «Все, что поймаем, отбросим, чего не поймаем, уносим» (ответ – «вши»); не сумев ее разгадать, Гомер огорчился и от горя умер.

Божественное призвание Гесиода ярче всего отразилось в его поэме «Теогония», а его крестьянская дидактика – в поэме «Труды и дни».

Буквальный перевод слова «Теогония» – «Происхождение богов»: название поэмы точно передает ее содержание. Поэма начинается с обращения к Музам, переходящего в воспевание их; далее следует повествование о происхождении мира и богов. Первороденными в мире были три сущности – Земля, Хаос и Эрос, которые являются началом всего. От Земли и Хаоса по двум независимым линиям происходит древнейшее поколение богов – всего около 300 богов и богинь. Среди них мы находим персонажей, знакомых нам по позднему античному искусству – таких как Уран (Небо) или Океан; почти все боги имеют говорящие имена, и их браки у Гесиода – это форма описания происхождения важных вещей и событий мира. Повествование Гесиода то и дело переходит в монотонное перечисление имен в родословных, но при этом оно совсем не лишено драматизма, так как Гесиод повествует о смене поколений властвующих богов, и каждая такая смена происходит не иначе как путем свержения правителя и захвата верховной власти. Так, первого властителя мира – Урана – свергнул его сын Кронос¹⁴, а его, в свою очередь, сын Кроноса Зевс. Чтобы свергнуть Урана, Кронос его оскопил; а воцарению Зевса предшествовала жестокая война старшего поколения богов – титанов и младшего поколения – олимпийских богов, закончившаяся победой и воцарением олимпийцев.

Основной сюжет о смене поколений богов расцветивается у Гесиода отдельными мифами, каждый из которых представляет

¹⁴ Слово «кронос» или «хронос» по-гречески значит «время».

собою самостоятельную историю, как, например, 40-строчный гимн Гекате – одной из наиболее древних и страшных подземных богинь (строки 411–452), или миф о титане Прометее (521–616), или же первое в истории литературы описание загробного мира – Тартара (720–819).

Яркий и захватывающий миф о Прометее рассказан Гесиодом в подтверждение того, что никому еще не удавалось обмануть Зевса. В этом мифе объясняется происхождение сразу нескольких важных явлений: жертвоприношения в честь богов, гнева Зевса на Прометея и на людей, а также многочисленные бедствия, во все века наполняющие смертную жизнь. Оказывается, титан Прометей был первым, кто приготовил пир для Зевса. Для этого он заколол быка, разделал его и разложил на две части: в одной из них – маленькой – лежали куски чистого мяса, но обернутые некрасивой шкурой и тревухой; во второй – большой – были кости и сухожилия, но сверху их прикрывала самая жирная мясная часть. Зевс выбрал большую, и, обманувшись, разгневался; но с тех пор так и повелось, что смертные, устраивая пир для Зевса и других богов – имя этому пиру «жертвоприношение» – отдавали богам кости и сухожилия, которые сжигали на алтарях, а куски мяса готовили и поедали сами.

В наказание за это Зевс решил не давать людям своего огня, но Прометей и здесь не посчитался с его волей: он выкрал огонь и распространил его по всему человеческому роду. За этим немедленно последовала тяжелейшая кара Зевса: своя для Прометея, своя – для людей. Прометей был прикован к «каменному столбу» посередине земли – то есть к горам Кавказа, – и Зевс наслал на него своего орла, чтобы днем он выклевывал у Прометея печень, которая за ночь вновь вырастала: пытка эта длилась каждый день на протяжении многих веков, пока по воле Зевса Геракл не освободил Прометея, убив грозную птицу.

Людам, по Гесиоду, было уготовано наказание не менее тяжелое: Зевс прислал на землю женщину, которая стала источником всех бед рода человеческого. Эта первая женщина, слепленная Гефестом и Афиной, носила имя Пандора – Вседарная, потому что каждый из богов наделил ее своим даром: от Афины – платье и пояс, от Гефеста – венец на голову, от Афродиты – божественная прелесть, внушающая непреодолимые муки восторга, от Гермеса – собачий ум и лживая душа. Гесиод называет это страшное создание «подобием девы стыдливой» и «прекрасным злом». Женщина появилась среди людей, и первым ее взял в жены не кто-нибудь, а Эпиметей – брат Прометея, начисто лишенный разума и способности пред-

видения: так Прометей стал источником бесценных даров для людей, а Прометеев род – источником бесконечных людских бед. В завершение этого мифа Гесиод пишет двадцать с лишним строк (591–612) о том, насколько губителен род женщин; эти строки – лишь один из многих примеров его мрачного пессимизма в отношении того, что традиционно считалось усладой человеческой жизни: в данном случае – любви и брака.

«Теогония» заканчивается перечислением брачных связей Зевса и других богов-олимпийцев с богинями и смертными женщинами; в самом конце перечисляются богини, вступавшие в брак со смертными мужчинами. Таким образом совершается переход от поколения богов к поколению славных героев, именно от них происходит последнее из живущих поколений – поколение людей. Тема этого каталога богинь подхвачена в другой античной эпической поэме под названием «Каталог женщин» (в 5-ти книгах), которая также приписывалась Гесиоду, но его авторство здесь сомнительно. В «Каталоге» даются родословные многих героев, перемежающиеся интересными повествовательными вставками.

Поэма «Труды и дни» – произведение, наиболее полно выражающее сущность Гесиода как поэта; видимо, именно эта поэма из всех произведений Гесиода была в античности наиболее читаемой. Цель ее – обосновать мысль, где сосредоточена главная гесиодова премудрость: надо вести честную, трудолюбивую жизнь и довольствоваться теми благами, на какие заработал сам. Все поучения, с этим связанные, обращены к литературному собеседнику Гесиода – его брату по имени Перс, который, по словам Гесиода, подкупил власть имущих и получил во владение больше, чем полагалось ему по наследству. Для подтверждения своей главной мысли Гесиод использует мифы, притчи, иносказания, пословицы, прямые призывы и даже угрозы со ссылкой на гнев богов.

В этой поэме вновь неоднократно звучит уже знакомая нам по «Теогонии» мысль, что ни один из богов или смертных не укроется от замыслов Зевса. В подтверждение этой мысли Гесиод вновь пересказывает миф о Прометее и Пандоре, но здесь уже звучит новая деталь. Оказывается, Пандора на земле открыла сундук с человеческими бедами и болезнями, которые моментально разлетелись по всей поднебесной и превратили блаженную когда-то жизнь людей в сущее мучение. Мало того, Пандора захлопнула крышку сундука ровно в тот момент, когда из него должна была вот-вот вылететь находившаяся на самом дне надежда – единственное противоядие против всех людских бедствий.

Следом за этим печальным мифом у Гесиода звучит еще один знаменитый миф, не менее грустный – это история смены поколений людей. Согласно этому мифу, до сего дня свершилось пять смен поколений, причем каждая смена была явным регрессом человеческого рода, ибо новое поколение несло на себе очевидные признаки упадка по сравнению с предыдущим. Первое поколение было блаженным – «золотым»; второе – «серебряным», к нему принадлежали люди могучие, но обуянные непомерной гордыней; третье – «медным», в нем родились сильные и страшные люди, предпочитавшие всему остальному войну; четвертое поколение – «герои», почитавшиеся полубогами, к этому поколению принадлежат герои Троянской войны и других войн, воспетых в героическом эпосе; наконец, пятое поколение – это «железный век», современный Гесиоду. Повествование об этом пятом веке (к которому принадлежим и мы, современные читатели) Гесиод начинает весьма характерно: с тяжелым, гнетущим чувством пессимизма и меланхолии (строки 174–175):

Если бы мог я не жить с поколением пятого века!
Раньше его умереть я хотел бы иль позже родиться...¹⁵

В «Трудах и днях» даны не только моральные наставления, но и советы по ведению хозяйства, тоже обращенные к брату Персу: он описывает ведение крестьянского хозяйства по сезонам в течение года (строки 381–617), дает советы по мореплаванию (618–694), рассказывает, как чтить богов обрядами и отправлять житейские и общественные обязанности (336–380, 695–764). Вот яркий пример поучений Гесиода – совет мужчине, как правильно выбрать жену (строки 695–705):

В дом свой супругу вводи, как в возраст придешь подходящий.
До тридцати не спеши, но и за тридцать долго не медли:
Лет тридцати ожениться – вот самое лучшее время.
Года четыре пусть зреет невеста, женитесь на пятом.
Девушку в жены бери – ей легче внушить благодравье.
Взять постарайся из тех, кто с тобою живет по соседству.
Все обгляди хорошо, чтоб не на смех соседям жениться.
Лучше хорошей жены ничего не бывает на свете,
Но ничего не бывает ужасней жены нехорошей,
Жадной сластены. Такая и самого сильного мужа
Высушит пуше огня и до времени в старость загонит.

Иными словами, Гесиод между делом дает довольно полную картину домостроя, которая как раз и раскрывает первую часть

¹⁵ Цитаты из Гесиода даются в переводе В. Вересаева. См.: Эллинские поэты. VIII–III вв. до н.э. / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1999.

названия поэмы – «Труды». Следом за «Трудами» идут «Дни» (строки 765–828) – перечисление дней года, благоприятных и неблагоприятных для разных дел и начинаний. Все это делает поэму «Труды и дни» уникальным источником о жизни Греции доклассического времени – рубежа VIII–VII вв. до н.э.

Есть существенная разница между тем, как представляют богов и их взаимоотношения с людьми Гомер и Гесиод. Из Гомеровских поэм мы узнаем более о связи между этими двумя мирами, из Гесиода – об их внеположности. У Гомера боги связаны с людьми узами помощи или мести (Зевс помогает Ахиллу и ради этого мстит Агамемнону и ахейцам, поддерживая троянцев; Посейдон мстит Одиссею, а Афина помогает герою). У Гесиода боги не связаны, но, скорее, противопоставлены людям; в людском мире недоступно блаженство, в божественном – страдание; почти все действия богов по отношению к людям проистекают из этого довольно резкого противопоставления: боги могут быть благосклонны, но они никогда не объединятся с людьми и не будут действовать ради них. Единственный из мира богов, кто всегда помогал людям – Прометей, но из Гесиода же мы знаем, что Прометей из-за любви к смертным сам стал изгоем божественного мира и испытал участь смертных, связанную с каждодневными страданиями.

У Гомера облик олимпийских богов дан ярко и конкретно: они очень похожи на людей, а отличие между ними заключается в том, что боги бессмертны, они мудрее, сильнее и могущественнее, чем люди; гомеровский мир людей – это, так сказать, продолжение мира богов в сторону его ослабления. Эфесский философ Гераклит передал такое соотношение между людьми и богами в виде знаменитого афоризма: «боги – бессмертные люди, люди – смертные боги». Тем не менее могущество богов тоже не безгранично – над ними властвуют богини судьбы мойры; выдающиеся герои из людей могут состязаться с богами и даже их побеждать; от брака богов и смертных могут рождаться герои, сила которых равна божественной; даже пересечение границы жизни и смерти в обе стороны доступно для некоторых героев из людей – правда, без совета богов они не могут найти то место на земле, где находится эта граница (удивительно: для античности переход между землей и небом, между землей и подземным миром – все это факты земной географии!).

У Гесиода облик божества фактически не является предметом изображения. Несмотря на несколько ярких сцен с участием богов (как упомянутый эпизод из «Трудов и дней» о пире для Зевса, который приготовил Прометей), в его поэмах Бог – это

очень далекая и превосходящая человека сущность, настолько далекая, что взаимопонимание между богом и человеком невозможно, тем более в современный нам железный век – самый последний и самый несчастливый из всех веков, сменившихся в истории человеческого рода.

Гесиод опустил мир героического эпоса с мифологических высот на уровень общественной жизни, приблизил его из прошлого к настоящему. Но мир его эпоса по-прежнему замкнут, завершен и задан в своем устройстве, как и мир Гомера. Отсюда происходит знаменитый гесиодов пессимизм, противоположный героизму: удел человека предельно скромнен – надо только уметь вписывать свои поступки в этот миропорядок; произведения Гесиода, собственно, и посвящены ответу на вопрос, как это делать.

* * *

Гомер и Гесиод были, конечно же, далеко не единственными авторами эпических поэм. В классическую эпоху существовали еще и так называемые малые эпика (в противоположность двум великим), и они были довольно многочисленны. Малым эпикам принадлежали поэмы, которые группировались вокруг мифологических циклов, связанных с историей славных родов или славных войн: в науке такие поэмы, дошедшие до нас лишь в скудных фрагментах, так и называются: «циклические». Например, существовала поэма «Эдиподия» об истории рода Эдипа: эта поэма послужила Софоклу материалом для знаменитой трагедии «Эдип-царь». Дошли до нас фрагменты и другой интереснейшей поэмы под названием «Малая Илиада», автором которой называли некоего Лесха: в ней рассказывалась история завершения Троянской войны, а само по себе это произведение мыслилось продолжением гомеровой «Илиады». Поэтому можно не сомневаться в том, что культура сочинения, переработки и исполнения эпоса была в классическую эпоху очень развита.

В эллинизме эпос стал восприниматься в основном как жанр ученой поэзии. В поздних эпических произведениях, естественно, стремились сохранить и исконно гомеровскую технику повествования, и пышные эпитеты, и метафоры – то есть все те признаки архаической поэзии, которые все больше отделяли его от широкого читателя. Тем не менее такие славные поэты, как александриец Каллимах или Аполлоний Родосский – автор «Аргонавтики» (поэмы о походе Ясона и его спутников в Колхиду за золотым руном) – прекрасно показали, что художественная сила этого жанра далеко еще не исчерпана.

ЛИРИКА

Под словом «лирика», или «*лирическая поэзия*», мы будем подразумевать античную поэзию, написанную и исполненную от лица автора, в отличие от эпоса и драмы. Термин «лирика» в таком общем значении стал регулярно использоваться в эпоху эллинизма, был воспринят в Новое время и применяется до сих пор.

Изначально же «лирикой» в точном, узком смысле этого слова называлась хоровая или сольная поэзия, которую исполняли под струнные инструменты – лиру или кифару. Рядом с такой лирикой существовала поэзия, которую пели в сопровождении греческих дудок – авлов: к ней могли применять название «авлетика» (само это слово обозначало также инструментальную игру на дудках-авлах). Но при этом надо иметь в виду, что не вся поэзия, написанная для исполнения от авторского лица,



Музыкант, играющий на двойных дудках-авлах (возможно, аккомпанирует хору или певцу). На его щеках уздечка, предохраняющая щеки от растяжения и одновременно скрывающая натужную мимику, поневоле проявляющуюся при извлечении громких звуков.

Осколок краснофигурной вазы. Середина IV в. до н.э.

Мюнхен, Собрание древностей

пелась: ямбы, например, декламировали без музыки, эпиграммы тоже не предполагали музыкального сопровождения.

Внутри поэзии, исполнявшейся под музыку, в особую группу выделялись произведения, имевшие в качестве музыкальной основы ярко выраженную мелодию, напев: по-гречески «*мелос*». Общим названием для таких произведений служил поэтому термин «*мелика*» – то есть «поэзия, имеющая мелодию», или «напевная поэзия»; в Греции и Риме такую поэзию называли просто «песни». Характерной ее формальной особенностью была полиметрия – большое разнообразие применяемых стихотворных размеров. Полиметрия была вызвана мелодическим развитием, которое лежало в основе каждого произведения мелики и было прямо связано с его содержанием. Едва ли можно сомневаться в том, что именно музыка была причиной создания новых размеров и целых метрических систем – таких как алкеева строфа или сапфическая строфа.

От мелики отличалась поэзия, не имевшая в своей основе мелодии, но тоже исполнявшаяся под музыку. Музыка применялась в ней в качестве простого аккомпанемента – в виде наигрышей (возможно, с вариациями), которые не зависели от содержания и были привязаны только к метрической форме: такова элегия. (В некоторых случаях элегия, видимо, могла исполняться вообще без музыки, подобно эпосу.)

Основные разновидности лирики представим в таблице:

Таблица 2

Виды лирической поэзии

Лирика					
Исполняемая под музыку			Исполняемая без музыки		
мелика			элегическая поэзия: элегия	элегическая поэзия: элегия, эпиграмма	ямбическая поэзия
под дудки-авлы	под лиру или кифару		под дудки-авлы		
хоровая	хоровая	сольная	сольная	сольная	

Таким образом, виды **лирической поэзии** следующие:

хоровая мелика (со своими жанрами);

сольная мелика (со своими жанрами);

ямбическая поэзия;
элегическая поэзия (внутри нее выделяются жанры – элегия и эпиграмма).

В таком порядке будут следовать названия разделов в этой части. Большинство упоминаемых ниже поэтов сочиняли в нескольких жанрах, поэтому мы встретим одни и те же имена в нескольких разделах. Работа в разных жанрах, даже противоположных по своим художественным задачам, вполне обычна для поэтов античности¹⁶.

Хоровая мелика

Сочинения в этом виде поэзии предназначались для хорового исполнения на общественном празднике, и каждое такое исполнение подразумевало не только пение, но и танец хора и всегда сопровождалось игрой на музыкальных инструментах. Ради таких выступлений участники хора наряжались в специально подобранные праздничные одежды и надевали на голову венки, так что пение хоровой мелики в итоге превращалось в настоящий спектакль. Голос хора во время таких песнопений воспринимался в античной культуре как воплощение коллективного голоса всей общины. С этим связан тот важный факт, что для исполнения хоровых песнопений участники хора не надевали на себя маски: поэты сочиняли такие слова, которые любой гражданин мог бы произнести от себя лично, поэтому им и не надо было ни прятаться под маской, ни менять с ее помощью свой облик.

Выступления хоров по происхождению связаны со священнодействиями, ибо хоровым пением с танцем издревле чествовали бога – прямо перед распахнутыми дверями храма или перед его священным изображением. Например, в Афинах песнопения с танцами в честь Диониса происходили под юго-восточным склоном Акрополя на специальной ровной площадке – орхестре, в непосредственной близости от храма, посвященного этому богу; перед храмом в это время горели жертвенные

¹⁶ «Узкая» специализация в греческой поэзии наступит позднее, и только в связи с драматическими жанрами. Гомер, по преданию, создал и героический эпос, и пародийный; Архилох писал и ямбы, и элегии. Однако со времени Фесписа – легендарного изобретателя трагедии – невозможно себе представить, чтобы один и тот же поэт сочинял бы и в трагическом жанре, и в комическом, хотя Сократ в платоновском «Пире» утверждает, что настоящий поэт должен уметь сочинять и комедии, и трагедии.

костры, в жертву приносили быков, а статуя Диониса была вынесена из храма и водружена прямо перед орхестрой посреди зрительских мест. Неслучайно даже в классические времена слово «танец» иногда использовалось как синоним к слову «богопочитание».

У Гомера мы встречаем описания выступлений хоров, которые затевают исключительно для услаждения собравшихся; но в большинстве своем такие хоры не поют, а только танцуют. Например, в 6-й книге «Одиссеи» хор юношей-феаков исполняет танец на сюжет о том, как Гефест поймал и выставил напоказ перед всеми богами-олимпийцами свою жену Афродиту в объятьях ее любовника – бога Ареса: для этого он опутал их сетью прямо на ложе, да так, что они не могли двинуться. В этом танце пели не сами юноши, а слепой певец Демодок, подыгрывавший себе и юношам на лире. Для древнего грека пение и танец хора свидетельствовали главным образом о совершении ритуала в честь бога. Поэтому неслучайно большинство жанров хоровой лирики прочно привязаны к тому или иному обряду.

Хвалебное песнопение с танцем в честь бога называлось в Греции общим словом «гимн»: в древнейшие времена это слово было синонимом к слову «ода», или песнь. Надо помнить, что в античности слово «гимн» не было формально точным обозначением специфического жанра, в отличие, скажем, от слова «эпос»: гимн – это, скорее, содержательная, смысловая характеристика песенного обращения к богу, выраженного в хвале или молитве. Первые произведения под названием «гимны» приписывались Гомеру: все они были написаны в гекзаметрах и содержанием их было прославление богов через эпитеты и рассказ об их происхождении и деяниях. О том, как исполнялись Гомеровы гимны, ничего не известно; однако размер этих гимнов – гекзаметр и сходная с эпосом техника повествования заставляют предположить, что предназначались они, скорее, для сольного немusыкального исполнения, подобно «Илиаде» или «Одиссее». Раннее название Гомеровых гимнов – «предварения» – заставляют предположить, что они могли исполняться прямо перед декламацией эпоса; естественно, что каждое такое «предварение» посвящалось богу или богине, чье имя так или иначе было связано с праздником, на котором выступал сказитель. Гимны мы находим и в сольной монодии (см. ниже).

Хоровые выступления – это, видимо, наиболее древняя и наиболее традиционная форма существования античного гимна. Некоторые из хоровых гимнов имели специальные названия.

Пеан, или *ном*, – это гимн в честь Аполлона; он исполнялся главным образом под Аполлоновы инструменты: лиру или кифару. *Дифирамб* – это гимн в честь Диониса, исполнявшийся под Дионисов инструмент – двойные дудки. В позднеклассической зрелищной практике эти жанры уже не были строго связаны с именами богов, от которых вели свое происхождение; «дифирамбом» называлось хоровое выступление под дудки-авлы, а «пеаном» – под кифару; так, у Вакхилида есть дифирамбы, посвященные не Дионису, а Аполлону или даже Гераклу. Была еще одна разновидность гимна, названная по имени хора, его исполнявшего: это «парфений» – «девичья песня», которую пел хор девушек – традиционный участник некоторых обрядов.

По модели гимнов в честь богов были созданы светские хоровые жанры: эпиникий и энкомий. Став светскими, эти жанры сохранили всю древнюю структуру и древние приемы, сложившиеся в те далекие времена, когда они бытовали только в ритуалах и сводились к точно выверенным ритуальным формулам, которыми только и было дозволено славить бога.

Эпиникий – буквально «песнь по случаю победы»: это песнь-прославление атлета, победившего в спортивных состязаниях – таких как олимпийские, истмийские, дельфийские или немейские игры. Считалось, что атлет, победивший на состязаниях, а вместе с ним его род и община отмечены особой милостью богов; победа – явное проявление этой милости. Воспевание победителя, таким образом, было формой богопочитания, поэтому оно и строилось по модели гимна в честь бога.

Энкомий – буквально «хвала». Этот жанр предназначался для воспевания царей и писался по их заказу (одним из первых был энкомий, обращенный к Поликрату – тирану острова Самос, сочиненный поэтом Ивиком). Прославление царей по случаю праздников – это тоже форма чествования бога (ибо царское достоинство – божественный дар), принятая во всех древних культурах. Однако естественно, что впоследствии среди заказчиков энкомиев были богатые и влиятельные люди, не облеченные царским достоинством, но выступившие, например, организаторами крупных общественных игр или ссудившие свои деньги на отправление общественных обрядов на городском празднике.

Среди других хоровых жанров известны: *просодий* – песнь в честь бога, исполняемая во время шествия на его празднике; *гимней* (буквально «свадьба») – песня, прославляющая жениха и невесту; *фрэнос*, или *френ* (буквально «плач»), – это песнь над умершим во время ритуала погребения; *гипорхема* – песнь с

выразительной пляской самого широкого тематического охвата: этот жанр зародился в коллективных музыкальных выступлениях воинов с оружием, но впоследствии утратил связь с войском и даже стал использоваться в хоровых частях трагедий.

Большинство античных хоровых песен имеют строфическую структуру, то есть представляют собою чередование строф. Строфа, или иначе – куплет, состоит из нескольких строк (до нескольких десятков в каждом куплете), причем каждая строка имеет, как правило, свой индивидуальный размер и свою длину, а значит, свою индивидуальную мелодию и, видимо, соответствующие ей танцевальные движения. Одинаковых строк в строфе почти не бывает. Строфы-куплеты разбиваются на пары; внутри каждой пары они различаются по содержанию, но тождественны по форме (в том числе музыкальной), ибо содержат то же число строк с теми же самыми размерами.

Симметричные строфы называются *строфа* и *антистрофа*. Эти термины происходят из практики хоровых выступлений: *строфа* означает буквально «поворот»; *антистрофа* – «поворот в противоположную сторону»¹⁷. Например, для того чтобы исполнить дифирамб, хор, состоявший из 50 мужчин, выстраивался на площадке по кругу. Когда хор пел строфу, он мог двигаться по движению солнца, причем каждой строчке соответствовали и свои танцевальные движения, и коллективные фигуры; когда хор пел антистрофу, он двигался по кругу в противоположном направлении, полностью симметрично повторяя все напевы, все движения и фигуры, исполненные только что в строфе, но содержание строк было иным. Затем начиналась новая пара строфа–антистрофа и т.д. В некоторых песнях после каждой пары строфа–антистрофа вставлялась третья часть, называвшаяся *эпод* – буквально «припев»¹⁸, которая, видимо, соответствовала движениям хора на месте; все эподы в одной

¹⁷ Можно сказать, что антистрофа в музыкальном и танцевальном отношении – это зеркальное отражение строфы в самом буквальном понимании слова «зеркальное»

¹⁸ Здесь нельзя понимать «куплет» и «припев» в соответствии с нашими реалиями. В наших песнях куплеты – это части, тождественные по форме, но разные по содержанию. Античные «куплеты» разнятся по содержанию, а по форме они тождественны только попарно; следующая пара строфа–антистрофа будет иметь уже другую форму. Припев в наших песнях – это часть, повторяющаяся не только по форме, но и по содержанию. Содержание «припева» в античной хоровой лирике никогда не было одинаковым, но его форма оставалась тождественной на протяжении всей песни.

и той же песне различились по содержанию, но были одинаковы или сходны по форме и воплощались в сходных танцевальных движениях и фигурах.

Таким образом, в хоровой лирике встречаются два варианта строфической структуры:

вариант 1
строфа 1 – антистрофа 1
строфа 2 – антистрофа 2
... и т. д.

вариант 2
строфа 1 – антистрофа 1
эпод 1
строфа 2 – антистрофа 2
эпод 2
... и т. д.

Вот пример строфы, антистрофы и эпода из вступления к Первой Пифийской оде Пиндара:

[Строфа]

О золотая лира! Общий удел Аполлона и муз
В темных, словно фиалки, кудрях.
Ты основа песни, и радости ты почин!
Знакам, данным тобой, послушны певцы,
Лишь только запевам, ведущим хор,
Дашь начало звонкою дрожью.
Язык молний, блеск боевой угашаешь ты,
Вечного пламени вспышку; и дремлет
Зевса орел на его жезле,
Низко к земле опустил
Быстрые крылья, –

[Антистрофа]

Птиц владыка. Ты ему на главу с его клювом кривым
Тучу темную сама излила,
Взор замкнула сладким ключом – и в глубоком сне
Тихо влажную спину вздымает он,
Песней твоей покорен. И сам Арей,
Мощный воин, песнею сердце свое
Тешит, вдруг покинув щетинистых копий строй.
Чарами души богов покоряет
Песни стрела из искусных рук
Сына Латоны и дев –
Муз пышногрудых.

[Эпод]

Те же, кого не полюбит Зевс,
Трепещут, заслышав зов
Муз-пиерид; он летит над землей
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 имен,
Ныне же Кумские скалы, омытые морем,
И Сицилийской земли пределы
Тяжко гнетут косматую грудь.
Этна – столп небосвода,
Снежно-бурная Этна, весь год
Ледников кормилица ярких¹⁹.

Коллективное исполнение произведений, имеющих подобную структуру, несомненно, производило величественное впечатление и полностью соответствовало образу хора. В самом деле, наибольшее удовольствие в выступлении хора доставляла согласованность в пении и танце пятидесяти разных по голосу и внешнему виду исполнителей. Точно так же строфическая структура хоровой песни сводила все многообразие метров и напевов к единообразному, ритмическому и гармоничному чередованию крупных объемов музыкального текста. Надо особенно подчеркнуть, что, несмотря на общность строфической композиции, в античной хоровой лирике нельзя было найти двух одинаковых песен: все они различались по метрам и музыке, создавая огромный и разнообразный мир мелодической и танцевальной образности.

Древнейшая хоровая лирика в классической Греции ассоциировалась с дорическими племенами, жившими на западе материковой Греции, на Пелопоннесе и на южном италийском побережье. Неслучайно литературный язык хоровой лирики даже и в классические времена сохранил на себе признаки дорического диалекта, который был очень устойчив и сохранился даже в хоровых частях классических трагедий.

Одним из древнейших поэтов, сочинявших хоровые песни, был спартанец Алкман (вторая половина VII в. до н.э.). Он писал гимны и свадебные песни, от которых почти ничего не сохранилось; наиболее важны два крупных фрагмента из его парфениев – «девичьих песен», позволяющих судить о строении этого жанра хоровой поэзии. Один из этих фрагментов представляет собою часть песни, исполнявшейся при восходе солнца во время отправления обряда в честь богини Аотис. В самом начале сохранившегося фрагмента рассказывается миф о смерти сыновей Гиппокоона, затем совершается переход к назиданию как вывод из мифа: девушки напоминают о бессилии смертных

¹⁹ Перевод М.Е. Грабарь-Пассек. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 95–96.

перед лицом богов и божественном воздаянии, ждущем преступников. После этого хор переходит к прославлению двух женщин – Агесихоры и Агидо – это предводительницы хора, жрицы, руководившие совершением обряда в честь Аотис; следом идет описание самого хора с шутивными уколами в адрес всех девушек-хоревтов. Конец этой песни не сохранился, но, видимо, все завершалось призывами к богине быть милостивой к только что представленному хору, жрицам, народу и ко всей земле, на которой ее сегодня славят.

О разнообразии художественных средств хоровой лирики говорит знаменитый фрагмент Алкмана, рисующий природу, погруженную в ночной сон. Неясно, какой песне он принадлежит и какова была его художественная функция; тем не менее, даже взятый отдельно, он поражает своей тихой и таинственной атмосферой, которая только подчеркивалась музыкой, к сожалению, до нас не дошедшей:

Спят вершины высокие гор и бездн провалы,
Спят утесы и ущелья,
Змеи, сколько их черная всех земля ни кормит,
Густые рои пчел, звери гор высоких
И чудища в багровой глубине морской.
Сладко спит и племя
Быстролетающих птиц²⁰.

Уникальная атмосфера этой песни создается простым перечислением картин спящей природы; это перечисление движет внутренний взгляд слушающего от вещи к вещи, и в итоге перед его взором предстает весь ночной мир во всех подробностях, в его медленной и таинственной динамике. Перечисление – это древнейший способ развертывания многообразного содержания мира, проявившийся еще в эпосе. Подобные перечисления, как правило, не заканчиваются поясняющими или подводящими итог выводами, к которым привыкла современная эпоха: вывод – это способ раскрытия тайны, древняя же поэзия стремилась не к раскрытию, а к глубокому ее переживанию, которое само по себе оправдывало появление картин, подобных той, что нарисовал Алкман.

Например, в «Илиаде» в конце книги 8-й вдруг появляется впечатляющая картина ночи, поданная в виде развернутой метафоры, спровоцированной видом троянских костров; в ней тоже ощутима тихая динамика расширения горизонта и движения взгляда (строки 553–561):

²⁰ Перевод В. Вересаева. См. Эллинские поэты. VIII–III вв. до н.э. / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1999. С. 312.

Гордо мечтая, трояне на поприще бранном сидели
Целую ночь; и огни их несчетные в поле пылали.
Словно как на небе около месяца ясного сонмом
Кажутся звезды прекрасные, ежели воздух безветрен;
Все кругом открывается – холмы, высокие горы,
Долы; небесный эфир разверзается весь беспредельный;
Видны все звезды; и пастырь, дивуясь, душой веселится, –
Столько меж черных судов и глубокопучинного Ксанфа
Зрелось огней троянских, пылающих пред Илионом.

Гёте написал вольный перевод приведенного выше фрагмента Алкмана. Стихотворение Гёте перевел на русский язык Лермонтов. Получившееся произведение, прошедшее через горнило двух языков – немецкого и русского, бесконечно далеких от древнегреческого по грамматике и по семантике, удивительным образом сохранило атмосферу алкмановой песни:

Горные вершины
Спят во тьме ночной
Тихие долины
Полны свежей мглой.
Не пылит дорога,
Не шумят листы.
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Но завершающие две строки Лермонтова ясно показывают, что это творение принадлежит уже другой эпохе с иным пониманием художественной задачи поэта. Здесь картина ночной природы превращена в утешение уставших или же в колыбельную песню: дальний план перешел в ближний, внешнее стало внутренним.

В хоровых песнях Стесихора (конец VII – начало VI в. до н.э.) и Ивика (VI в. до н.э.) – уроженцев дорических поселений южной Италии, хор предстает не только как певец, славословящий бога с помощью образов и поучений, но и как повествователь – рассказчик мифов, очень похожий на рапсода – декламатора эпоса. От обоих поэтов остались только скудные фрагменты и свидетельства о том, что они творили в разных жанрах: например, Ивика называли (как и Симонида) первооткрывателем энкомия – песни-прославления. Свидетельства об их жизни и смерти тоже предельно скудны, однако сохранилась одна печальная легенда, запечатлевшая поэтический образ Ивика. Согласно ей, несчастного поэта убили разбойники; убийство никто из людей не видел, но его подсмотрели пролетавшие в небе журавли, которые затем указали людям на убийц. С тех пор возникло знаменитое выражение «Ивиковы журавли» как поэтическое воплощение надежды,

что злодеяние против невинного, пусть даже скрытое от взора, все равно не останется безнаказанным.

Песни Стесихора и Ивика по метрической и музыкальной структуре и по диалектным особенностям языка похожи на песни Алкмана и Пиндара; но по содержанию многие из них близки к гомеровскому эпосу и классическим трагедиям. Последнее ясно уже из названий песен Стесихора: «Орестея», «Елена», «Взятие Трои», «Деревянный конь», «Гериионида». Некоторые из произведений и по длине были сопоставимы с трагедией (в «Герииониде», например, было 1300 строк), а некоторые – с небольшими эпическими поэмами («Орестея» была написана в двух книгах, как, видимо, и «Елена»).

Близость песен Стесихора и Ивика к эпосу выражается и в технике повествования. Сохранился фрагмент из «Фиваиды» Стесихора, где Иокаста, жена и мать, предлагает его враждующим сыновьям – Этеоклу и Полинику – примириться; они соглашаются, и Тиресий предсказывает им гибель, если они нарушат это соглашение; после чего Полиник уходит из Фив, направляясь в Аргос. Вся эта часть занимает 100 строк, из которых прямой речи персонажей отведено 70, и только 30 поются от лица повествователя. Сходство этих песен с хорами трагедией тоже очевидно: во-первых, трагические хоры строились по известной уже метрической схеме – строфа → антистрофа → эпод; во-вторых, в трагедиях в изобилии сохранились хоровые песни, в которых тоже рассказываются истории из далекого прошлого.

Некоторые произведения Стесихора содержали в себе неожиданные авторские трактовки традиционных мифов, что тоже сближало его с трагическими поэтами. Например, в его «Елене» рассказывается о том, что Парис тайком увез в Трою настоящую Елену, а всего лишь ее призрак: оказывается, жестокая и мучительная троянская война началась из-за призрака! Эту тему впоследствии подхватит Еврипид в своей трагедии под таким же названием: «Елена».

Хоровые песнопения-гимны, цель которых – славословие, ярче всего воплотились в творчестве Симонида (вторая половина VI – первая половина V в. до н.э.), Пиндара (конец VI – первая половина V в. до н.э.) и Вакхилида (конец VI – первая половина V в. до н.э.). Эти поэты творили в эпоху, когда хоровые выступления были широко представлены на праздниках во всем греческом мире, поэтому их ремесло было весьма востребовано. Только в Афинах на Городских Дионисиях в один день происходило состязание двадцати хоров в дифирамбе, и спонсор каждого из хоров, конечно, хотел, чтобы его артисты исполняли новое

произведение знаменитого поэта. О Вакхилиде, например, известно, что он неоднократно писал дифирамбы и для афинских, и для спартанских состязаний хоров. Востребованность во многих городах у разных властителей, а также высокие гонорары этих поэтов породили слухи об их корыстолюбии. Все эти слухи и легенды свидетельствуют о том, что на рубеже VI–V вв. до н.э. наступала эпоха профессионализации поэтов.

Каждый из трех названных поэтов работал в разных хоровых жанрах. Все трое были высоко чтимы в античной литературе, и в поздних списках величайших поэтов неизменно занимали лидирующие места. В одном из самых распространенных таких списков на первом месте стоит Пиндар, на втором – Симонид. От Симонида до нас почти ничего не дошло; от Вакхилида – книга дифирамбов и книга эпиникиев; от Пиндара – четыре книги эпиникиев.

Дифирамбы Вакхилида – единственные сохранившиеся сочинения этого жанра. Особенно интересен его дифирамб «Тезей»,



Постамент, возведенный Лисикратом специально для того, чтобы водрузить на него треножник, полученный им в качестве первого приза в состязании хоров в дифирамбе (песнопении и танце в честь Диониса) в 334 г. до н.э. Лисикрат выступал спонсором праздничного хора и самолично выводил свой хор из 50 человек на состязание в театре Диониса в Афинах. *Афины, Плака*

написанный для афинского хора в виде диалога с признаками драмы: в нем особенно ощутимо влияние классической трагедии. Запевала хора изображает здесь Эгея – отца Тезея. Их диалог строится в виде вопросов и ответов, из них вырисовывается облик молодого героя, который идет в Афины и расчищает себе путь от разбойников и чудовищ:

Два мужа при нем, больше нет никого,
Свисает меч с блистающих плеч,
Рукоять у него – слоновая кость,
Два точеных дрота – в его руках,
Лаконская шапка – на рыжих волосах,
Багряный хитон обвивает стан,
И поверх – фессалийский шерстистый плащ;
Глаза горят лемносским огнем,
Сверкают красными искрами;
Он – отрок в первом юношеском цвету,
Но утех Ареса знакомы ему –
Битвенный стук меди о медь;
А держит он путь
В сияющие блеском Афины²¹.

Приведенное выше начало Первой Пифийской песни Пиндара хорошо показывает и специфическую образность, и стилистические особенности эпиникиев. Весь этот фрагмент посвящен воспеванию силы музыки и песнопения: в нем говорится о том, что лира единственная способна усмирить «боевые молнии», то есть сокрушительный ратный дух, и умиловать саму войну (бога Ареса) и месть (зевсова орла). Пиндар рисует впечатляющий образ огромной грозной птицы, умиротворенно спящей на небосводе под звуки музыки, затем подземного змея Пифона, побежденного Аполлоном и придавленного основанием горы Этны. Побежденный змей – это образ всеискусства, воплощенного Аполлоном: лира не только несет блаженство всем, причастным мировой гармонии, но и побеждает тех, кто ей враждебен. Эти картины развернуты в технике ретардации («задержки»), знакомой нам по гомеровскому эпосу: как только в ходе повествования возникает образ, повествователь задерживается, чтобы полнее его раскрыть и донести до слушателя.

После подобного зачина в эпиникии обычно следует экспозиция – часть, в которой излагается повод для песни и дается похвала играм, атлету, его родичам, его городу. Следом за экс-

²¹ Перевод М.Л. Гаспарова. См.: *Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты.* М., 1980. С. 270–271.

позицией идет мифологическая часть, стилистически сходная с зачином: эта часть образно поясняет, что одержанная победа не случайна, а представляет собой закономерное выражение давно известной милости богов к носителям подобной доблести или к обитателям данного города; победа атлета вписывается в мировой порядок через установление смысловых связей с мифологическим прошлым. Заключительная часть призывает богов не отказывать в этой милости и впредь. Сама по себе хвала герою-атлету создается путем нагромождения эпитетов и высоких образов, что создает характерную тяжеловесность слога. Эта тяжеловесность со времен Пиндара стала яркой приметой хвалебной оды и вызвала много подражаний в эпохи барокко и классицизма. Вот яркий пример такого стиля в похвале некоему наезднику Геродоту, победившему на Истмийских играх (Первая Истмийская песнь):

Пусть Геродот теперь
Вознесен будет ввысь
На дивных крыльях
Муз Пиерид сладкогласных!
Пусть с пифийских он игр,
С Олимпийских Алфея берегов
Честь принесет семивратным Фивам!
Пусть отборной листвою
Руку он себе обовьет!
Кто ж, тайком богатея,
Смеется над щедрым,
Тот, в Аид сойдя,
Не будет у всех на устах,
Но останется ввек бесславен²².

При всем очевидном сходстве эпоса и лирики есть в них глубокое различие, и это лучше всего передал М.Л. Гаспаров:

«Эпос воспевал прошедшее время – лирика была поэзией настоящего времени, поэзией бегущего мгновения. Ощущение решимости к действию, исход которого лежит в неизвестном будущем, создавало здесь атмосферу тревожной ответственности, неведомую предшествующей эпохе. Эпос смотрел на свой мир как бы издали, разом воспринимая его как целое, и ему легко было видеть, как все совершающиеся в этом мире поступки ложатся в систему этого целого, ничего в ней не меняя. Лирика смотрела на мир как бы “изблизни”, взгляд ее охватывал лишь

²² Перевод М.Е. Грабарь-Пассек. См.: *Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты.* М., 1980. С. 328.

отдельные аспекты этого мира, целое ускользало из виду, и казалось, что каждый новый совершающийся поступок преобразует всю структуру этого целого. Эпический мир в его заданности был утвержден раз навсегда – новый мир в его изменчивости подлежал утверждению ежеминутно вновь и вновь. Это утверждение и взяла на себя лирика – в первую очередь хоровая лирика»²³.

Поэтому мы говорим, что для мировоззрения лирического поэта, в отличие от поэта-эпика, характерна напряженная заинтересованность в переживаемом мгновении. Это в полной мере проявилось и в сольной мелике.

Сольная мелика

В сольной мелике, как и в других видах сольной поэзии, о которой далее пойдет речь, совершилось одно из главных открытий античной литературы, предопределивших собою всю последующую европейскую культуру. Именно здесь возникло и ярко оформилось индивидуальное авторское начало. Автор-поэт осознал себя индивидуальностью со своей собственной жизненной историей, эмоциональными переживаниями и оценками происходящего.

В хоровой мелике авторское начало, конечно, присутствовало, но это был коллективный автор, соответствовавший соединенному голосу общины, за которую представлял хор. В эпосе авторское начало было индивидуальным, но мир эпоса был замкнут и слишком удален в прошлое; автор эпоса принадлежал этому далекому миру, поэтому участие слушателей в эпических событиях всегда было разновидностью созерцания. В сольной же поэзии из уст автора впервые зазвучали уникальные личные, доверительные интонации, эмоционально окрашенные, передавалось настроение, сиюминутное волнение, которые придали живое звучание эпически-отстраненной поэтической речи и бесконечно приблизили ее к слушателю.

Благодаря близости автора переживаемые им эмоции стали восприниматься особенно глубоко, а его образы моментально будили в душе слушателей взволнованный отклик, до сих пор столь характерный для восприятия лирической поэзии. Поэтому мы можем смело сказать, что в античной сольной поэзии возникли и оформились «лирический герой» и «лирическое настроение» в современном смысле этих терминов. Напряженная

²³ *Гаспаров М.Л.* Поэзия Пиндара // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 364–365.

заинтересованность в переживаемом мгновении – это общая черта хоровой и сольной мелики; но в одах Пиндара настоящее подлежало утверждению в общей перспективе миропорядка, а в сольной мелике настоящее уже понималось как явление самоценное, и автору только надо было найти слова и образы, чтобы ясно это показать.

Сольная мелика иначе называется «монодия» – буквально «сольная песнь». Уже из названия ясно, что этот вид поэзии предназначался для исполнения одним певцом в сопровождении музыкального инструмента. Если песня исполнялась под кифару, то певец мог сопровождать себя сам, а если под дудки, то рядом с ним, конечно, находился музыкант. Поэты сольной мелики происходили главным образом с Востока Средиземноморья: их родина – малоазийское побережье и греческие острова, населенные греками-ионийцами. Характерным для них литературным диалектом был эолийский (отсюда пушкинская метафора «эолова арфа», обозначающая лирическую поэзию). Настоящей «столицей» этого вида поэзии был город Митилены на острове Лесбос.

Древнейшим из зачинателей сольной мелики был знаменитый Алкей (последняя четверть VII – первая четверть VI в. до н.э.). Он родился в Митиленах в знатной семье; участвовал в войне против Афин под предводительством Питтака; впоследствии, когда Питтак предал своих союзников и стал тираном в Митиленах, Алкей находился к нему в оппозиции и вынужден был уйти в долгое изгнание. Эти военные и политические события отразились в его поэзии: сохранилось более 20 песен, обращенных к боевым товарищам Алкея, в которых он уподобляет их сообществу кораблю в бурном море, призывает друзей к твердости, подобной оружию:

Что делать, буря не унимается,
Срывает якорь яростью буйных сил
Уж груз в пучину сброшен. В схватке
С глубиью кипящей гребут, как могут²⁴.

Алкей с избытком выражает в своей поэзии ненависть к Питтаку, обвиняя его в вероломстве, необузданном честолюбии, низком происхождении, пьянстве:

Притонов низких был завсегдатаем;
Опохмелился в полдень несмешанным.
А ночью то-то шло веселье:
Гам бессловесным сменялся ревом.

²⁴ Перевод Я. Голосовкера. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 41.

Пошел он в гору; но не забыл в честях
Ни жизни прежней, ни площадных друзей:
Всю ночь о дно глубокой бочки
Наперебой черпаки стучали²⁵.

Эта и другие алкеевы песни о Питтаке близки по духу к ямбической поэзии (см. ниже). Однако, в отличие от знаменитого ямбографа Архилоха, Алкей пишет свои стихотворения не в ямбах, а в лирических метрах, положенных на мелодии и исполняемые под аккомпанемент лиры. В процитированных песнях Алкей применяет разработанную им самим метрическую систему: каждый из четырехстрочных куплетов представляет собою узнаваемое для античного уха сочетание метров (и музыки), получившее название «Алкеева строфа».

Поэтические темы Алкея разнообразны и пересекаются со смежными видами поэзии: помимо песен на злободневные политические темы, он сочинял гимны богам (близкие хоровой лирике), размышления и поучения по разнообразным жизненным поводам (близкие элегической поэзии), писал яркие строки о любви. Сохранилось его шутивное обращение к знаменитой современнице лесбийской поэтессе Сапфо:

Сапфо фиалкокудрая, чистая,
С улыбкой нежной! Очень мне хочется
Сказать тебе кой-что тихонько,
Только не смею: мне стыд мешает²⁶.

Есть и ответ на это стихотворение, приписываемый Сапфо, который тоже написан алкеевой строфой:

Когда б твой тайный помысл невинен был,
Язык не прятал слова постыдного, –
Тогда бы прямо с уст свободных
Речь полилась о святом и правом²⁷.

Особый предмет поэзии Алкея и соответствующий ему сложный комплекс образности – это дружеский пир. Пир в античности – это не только способ веселиться на досуге, но и важнейший институт общения, заведенный аристократией в древнейшие времена. Пир объединял представителей знати, близких по роду, но главное – близких по духу, политическим и художественным пристрастиям. Для древней аристократии было обыкновением создавать сообщества для самых разных целей: например, для

²⁵ Перевод В. Иванова. См.: Хрестоматия по античной литературе / Под ред. Н.Ф. Дератани. Т. 1. М., 1965.

²⁶ Перевод В. Вересаева. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 36.

²⁷ Перевод В. Вересаева. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 70.

подготовки праздничных состязаний хоров, регулярного отправления обрядов в каком-нибудь храме; были среди них и политические сообщества, объединенные порою довольно дерзкими чаяниями – такими как свержение неугодных властителей.

Подобные сообщества назывались «гетерии» – буквально «товарищества». Пир, готовившийся по древней традиции на взносы всех участников, – это повод для собрания гетерии. Для поэтов – участников гетерий – таких как Алкей – пир служил неисчерпаемым источником поэтических тем, образов и интонационных красок: здесь есть место не только доверительной дружеской беседе, самой злободневной и острой, но и чистым усладам, которые даруют любовь и вино.

Совершенно ясно, что большинство из сохранившихся стихотворений Алкея написаны для исполнения на таком пиру – и песни, процитированные выше, и следующий фрагмент, прославляющий пир:

Будем пить! И елей время зажечь: зимний недолог день.
Расписные на стол, милый, поставь чаши глубокие!
Хмель в них лей – не жалея! Дал нам вино добрый Семелин сын
Думы в кубках топить... По два налей полные каждому!
Благо было б начать: выпить один – и за другим черед²⁸.

Песни подобного содержания получили название «сколии» – «застольные песни». В другом, не менее знаменитом фрагменте, написанном алкеевой строфой, поэт воспевает вино как способ бегства от тяжелых дум. Пир здесь происходит зимою: зима – метафора неуютных жизненных условий, а вино – это услада и лекарство, примиряющее с действительностью:

Дождит отец Зевс с неба ненастного,
И ветер дует стужею севера;
И стыннут струйки дождевые,
И замерзают ручьи под вьюгой.
Как быть зимой нам? Слушай: огонь зажги,
Да, не жалея, в кубки глубокие
Лей хмель отрадный, да теплее
По уши в мягкую шерсть укройся.

...

К чему раздумьем сердце мрачить, друзья?
Предотвратим ли думой грядущее?
Вино – из всех лекарств лекарство
Против унынья. Напьемся ж пьяны!²⁹

²⁸ Перевод В. Иванова. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 51.

²⁹ Перевод В. Иванова. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 51, 53.

Другой знаменитой представительницей лесбийской лирики была упоминавшаяся уже поэтесса Сапфо – землячка и современница Алкея, ставшая, без сомнения, самой знаменитой женщиной античного искусства. Она тоже происходила из знатной семьи, и ей, как и Алкею, тоже пришлось пережить изгнание. Тем не менее, политические темы не отразились в ее поэзии (политика – это предмет, традиционно не входивший в круг интересов античных женщин). Сапфо сочиняла гимны богам, песни для свадебных обрядов – в том числе хоровые. Но самые яркие и впечатляющие песни были написаны ею о любви и красоте.

Любовная поэзия принесла Сапфо громкую славу во всем грекоязычном мире: ее называли «десятой музой», в литературе распространялись мифы о ее жизни и смерти – так, согласно одному из них, Сапфо бросилась со скалы от несчастной любви к некоему юноше Фаону – и одновременно множились острые язвительные насмешки, которые вставлял в свои комедии уже Аристофан. Причиной этих насмешек было то, что все любовные стихотворения Сапфо были обращены к ее подругам – девушкам, принадлежащим к ее гетерии. Об этой гетерии нельзя сказать почти ничего определенного, потому что ее исторический образ настолько тесно сплетен с литературным, что отделить одно от другого невозможно. Очевидно, сообщество это носило культовый характер, участницами его были девушки доброго возраста (выходившая замуж покидала гетерию и с тех пор принадлежала семье мужа), они, возможно, были объединены родовыми и сословными связями (все принадлежали к митиленской знати) и вместе справляли обряды местным божествам, выступая в виде девичьего хора – с танцами и песнями.

Сапфо по праву принадлежит честь открытия любовного чувства в поэзии, ибо ни до нее, ни после не было в античной культуре поэта, давшего столь подробный, волнующий, расцвеченный многими нюансами образ влюбленного. Вот, пожалуй, самое знаменитое ее стихотворение, где описывается любовное волнение:

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 легкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же –
Звон непрерывный.
Пóтом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становлюсь травы, и вот-вот как будто
С жизнью прошусь я³⁰.

Здесь используется сапфическая строфа (куплет), так же как и алкеева, узнаваемая для античного уха по ритму и музыкальным интонациям. Главное в этой песне – подробное, детальное и точное описание эмоции. Если сопоставить ее с картинами эмоциональных потрясений, существующих (правда, в небольшом числе) в эпосе, разница будет очевидна. Например, приведенный выше фрагмент из «Одиссеи»³¹, где старая няня неожиданно узнает Одиссея, когда тот прибыл к себе домой переодетым в рубище, состоит исключительно из перечисления внешних следствий волнения, охватившего старушку: загремел таз, на пол пролилась вода; внутреннее ее состояние передано одной только короткой фразой. Сапфо же в своей песне сразу проникает внутрь эмоции и не выходит из нее. Эмоция по-прежнему описывается по внешним признакам, но теперь – это не события внешнего мира, а телесные симптомы чувства. По античному убеждению, нет ничего более близкого душе, чем тело, поэтому оно столь же восприимчиво, как и душа, к любовному переживанию. Отсюда пристальное и безжалостно подробное описание всех физических деталей, которое предпринято во имя исследования душевного волнения от любви.

Сапфо принадлежит и знаменитая характеристика бога любви Эроса, навсегда закрепившаяся в литературе; Эрос сочетает в себе противоположности – сладость и горечь:

Эрос вновь меня мучит истомчивый –
Горько-сладостный, необоримый змей³².

Такой образ Эроса, сочетающего противоположности, проникает и в поэзию Катулла, и в «Науку любви» Овидия. Катулл, подхватывая эту тему, в своем не менее знаменитом двестишести стихом характеризует любовное чувство как смесь любви и ненависти:

³⁰ Перевод В. Вересаева. См.: Эллинистические поэты. VIII–III вв. / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1999. С. 332.

³¹ См. подраздел «Героический эпос. Гомер».

³² Перевод В. Вересаева. См.: Эллинистические поэты. VIII–III вв. / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1999. С. 333.

И ненавижу ее и люблю. «Почему же?» – ты спросишь.
Сам не знаю, но так чувствую я и томлюсь³³.

Гимны, написанные Сапфо, отличаются от хороших гимнов интимными интонациями, глубоко личными обращениями, рассказом о сокровенных мыслях, обращенных к богу или богине в виде мольбы за себя: в некоторых гимнах Сапфо прямо называет себя по имени. Характерен ее гимн Афродите, в котором она просит избавить ее от любовной скорби и помочь в делах любви:

Пестрым тронем славная Афродита,
Зевса дочь, искусная в хитрых ковах!..
Я молю тебя, не круши мне горем
Сердца, благая!

...

О, приди ж ко мне и теперь от горькой
Скорби дух избавь и, что так страстно
Я хочу, сверши и союзницей верной
Будь мне, богиня³⁴.

Последний из трех великих зачинателей сольной мелики – Анакреон, или Анакреонт (ок. 575 г. – первая половина V в. до н.э.), уроженец острова Теос все того же Востока Средиземноморья близ Малой Азии. Анакреон – это первый известный из истории профессиональный придворный поэт – певец царей, тиранов и олигархов. Он долгое время жил при дворе знаменитого тирана Поликрата на острове Самос; после убийства Поликрата перебрался в Афины, где сблизился с олигархами Критием и Гиппархом; после убийства Гиппарха он поселился в Фессалии при дворе царя Эхекратиды. Анакреон дожил до преклонного возраста и, по преданию, умер от удущья, подавившись виноградной косточкой. Его призванием была сольная мелика, и как поэт по профессии он проявил себя практически во всех ее видах (видимо, настолько разнообразны были запросы его заказчиков): сохранились фрагменты его элегий, ямбов и мелики, ему приписывали гимны богам и несколько девичьих песен.

Важнейшие темы, которые с древности прочно ассоциируются с Анакреоном – это вино и любовь, причем в любви он, в отличие от Сапфо, раскрывает не глубину душевных волнений, но склонность к забаве и развлечению. Для его трактовки любовных увлечений характерна мягкая ирония (он сравни-

³³ Перевод Ф. Петровского. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 368.

³⁴ Перевод В. Вересаева. См.: Эллинические поэты. VIII–III вв. / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1999. С. 324.

вает молодую девушку с необъезженной кобылкой и грозитя со временем стать ее лихим седоком), в том числе и самоирония (сетует, что Эрот отлетел от него, чуть заметив седину в бороде). Поэзия Анакреона вдохновила многочисленных эллинистических подражателей: их произведения составили корпус «Анакреонтика», (свыше 62 сольных песен – сколий), вплоть до XIX в. приписываемые самому Анакреону. В европейской классицистской поэзии XVIII в. (в том числе русской) именно Анакреон стал символом античного жизнелюбия, певцом любви и дружеского пира; поэтому стихотворения на эти темы стали называть просто «анакреонтической лирикой».

Ямбическая поэзия

Название этого вида поэзии происходит от слова «ямб», обозначающего язвительную насмешку («язвить», по гречески – «ямбидзейн»). Изначально ямбами называли ритуальные насмешки откровенно непристойного содержания, доносимые в словах и действиях; такие насмешки применялись в культах плодородия – в первую очередь в культах Деметры и Диониса. Так, «Ямбой» звали служанку Деметры, которая смогла развеселить ее своим непристойным поведением и тем вызвала наступление весны и цветение земли; ямбические песни распевали во время фаллических шествий на праздниках Диониса; на Сицилии «ямбистами» называли танцоров, исполнявших непристойные танцы.

Для древней ямбической поэзии более всего характерно откровенное повествование от первого лица о невероятном любовном приключении или сомнительной истории чаще всего эротического характера, якобы выпавшей на долю рассказчика. Подобные истории – развлекательные и провокационные, содержащие нападки на конкретных лиц, – сочинялись и исполнялись поэтами-ямбографами перед народом на праздниках плодородия. Возможно, сочинители и исполнители ямбов наряжались в маски для публичных выступлений (как это было принято у участников фаллических шествий в честь Диониса) или покрывали лицо гримом, а также привешивали себе длинный фаллос, подобно древним комическим актерам; однако надежных сведений о том, как именно оформлялось публичное выступление ямбографа, нет. Тем не менее ясно, что такие выступления сопровождалось хохотом присутствующих, вынуждавшим делать паузы в речи, и требовали от ямбографа способности к импровизации: он должен был уметь энергично реагировать на



Участники праздничной процессии с песнопениями и музыкой. В центре мужчина в плаще, венке, с посохом; справа – музыкант, играющий на двойных дудках-авлах; слева виден музыкант, играющий на лире.

Чернофигурный лекиф. Около 490–480 гг. до н.э.

Афины, Национальный археологический музей

собравшихся, которых сам же своей поэзией побуждал к вольному поведению.

Но «ямб» – это и название стихотворного метра, широко применявшегося в ямбической поэзии. Ямбическая стопа состоит из двух слогов: первый – краткий, второй – долгий (в русском языке краткий слог передается безударным, а долгий – ударным). Из таких стоп формируются ямбические метры (размеры) с характерным стремительным, наступательным ритмом. Наиболее распространенный размер ямбической поэзии – *триметр* (три пары ямбических стоп), который соответствует нашему шести-стопному ямбу. Вот пример триметров Архилоха:

Мне дела нет до Гига многозлатного.
Чужда мне зависть, на богов не сетую
И царской власти не ищу величия, –
Все это далеко от взора глаз моих³⁵.

По приведенному стихотворению, вполне серьезно по своему содержанию, ясно, что важно различать ямбический стих и ямбический дух поэзии, как это делалось в античности. Пародийный эпос Гомера «Маргит» является «ямбами» по духу, хотя он и написан в гекзаметрах; аристофановская комедия – это тоже «ямбы», хотя ее насмешки облечены в самые разные стихотворные размеры. Как видим, Архилох применяет ямбический метр не только в поэзии, ямбической по духу. Он и другие лирические поэты регулярно использовали ямб для серьезных размышлений, спокойного и доверительного разговора на личные и общественно-политические темы. Недаром трагические поэты стали использовать именно этот размер в диалогах трагедии.

При всем при том вполне оправдано предположение, что размер этот впервые был опробован в выступлениях древних ямбистов на праздниках плодородия и лишь впоследствии утратил связь с непристойными темами. Подобные выступления происходили в толпе подгулявшего народа – среди шума, смеха, выкриков и т.п.: здесь, конечно, должна была доминировать немзыкальная речь, по способу произнесения близкая к разговорной. Ямбический триметр здесь был очень кстати: в античности этот размер понимался как наиболее близкий по ритму к повседневной речи и никогда не сопровождался музыкой.

Совпадение названия метра и поэзии означает только то, что ямб понимался как типичный, но не единственный ее метр.

³⁵ Перевод Г. Церетели. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 117.

В ямбической поэзии применялся и *трохей* – метр, в стопе которого тоже два слога, только первый – долгий, второй – краткий. Трохеи обычно складывались в *тетраметр*, соответствующий восьмистопному хорю (последняя стопа может быть усеченной и состоять из одного слога); вот пример тетраметров Архилоха:

Главк, ты видишь: глубь морская всколыхнулась от волны
И нависли грозно тучи над Гирейскою скалой.
То – знак бури! Страх на сердце: мы застигнуты врасплох³⁶.

Такие тетраметры Аристотель связывает с древними комическими плясками «сатировского» – то есть потешного и непристойного – характера. О конкретных обстоятельствах использования тетраметров в выступлениях ямбографов (исполнялись ли они под музыку или нет, с танцами или без них) едва ли можно сказать что-то определенное. Приведенный пример из Архилоха вновь показывает, что этот размер отделился от сатирической поэзии по поэтическим темам. Тетраметры, опробованные лирическими поэтами, так же как и ямбы, стали применяться в ранней трагедии: у Эсхила в трагедии «Персы» тетраметры используются в диалоге актеров. К концу V в. до н.э. они отошли в основном в сферу комедии и сатирической драмы, а немзыкальные части трагедии стали писать исключительно в ямбах.

Еще один знаменитый ямбический размер – тоже немзыкальный – был изобретен Гиппонактом и назывался «*холиямб*», или «*хромой ямб*». Холиямб получается из ямбического триметра, если заменить последнюю его стопу (или последние две стопы) на один трохей. Такой заменой создается неровный, в самом деле прихрамывающий ритм с откровенно неправильным окончанием, которое вынуждает перебивать ровное течение речи и делать паузу перед последней стопой:

О Зевс наш, Зевс – отец богов вышних,
Зачем мне золота не подарил вволю?³⁷

Основоположником ямбической поэзии в литературе считается упоминавшийся уже Архилох с острова Парос (середина

³⁶ Перевод Г. Церетели. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 118.

³⁷ Гиппонакт, перевод В. Ярхо. См.: Эллинические поэты. VIII–III вв. до н.э. / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1999. С. 280. Хромота в мифологии тоже могла ассоциироваться с комизмом: так, во второй книге «Илиады» Гефест, прислуживая богам на пиру, вызывает хохот олимпийцев именно своей хромотой.

VII в. до н.э.) – поэт, прославленный в древности. Произведения Архилоха исполнялись рапсодами, как и поэмы Гомера и Гесиода. Земляки его почитали настолько, что он был причислен к «героям», и на острове Парос был установлен культ в его честь. По содержанию его ямбическая поэзия была полной противоположностью эпоса, поэтому Архилох воспринимался как антипод Гомера, но равный ему по силе. Если Гомера знали как певца высокой героической этики, присущей ранней военной аристократии, то Архилоха запомнили как неистового обличителя своих современников и обладателя язвительного остроумия, которым он жалил и своих врагов, и – в шутку – друзей, и даже себя самого.

Архилох по своему происхождению был полной противоположностью гомеровскому миру героев. Античные биографы и его собственная поэзия представляют его как незаконнорожденного сына аристократа и рабыни, постоянно испытывавшего нужду и взрастившего в себе ненависть к аристократии. От нужды он вступил в наемное войско, принимал участие в войнах и в выведении новых колоний. Жизнь его всегда была неустроенной и беспокойной: в подобных неуютных жизненных обстоятельствах некоторые искали причины ямбического духа его поэзии.

Среди наиболее известных ямбических тем Архилоха – нападки на некоего Ликамба и его старшую дочь Необулу, которую, как говорили, тот обещал Архилоху в жены, но потом расторг их помолвку. В ответ Архилох якобы создал целую серию поэм, где он позорил Ликамба и с подробностями описывал самые откровенные детали любовных наслаждений, которым он сам и его приятели предавались с Необулой и ее сестрой. Вот самое сдержанное обращение Архилоха к Ликамбу:

Что в голову забрал ты, батюшка Ликамб,
Кто разума лишил тебя?
Умен ты был когда-то. Нынче ж в городе
Ты служишь всем посмешищем³⁸.

По преданию, и Ликамб, и обе его дочери повесились от стыда, униженные стихами Архилоха.

Архилох писал не только ямбическую поэзию; есть достаточно примеров тому, как он использует триметры и тетраметры в рассказе о военных событиях, в моральных поучениях – предметов гораздо более высоких, чем эротические приключения.

³⁸ Перевод В. Вересаева. См.: Эллинские поэты. VIII–III вв. до н.э. / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1999. С. 228.

Вот пример стихотворного утешения, написанного в тетраметрах и обращенного к самому себе, а также ко всем людям, оказавшимся в трудных жизненных обстоятельствах:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой.
Ободришь и встретишь их грудью, и ударим на врагов!
Пусть везде кругом засады – твердо стой, не трепещи.
Победишь – своей победы напоказ не выставляй,
Победят – не огорчайся, запершись в дому, не плачь.
В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй.
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт³⁹.

Из других ямбографов известен современник Архилоха – Семонид с острова Аргос, написавший ямбическую поэму о женщинах. В этой поэме дается классификация женских нравов по их происхождению от животных или природных стихий: от свиньи произошла нечистоплотная, от собаки – любопытная и болтливая, от моря – капризная и т.п.; похвалы достойна только та, которая происходит от пчелы.

Последний классик ямбической поэзии – знаменитый Гиппонакт из Эфеса в Малой Азии (вторая половина VI в.), изобретатель «хромого ямба». По преданию, Гиппонакт за чрезмерно резкие нападки на его правителей был изгнан из родного города. В своей поэзии он выставляет себя вечно голодным жуликоватым попрошайкой и задирой, пользуется низкой речью, то и дело приправляя ее самыми крепкими словами и рисуя картины, нарушающие всякие литературные и житейские приличия. При этом, как и Архилох, он любит пародировать высокий стиль гимнов, как, например, в одном стихотворении, где он взывает к Гермесу, наделяя его эпитетами по всем правилам – и все ради того только, чтобы тот сбросил ему кушак прикрыться от холода и насыпал бы денег в кошелек:

Гермес Килленский, Майи сын, Гермес, милый!
Услышь поэта! Весь в дырах мой плащ, дрогну.
Дай одежонку Гиппонакту, дай обувь!
Насыпь червонцев шестьдесят в мошну – веских!⁴⁰

Аристотель писал, что ранние поэты обратились к ямбам из-за особенностей собственного характера: те, кто был склонен к высоким предметам, обратились к эпосу, а такие как Архилох, Семонид и Гиппонакт – к ямбической поэзии. Однако мы не должны забывать, что этот литературный жанр, вырос-

³⁹ Перевод В. Вересаева. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 118.

⁴⁰ Перевод В. Иванова. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 280.

ший из ритуальных насмешек, сам формирует литературную маску для своих поэтов, и с этой маской срастается характер и образ поэта для последующих поколений. Авторская маска ямбографов, столь ярко и откровенно выступающая в их поэзии, изменчива, но всегда характеризуется нарочитой комической низостью: иногда автор похож на жуликоватого повара из комедии, иногда – на нищего воришку и попрошайку, иногда – на глупого и похотливого крестьянина или пастуха. Но едва ли имеет смысл всерьез искать соответствий между этой маской и личными качествами поэтов.

Очевидно также и то, что поэзия ямбографов имела отнюдь не только развлекательные или разрушительные цели: общество читало в ней свою критику. Их нападки – жест, в котором кроется обличение; вызывающее поведение – внешность, скрывающая морализаторство; панибратское обращение к богам (например, к Плутосу – богу богатства, постоянному собеседнику нищего Гиппонакта) – кураж, помогающий преодолевать мучительный голод и нищету. Все это говорит о том, что ямбическая маска имела под собою продуманную жизненную позицию; скандальная поэзия была инструментом донесения этой позиции до сограждан. Недаром Гиппонакта воспринимали в эллинистическую эпоху прежде всего как поэта-моралиста. Возможно, столь высокая репутация была создана не дошедшими до нас стихотворениями, которые походили на серьезные размышления Архилоха, но и того, что осталось, вполне достаточно, чтобы усмотреть в поэзии Гиппонакта близость к аристофановской комедии, безжалостно нападавшей на влиятельных сограждан и при этом заявлявшей, что ее дело – «учить город добру».

Неслучайно литературная маска ямбографов нашла свое продолжение в философии. Подобную маску носил знаменитый земляк Гиппонакта философ Гераклит Эфесский, потомственный аристократ, отказавшийся от царской власти, чтобы весь день проводить на городской площади и, ругаясь и плача, наставлять добру своих сограждан – «наихудших», как он их называл. Такую же маску надели на себя философы-киники, подражавшие Гераклу в доблести и неприхотливости жизни, а Сократу – в своих поучениях. Слово «киник» происходит от «Киносарг» – названия места в Афинах, где они собирались для бесед; однако сами киники возводили название своей школы к слову «кина» – «собака», и видели в нем выражение их философской и жизненной позиции: облаивать, как собаки, недостойных граждан, наставляя их к добру и совершенству.

Элегическая поэзия

Элегической называется поэзия, написанная в *элегических двустишиях*, состоящих из одного гекзаметра (дактилического шестистопника) и одного пентаметра (дактилического пятистопника с характерной паузой посередине строки):

Славное дело – в передних рядах с врагами сражаясь,
Храброму мужу в бою смерть за отчизну принять.

Элегическое двустишие – одна из наиболее широко используемых метрических схем в античной поэзии. Поэты применяли его в двух близких жанрах – *элегии* и *эпиграмме*.

Элегия

Изначально *элегией* называлась скорбная обрядовая песня-причитание, исполнявшаяся под аккомпанемент дудок при погребении⁴¹. Видимо, эта древнейшая элегия была не лишена повествовательности: в ней могли не только оплакивать смерть, но и рассказывать о деяниях умершего. Скорбная тема характерна и для литературной элегии (элегия в узком смысле), однако тематический охват ее уже неизмеримо шире.

Литературная элегия – это стихотворение, содержащее размышления и/или наставления на самые разные темы и случаи. Объем элегического стихотворения различен: от десятка до сотен строк и даже целых поэм, сравнимых по объему с отдельными главами «Илиады». Элегии исполнялись, главным образом, на пирах – древнейшем институте общения единомышленников – близких и друзей. Предполагаемые собеседники элегического поэта – в большинстве случаев сотрапезники, ради которых элегия создает настроение доверительной беседы (римлянин Гораций прямо называл свои элегии «Беседами»). Темы дружеских бесед различны – столь же различны и темы элегий: в них есть место и спокойному рассуждению, и открытой эмоциональности, и личным откровениям, и шуткам, в том числе по поводу вечных тем пира – любви, вина и Муз, разрабатывавшихся и в сольной мелике.

Поэтому элегия, как и сольная мелика, прямо соответствует по своим интонациям нашему сегодняшнему пониманию «лирического», но раскрывает в нем и иные грани. В элегии высказы-

⁴¹ В паузе в середине элегического пентаметра некоторые даже слышат что-то наподобие всхлипывания при плаче.

ваются личный, задушевный опыт, выношенный, продуманный и доверительно высказанный близким и понимающим собеседникам в форме размышления или наставления. По диалектным особенностям литературная элегия изначально близка эпосу: в ней использовался тот же самый ионийский литературный язык, на котором писал Гомер.

Предполагалось, что исполнителю элегий на пиру аккомпанирует музыкант на дудках-авлах, как это и было в древних элегиях-заплачках: недаром некоторые элегические поэты в Греции были одновременно музыкантами, игравшими на дудках. Музыкальный аккомпанемент элегий, видимо, был прост (наигрыши с вариациями) и не зависел от конкретного содержания стихотворения. Кроме пиров, местом исполнения элегий по-прежнему могли быть погребальные обряды, а также различные сходки граждан и большие праздничные скопления народа. Поэты-элегрики участвовали и в состязаниях на Пифийских играх и Панафинейском фестивале, где исполняли свои произведения перед судьями и народом под музыкальный аккомпанемент.

Древнейшей для поэтов-элегиков была тема героизма и патриотизма, сближающая ее с эпосом. В трактовке этой темы просматривается глубокая разница между этими жанрами. Эпос не знает еще опыта конкретного личного патриотизма: эпический героизм сводится к описанию подвигов отдельных могучих героев. В центре внимания патриотической элегии – вовсе не легендарный герой, столь же далекий от современности, сколь язык Гомера – от разговорного греческого. Поэт-элегик обращает патриотические призывы к своим согражданам с желанием объединить их и вдохновить чувством любви к родине, увлечь сравнением славного удела доблестных мужей с жалкой долей трусов. Вот что пишет в одной из самых ранних элегий эфесский поэт Каллин (VII в. до н.э.):

Верьте, завидная доля и славная – мужу сражаться
Ради земли и детей, ради любимой жены
В битве с врагами. ...

Наиболее знаменит патриотическим содержанием своих стихотворений спартанский поэт-элегик Тиртей (около рубежа VII–VI в. до н.э.). По преданию, Тиртей не был спартанцем по происхождению. В самый трудный момент Мессенской войны спартанцы послали гонцов к дельфийскому оракулу за советом, как им защитить родину, и получили совет обратиться к афинянам с просьбой прислать им вождя. Афиняне якобы в насмешку

над Спартой прислали к ним не полководца, а хромого школьного учителя Тиртея; однако тот своими песнями настолько воодушевил спартанцев, что те разгромили своих врагов.

У Тиртея тема защиты родины звучит предельно ярко и образно: он призывает всех граждан к героизму ради «города и народа». Особенно интересна его элегия об истинной доблести. Для доблести недостаточны быстрота в беге, искусство в борьбе, рост и сила киклопов, быстрота ветра Борея, красота Тифона, богатство Мидаса, царственность Пелопса, сладкоречье Адраста – то есть все те качества, которые были воспеты в мифах и передались героям гомеровского эпоса. В противоположность всем этим качествам Тиртей рисует образ истинной доблести, доступный не древним героям-полубогам, но каждому из воинов, вставших в строй на защиту родины и готовых умереть в первых рядах:

Гордостью будет служить и для города и для народа
Тот, кто, шагнув широко, в первый продвинется ряд
И, преисполнен упорства, забудет о бегстве позорном,
Жизни своей не щадя и многомошной души.

Доблесть погибших будет воспета следующими поколениями и прославит весь род героев, а доблесть живых, вышедших победителями из боя, принесет им радость жизни и уважение всего отечества. Важно отметить, что Тиртей для изображения такой доблести сознательно не прибегает к эпическим метафорам и сложным гомеровским эпитетам, которые своей тяжестью и архаизмом неизбежно отдаляют героический идеал от слушателя. Он пишет на языке, близком его современникам (не отступая, однако, от традиционного для элегии ионического диалекта), воодушевляя спартанцев яркими идеями, а не красотами слова. Именно поэтому элегии Тиртея, в которых звучали не только патриотические призывы, но и излагался целый кодекс спартанской доблести, пелись позднее спартанцами во время военных походов и были широко известны далеко за пределами Спарты.

Образцы элегий дал и Архилох, чья поэзия, как мы говорили ранее, не сводилась только к ямбам. В своих элегиях он рассказывал о крупных общественных событиях, излагал серьезные и спокойные размышления о жизни, сочинял поучения, характерные для этого жанра, вводил темы застолья – любви и вина. Однако ямбический дух его поэзии неизбежно проник и в элегии: в своих язвительных элегиях он ярко показал прагматично шутивное отношение к жизни, принижающее героизм и арис-

тократические ценности. Например, с вызывающей гордостью Архилох рассказывает о том, как в битве он бросил свой щит в кустах, пустившись в бегство с поля боя (уцелеть, но потерять оружие в бегстве – несмыаемый позор для аристократа), и был очень доволен тем, что спасся:

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.

Поэт Мимнерм (около 600 г. до н.э.) считался в античности создателем любовной элегии; некоторые вообще даже называли его первым любовным поэтом. По преданию, он воспевал свою любовь к некой авлетистке Нанно (вновь очевидна связь элегии с игрой на двойных дудках-авлах!), однако стихотворения о его возлюбленной не сохранились. В нескольких фрагментах он рассуждает о любви, называя ее «золотой Афродитой»⁴², о достоинствах жизни и о старости. Старость в его стихах – это помеха любви и жизни, и он желает себе прожить шестьдесят лет без болезней и забот, чтобы вовсе не становиться стариком.

Самым знаменитым аттическим поэтом-элегиком был афинский законодатель Солон (рубеж VII–VI вв. до н.э.), сочинявший стихи, обращенные к согражданам, с преобладанием политических и моральных тем. Солон запомнился афинянам как политический деятель и мудрец – идеальный правитель, стремившийся своими установлениями привести к справедливому компромиссу аристократию и народ. Солон (вместе с Фалесом, Питтаком, Периандром и др.) называли в числе семи великих мудрецов, чьи слова и поступки выразили традиционную эллинскую мудрость еще до начала философии. По преданию, Солон встретился с лидийским царем Крезом, обладателем несметных богатств, и в ответ на притязания Креза, считавшего себя счастливейшим из людей, изрек древнюю истину (Аристотель повторяет ее в своих этических сочинениях), что ни один человек не может быть назван счастливым до своей кончины.

Интонации спокойной мудрости звучат в его элегии, которую более поздние античные издатели называли весьма характерно: «К самому себе». В ней рассматриваются стремления и судьбы людей. Солон твердо убежден в пагубности неправых

⁴² Образ золотой Афродиты впоследствии был весьма востребован в романтической и символической поэзии; ср. начало поэмы Вяч. Иванова «Человек»: «Когда лазурь, как опахало, над Афродитой золотой...»

поступков и несправедливо нажитых богатств: божественное возмездие постигает рано или поздно самого виновника или его потомков. Но даже благие усилия зачастую не приводят к желаемому результату и не предохраняют от несчастья, ибо простые человеческие желания легко перерождаются в ненасытность, а за ней следует кара. Божество, по Солону, незримо выравнивает нарушения «меры», однако «мысль бессмертных богов скрыта от людей», и «самое трудное – найти невидимую меру разумения, которая только и содержит в себе пределы всех вещей». Тем не менее в мировоззрении Солона нет места пессимизму, о чем свидетельствуют другие его стихотворения, посвященные вину, любви и Музам.

Но более всего пиршественные темы развиты Феогнидом из Мегары (VI в. до н.э.) – поэтом знатного происхождения, изгнанного из своего родного города после демократического переворота и вынужденного скитаться. Под его именем сохранился небольшой сборник коротких элегий – настоящий песенник для пиров. Все стихотворения этого песенника имеют форму наставлений мальчику Кирну; главная их идея – о врожденных достоинствах знати, воспеваемой поэтом, и врожденной подлости черни, к которой Феогнид не скрывает презрения. Этот песенник был невероятно востребован последующими поколениями, особенно в эпоху эллинизма; другие поэты пополняли его собственными элегиями, написанными в духе и стиле Феогнида. В итоге небольшой песенник разросся в целый Феогнидов корпус стихотворений, где его собственные сочинения почти неотличимы от сочинений его подражателей.

Эллинистическая культура была очень склонна к самотеатрализации; для осмысления себя она пользовалась символическими формами и образцы их находила в культуре завершившихся эпох – классики и архаики. Одним из таких символов по-прежнему оставался пир. В самые демократические и прагматичные времена античности пиры неизменно сохраняли свою символическую природу, и потому застольное общение в них сближалось с утонченными формами общения, в которых царили искусство и философия – признанные формы духовного аристократизма.

Конечно, далеко не все участники пиров в эпоху эллинизма могли назвать себя аристократами по происхождению, и далеко не все пиры были столь уж утонченными; но аристократизм неизменно оставался стилистическим признаком пира, сохраненным в искусстве – в частности в поэзии Феогнида. Поэтому дух этой поэзии, пусть и воинствующий, очень соответствовал



Пир. Пирующие возлежат на ложах: они оживленно переговариваются между собою или поют. Мимо них расхаживает девушка, играющая на дудках-авлах: таких девушек нанимали специально, чтобы развлекать пирующих. Краснофигурный кратер из Аттики. Около 440 г. до н.э.

Милан, Городской археологический музей

культурному смыслу самого события пира – отсюда ее востребованность у образованных людей. Элегии Феогнида – лишь один пример того, как с помощью форм и образов классического искусства позднейшая античная культура искала свое место в истории.

Эпиграмма

Эпиграмма – буквально означает «надпись»: подразумевается надпись на предмете – могильном камне, памятнике или вазе. Содержание самых ранних эпиграмм предельно простое: в них говорится о том, чей это предмет, кто его создал, какому богу посвящен (такие эпиграммы еще называют посвятельными надписями) или кто лежит под этим могильным камнем.

Самые ранние эпиграммы были написаны в гекзаметрах, но приблизительно с 500 г. до н.э. их стали сочинять исключительно в элегических двустушиях. Первым автором эпиграмм в

античной традиции считается некий Симонид. Однако проблема авторства в этом жанре почти не разрешима: все ранние эпиграммы анонимны, и лишь в середине IV в. до н.э. мы встречаем первую эпиграмму, подписанную автором. Даже в эпоху эллинизма и позже, когда эпиграммы стали собирать и издавать большими книгами, авторство многих надписей хоть и известно, но остается сомнительным по названной уже причине: фигура автора сливалась с предметом своей эпиграммы, и указание на подлинное авторство в большинстве случаев было неуместным.

Надпись на могильном камне – это особый вид эпиграммы, который получил название «*эпитафия*» (от слова «таφος» – «могила»). Эпитафии на камне могли писать не только от третьего лица (то есть того, кто ее читает), но и от первого – того, кто умер и за кого теперь говорит этот камень. Подразумевалось, что на могиле выбито последнее личное обращение усопшего к живым, когда каждый проходящий мимо мог прочесть вслух и тем самым помянуть того, кто здесь похоронен. Вот пример знаменитой эпитафии на могиле Эхила (автором ее называли самого Эхила):

Евфорионова сына, Эхила Афинского кости
Кроет собою земля Гелы, богатой зерном;
Мужество помнят его Марафонская роща и племя
Длинноволосых мидян, в битве узнавших его⁴³.

Уже в V в. до н.э. известны пародии на эпитафии, написанные от лица заведомо низких и вымышленных персонажей – не обязательно людей, но иногда даже животных. Такие пародийные эпитафии написаны с признаками высокого стиля эпоса или хоровой лирики, который снижается «благодаря» применению его к неподобающим предметам: вместо военных и государственных дел умершего прославляются «подвиги» в винопитии и обжорстве. Пародийные эпитафии декламировали в шутку на пирах, подобно ямбам, элегиям и застольным песням – сколиям.

Литературная эпиграмма, как и элегия, – это стихотворение более широкого содержания и тематически более разнообразно, чем ранние надписи на предметах. В литературной эпиграмме, подобно элегии, может быть выражена реакция на случай, происшествие, поступок, вещь, чье-то высказывание, собственную мысль и т.д.; но, в отличие от элегии, эпиграмма почти всегда имеет сравнительно небольшой объем и неизменно сохраняет характер посвятительной или поясняющей надписи. В эллинизме эпиграммы насыщают литературными аллюзиями (внут-

⁴³ См.: Греческие эпиграммы / Перевод, статья и примечания Л.В. Блуменау. Под ред. Ф.А. Петровского. М.–Л., 1935.

ренными отсылками на другие литературные произведения, мифологические сюжеты и т.д.); остроумие, наблюдательность в сочетании с отточенным лаконизмом высказываний навсегда стало признаком этого жанра.

В особую группу среди эллинистических эпиграмм выделяются эпиграммы на произведения искусства, описывающие и прославляющие знаменитые статуи, картины, вазы и т.д. Древнейшим способом прославления работы искусного скульптора или художника было указание на то, что это произведение – «как живое». Подобные надписи в древности писали прямо от лица самих произведений искусства, передавая эту «живость» прямым обращением предмета к зрителю. Более поздние эпиграммы сочиняли преимущественно от лица зрителя, но в них тоже содержится прямая речь – теперь уже от лица того, например, кто воплощен в статуе. Такова эпиграмма, сочиненная неким Платоном⁴⁴, на знаменитую статую Афродиты Книдской скульптора Праксителя:

С Пафоса в Книд чрез моря явилась богиня Киферы

С тем, чтоб взглянуть на свою новую статую в нем.

Всю осмотревши ее, на открытом стоящую месте,

Вскрикнула: «Где же нагой видел Пракситель меня!»⁴⁵

В классическую и эллинистическую эпохи эпиграммы посвящали не только статуям богов, но правителей или атлетов, победивших на всегреческих играх. Такие надписи естественно восприняли черты эпиникиев и энкомиев – жанров, родившихся в хоровой мелике: они ставили себе целью прославить не только произведение искусства, но в первую очередь человека, воплощенного в нем. Некоторые такие надписи, несомненно, выбивали на постаментах, и каждый проходящий мимо таких статуй, читая вслух надпись, всякий раз произносил хвалу герою-атлету или могущественному правителю.

* * *

Если расставить по временной шкале периоды доминирования в культуре отдельных видов античной поэзии, то эпос будет соответствовать архаике, а лирика – ранней классике. Следом за

⁴⁴ В Афинах в IV в. до н.э. жили два известных Платона: один, наиболее знаменитый, – философ, другой – комический поэт. Принадлежат ли эти строки кому-то из них, или какому-нибудь другому Платону, неясно.

⁴⁵ Перевод С.П. Кондратьева. См.: Античные поэты об искусстве. СПб., 1996. С. 51.

лирикой наступает эпоха драмы, которая преобладает в период зрелой, или высокой классики: V–IV в. до н.э. Смена этих видов поэзии в истории не выглядит случайной: драма воспринимается в античности как своеобразный синтез и наивысший этап развития поэтического искусства. Эпос был погружен в прошлое, лирика – открыта мимолетному настоящему; классическая же драма обращалась к мифам прошлого, подобно эпосу, но разворачивала все происходящее прямо перед глазами своих современников, чтобы использовать образы героев и царей для исследования вопросов, касавшихся все человечество во все времена – таких как преступление или смерть. Неслучайно античные драматурги чаще других поэтов становятся собеседниками и учителями последующих европейских культур – начиная с Возрождения и до нашего времени.

ДРАМА

Античная классическая эпоха выработала образцовую тройку драматических жанров: трагедия, комедия и сатирическая драма. Трагедия и комедия – это так называемые «чистые» жанры; сатирическая драма – жанр «смешанный», то есть содержащий признаки обоих чистых жанров. Точно и доказательно ответить на вопрос, какой драматический жанр самый древний, до сих пор невозможно; хотя из чистых жанров трагедия традиционно считается старшим, а комедия – младшим жанром.

Трагедия

Трагедия первой вошла в программу афинских театральных состязаний, поэтому именно с ней принято связывать рождение театра. Известное состязание авторов-исполнителей трагедий впервые состоялось в Афинах на городском празднике в честь Диониса около 534 г. до н.э. Его победителем стал некий Фэспис родом из Икариона – местечка к северу от Афин. На этом состязании первым призом был козел («трагос») – жертвенное животное Диониса. Отсюда происходят слова «трагед» – «козлопевец» (то есть «певец, состязающийся за козла»), и «трагедия» – «козлопение» (то есть «то, что поет козлопевец»; распространенный перевод трагедии «песнь козла» филологически неточен). Следом за трагедией на рубеже VI–V вв. до н.э. в программу состязаний была введена сатирическая драма, и к V в. до н.э. установилось правило, что каждый драматург-трагик сочиняет

не одну пьесу, а сразу четыре: три трагедии и одну сатиrowsкую драму⁴⁶, чтобы заполнить своей постановкой весь световой день – с утра до вечера, а судьи стали присуждать награду за все четыре пьесы сразу.

Афиняне считали легендарного Фесписа первооткрывателем трагедии как жанра. Однако на эту репутацию претендовали не только афиняне, но и греки-дорийцы из города Сикиона на Пелопоннесе и жители города Коринфа. Сикионяне считали первым трагиком своего земляка Эпигэна, который, по их словам, первым поставил трагедию на их собственном городском празднике, посвященном не Дионису, а местному мифологическому герою Адрасту. Так и Геродот говорит, что «трагические хоры» возникли именно в Сикионе, а поздние античные свидетельства называют Фесписа не первым, а шестнадцатым трагиком. Коринфяне же называли первым трагиком своего земляка Ариона: ему приписывали изобретение некоего «трагического лада» или «трагического стиля» (видимо, в музыке), а кроме того, он ввел в спектакль речи в стихотворных метрах, но без музыки, и первыми исполнителями их стали актеры, наряженные в сатиров.

Не следует погружаться в эти давние и многотрудные, хотя и невероятно увлекательные споры о том, кто был первым в трагедии. Эти споры напоминают знаменитую тяжбу семи городов за звание родины Гомера и грозят увести нас в сторону от предмета изучения. Достаточно будет выяснить, какой была ранняя трагедия и какой она стала при Эсхиле, Софокле и Еврипиде.

При всех противоречиях в античных свидетельствах бесспорно то, что главным и доминирующим элементом ранней трагедии было выступление хора с пением и танцем. Хор выступал в масках и костюмах в сопровождении музыканта, игравшего на Дионисовом инструменте – двойных дудках-авлах. Точно такой же инструмент использовался для исполнения дифирамбов в честь Диониса. Пением и танцами хор доносил до зрителей некую историю, имевшую начало и конец и состоявшую из цепи событий (сцен), связанных единым сюжетом или группировавшихся вокруг одного или нескольких персонажей. Хор не просто рассказывал историю, он показывал ее в действии, выступая не от своего собственного, а от вымышленного лица: это было явное новшество, по сравнению с известным в то время хоровым пением.

⁴⁶ Эти четыре пьесы назывались по-гречески «тетралогией».



Дионис приходит на пир к поэту, победившему в театральных состязаниях (видимо, с комедией). Поэт привстал с ложа, приветствуя Диониса и указывая рукой на постамент со своим призом. Диониса, потяжелевшего от вина, поддерживает сзади маленький сатир; другой сатир снимает с Диониса сандалии, чтобы он тоже возлег за стол рядом с поэтом. Следом за Дионисом подходит его свита: сатир с тирсом (тирс – обвитый лентой шест, проросший наверху гроздьем плюща), Силен, играющий на двойных дудках, за ним еще сатиры и менада с кувшинами вина. Барельеф, видимо, был изготовлен по заказу поэта-победителя состязаний для посвящения в храм Диониса. Предположительно, римская копия с греческого оригинала.

Мрамор. I–II вв. н.э. *Париж, Лувр*

Феспис первым закрыл лица актеров трагедии гримом или маской. Ему же приписывают еще несколько важных нововведений: во-первых, он ввел актера-солиста (тоже в маске и костюме), который вступал в диалог с хором, и, во-вторых, придумал начинать трагедию с пролога. Первым трагическим актером-солистом стал сам Феспис: говорили, что он вскакивал на жертвенный стол – раннее подобие сцены – чтобы оттуда отвечать хоревтам – членам хора. Тем самым он противопоставлял себя хору, а сцену – оркестре: к сцене с тех пор тяготели актеры-солисты, к оркестре – хор.

Таким образом, при Фесписе трагедия состояла из пролога, песен хора и диалога хора с солистом (мы не знаем, был ли диалог, введенный Фесписом, музыкальным или немзыкальным).

Именно в таком виде трагедия была включена в городские состязания, и ее стали показывать перед всем афинским народом на празднике Диониса. Эсхил ввел второго актера-солиста, усилил роль немзыкального диалога и нарядил своих актеров в роскошные царственные костюмы. Аристотель говорил, что ранняя трагедия состояла в основном из быстрой и ритмичной плясовой поэзии, исполнявшейся хором, а важность обрела не сразу – видимо, благодаря нововведениям Эсхила, который считался изобретателем классического исполнительского стиля трагедии – пышного и торжественного: наверное, поэтому древние нарекли Эсхила «отцом трагедии». Софокл ввел третьего актера, сценографию и увеличил численность хора: если при Эсхиле (как, возможно, уже при Фесписе) хор состоял из 12 хоревтов, то при Софокле их стало 15.

Итак, Феспис изобрел трагедию как театральную форму, Эсхил сформировал образцовый трагический стиль, а Софокл сформировал классический состав участников трагедии, который, надо полагать, оставался неприкосновенным еще 10 веков до самого заката античной культуры в V в. н.э.: 3 актера, 15 хоревтов и музыкант с двойными дудками. Аристотель говорил, что при Софокле трагедия достигла своей полноты, и он имел в виду не только образцовый состав исполнителей. Софокловы трагедии – это классика внутри классики: Аристотель признает их эталоном для драматургов и в том, что касается роли хора, и в том, как правильно составлять трагические сказания.

Все три названных трагика сами ставили свои произведения (в том числе танцы) и сами же играли в них как актеры, поэтому состязания драматургов и актеров первоначально сливались воедино. Говорили, что первым от выступлений в собственных трагедиях отказался Софокл, отдав предпочтение другим актерам, которые быстро становились профессионалами. Как бы то ни было, но именно с эпохи Софокла и после смерти Эсхила (то есть с конца 450-х гг. и до конца V в. до н.э.) принято отсчитывать начало славной истории знаменитых афинских актеров-трагиков; неслучайно и первые известия о состязаниях актеров в Афинах относятся к 449 г. до н. э.

Итак, с точки зрения исторической, тон в трагедии задавали Феспис, Эсхил и Софокл; однако уже к концу V в. до н.э. самим афинянам стало ясно, что на звание трех величайших трагиков безусловно претендуют Эсхил, Софокл и Еврипид. Именно эти три драматурга уже в конце V в. до н.э. были признаны непревзойденными классиками жанра. После смерти Еврипида и Софокла античная эпоха воспринимала этих трех трагиков

как единое целое, даже даты их жизни запомнились почти симметрично. Эсхил дебютировал в 499 г. до н.э., а в 496 родился Софокл; Эсхил умер в 455 г. до н.э., и в этом же году дебютировал Еврипид; Софокл и Еврипид умерли в один и тот же год – 406/405 до н.э. (Еврипид чуть раньше, Софокл чуть позже), завершив, быть может, самое славное столетие в истории мирового театра. На следующий год после их смерти (в 404 г. до н.э.) были поставлены знаменитые «Лягушки» Аристофана, где эти три трагика названы величайшими.

Новаторство Эсхила и Софокла в трагедии стало хрестоматийным уже в античности и дошло до нас во многих свидетельствах; о новаторстве Еврипида яснее всего пишут Аристофан в «Лягушках» и Аристотель в «Поэтике». Его нововведения не затрагивают формальной стороны трагедии. Еврипид пользовался формой, доведенной до полноты Софоклом, но обогатил ее новыми художественными средствами, благодаря которым Аристотель назвал Еврипида «трагичнейшим из поэтов»: об этом поговорим позднее.

Мы будем называть трагедию V в. до н.э. – от Эсхила до Еврипида – классической трагедией. Она имеет строгую и ясную форму, которую принимали все без исключения античные авторы, создававшие свои трагедии в этом жанре. Части классической трагедии следующие:

пролог («слово вначале») – немusыкальная часть (монолог или диалог), открывающая трагедию и предшествующая выходу хора; традиционная роль пролога – изложение событий, предшествующих действию;

пáрод («проход [хора]») – первая музыкальная хоровая часть: вступительная песнь хора при выходе его на оркестру, переходящая в хоровое выступление (пение и танец) на оркестре;

эпíсодий (то есть привычное нам «эпизод» – «привхождение», или просто «вставка») – преимущественно немusыкальная часть, состоящая из монологов и диалогов актеров с участием в этих диалогах хора; начало эписодия – выход актеров на оркестру, конец – уход их с оркестры; место эписодия – между хоровыми частями;

стáсим («стоячая [песнь]») – хоровая часть без участия актеров-солистов: пение и танец хора между эписодиями без выхода или ухода со сцены;

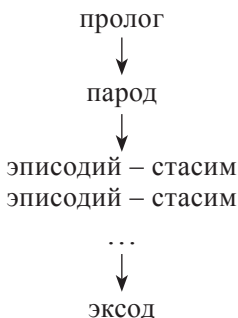
эксóд («уход [с оркестры]») – завершающая часть трагедии с участием хора и актеров, после которой все они покидают оркестру (хор, как правило, уходит последним); в эксоде могут быть музыкальные и немusыкальные части.

Есть еще две части трагедии, они могут входить в эпизодий или эксод:

монодия – песнь актера-солиста (наподобие оперных арий);

коммос – совместная песнь хора и солистов (как правило, она ставится ближе к концу трагедии).

В итоге строение трагедии можно передать с помощью следующей схемы:



Собственно, основой трагедии является последовательность частей от парода до эксода, представляющая собою чередование хоровых частей с драматическими и музыкальными с немusикальными. Все дошедшие до нас 34 полные греческие трагедии именно с такой основой. Пар эпизодий – стасим, которые следуют друг за другом после парода, чаще всего встречается три или четыре; но один раз – две (в «Персах» Эсхила), и один раз – пять (в «Антигоне» Софокла). Пролог сохранился в 31 трагедии; 3 трагедии Эсхила («Персы», «Просительницы», «Прометей») лишены прологов, и этот факт дал начало научным спорам: одни ученые утверждают, что они шли без пролога, а другие считают, что прологи эти были написаны Эсхилом, но со временем утрачены.

Связующая роль в такой последовательности частей принадлежит хору, который находится на оркестре на протяжении всего действия после пролога. Само значение слова «эпизодий» («вставка») напоминает нам о том, что хор был исторически первой и главной составляющей трагедии. Однако с течением времени роль хора уменьшалась, и число строк, отводимых хору, соответственно сокращалось: если в большинстве дошедших до нашего времени трагедиях Эсхила объем хоровых частей составлял до 50–60% текста, то у Еврипида в среднем – не более 20–30%, а в поздних трагедиях и того меньше. Поэтический язык хоровых партий трагедии имел признаки дорического диалекта

(напомним, что этот диалект характерен для хоровой лирики), немзыкальные диалоги были написаны на ионийском диалекте (близком гомеровскому эпосу, ямбам и элегиям).

Величественный ритм чередования хоровых и сольных партий, музыкальных и немзыкальных эпизодов – эта внушительная размеренная поступь трагического спектакля должна была производить, конечно, самое сильное впечатление на зрителей в театре. Трагедия использовала основные мощные средства театральной выразительности: музыку; сценографию; маски и костюмы; поющий, говорящий и действующий хор; поющих, говорящих, действующих и взаимодействующих актеров-солистов. В наше время приблизить к этому опыту по составу участников, структуре и настроению в какой-то степени могут лишь некоторые оперы, а также – отдаленно – церковные мессы и литургии – такие как «Страсти» И.С. Баха или «Всенощное бдение» С.В. Рахманинова.

В качестве источников трагедии Аристотель называет дифирамб, эпос и «сатиrowsкую поэзию». Трагедия, по Аристотелю, произошла от «запевал дифирамба». Как только она появилась на свет, многие из эпических поэтов стали сочинять в этом новом жанре. Ранняя трагическая поэзия была в большей степени «плясовой», что означало преобладание тетраметров – размера, применявшегося в ямбической поэзии и характерного для ранней «сатиrowsкой поэзии». Лишь со временем трагедия обрела подобающую ее природе важность, в том числе благодаря усилению роли немзыкальных диалогов (вспомним, что это – результат деятельности Эсхила). Так сказано в «Поэтике» – самом авторитетном источнике: остальное – более или менее удачные попытки сказать больше, чем сказал Аристотель.

Из аристотелевой теории происхождения трагедии – а это именно теория, а вовсе не фактическая история событий – следует особенно выделить то, что трагедия понималась в античной культуре как новшество, открытие, изобретение, сразу изменившее облик всей зрелищной культуры. Дифирамбы, эпос, сатиrowsкая поэзия, мистерияльные зрелища, ритуальные танцы и другие важные составляющие античной культуры – все это фон, на котором совершилось это великое открытие. Неслучайно источники трагедии, приведенные в «Поэтике», столь различны, потому что Аристотель понимал трагедию как итог и вершину развития всех важнейших поэтических жанров.

Многие ученые пытались вывести трагедию из дифирамба, указывая на то, что в дифирамбе Вакхилида тоже есть

диалог хора и солиста, где солист говорит не от своего лица. Однако Вакхилид творил в период расцвета трагедии и, наоборот, именно он испытывал на себе ее влияние. Различия между дифирамбом и трагедией настолько существенны, что один жанр невозможно вывести из другого. Во-первых, в трагедии, в отличие от дифирамба, актеры и хор надевали на себя маски и показывали события в действии, а не в повествовании. В дифирамбе же никогда не надевали масок, не играли, но повествовали с помощью песен и хороводных танцев. Во-вторых, во всех дошедших до нас дифирамбах отсутствует немзыкальный диалог, написанный в ямбах, который, напротив, встречается во всех дошедших до нас трагедиях: немзыкальный диалог – основа драматического действия.

Конечно, без регулярных состязаний дифирамбических хоров в Афинах не было бы трагедии. Дифирамб – не более и не менее, чем другие жанры хоровой лирики – узнается в хоровых частях трагедии благодаря тому, что повествования трагический хор по-прежнему доносит до зрителей с помощью музыки и танца (как, например, он рассказывает об отплытии войск под Трою и жертвоприношении Ифигении в начале эсхиловского «Агамемнона»); он по-прежнему взывает к богам и описывает их участие в жизни смертных с эмоциями то восхищения, то страха (как в еврипидовом «Ипполите») и т.д. Близость музыкальных повествований трагического хора, какие применялись в дифирамбе, особенно ярко показана в пародии еврипидовых «Вакханок»: хор поет текст, какой подобает дифирамбу в честь Диониса, как это и требуется для сюжета трагедии.

Присутствие эпоса в трагедии более ощутимо в самом сердце трагической поэзии – в искусстве сочинять трагические сюжеты. Недаром Аристотель считал именно Гомера первым трагическим поэтом, а Эсхил называл свои произведения «крохами от великих пиров Гомера». Вековая практика публичного исполнения эпических сказаний, созданных греческими поэтами на основе мифов, которые легли в основу словесной культуры всего античного общества, была необходимым условием возникновения трагедии. Длинные монологи героев (особенно вестников), рассказывающих о событиях прошлого (далекого или недавнего), – это прямое наследие выступлений рапсодов с декламациями эпоса.

Сопоставление трагедии и эпоса проходит через всю «Поэтику», и Аристотель говорит: «Все, что есть в эпосе, есть в трагедии, но не все, что есть в трагедии, есть в эпосе». К преимуществам трагедии перед эпосом Аристотель относил зре-

лищность и музыкальность, а также наглядность ее сюжетов (что достигалось актерской игрой) и способность достигать своих художественных целей при меньшем объеме, что обеспечивало большее единство и обозримость сюжета.

Коренное сходство трагедии с эпосом состоит в том, что оба этих вида поэзии строятся на художественной обработке мифов. Важно помнить, что задача авторов трагедий заключалась не в том, чтобы просто «поставить» мифологические сказания, а в том, чтобы их пересоздать, пусть даже изменив их ради целостности нового сюжета. Материалом для такого пересоздания в наименьшей степени был Гомер, ибо вторжение в художественный мир «Илиады» или «Одиссеи», до предела насыщенный ярчайшими образами и освященными временем сказаниями, известными всем, было бы делом сомнительного достоинства и не вызвало бы интереса у зрителей. Так и Аристотель пишет, что традиционные сказания в трагедии надо сохранять. Трагики пользовались сочинениями менее значительных эпиков, которые имели хождение десятками или даже сотнями, но ни одно из них не сохранилось до наших дней. К примеру, Софокл для своего «Царя Эдипа» использовал эпическую поэму, но нам известно только ее заглавие: «Эдиподия».

В сюжетах сохранившихся трагедий доминируют три мифологических цикла:

1. *Троянская война.* Два брата – Агамемнон, царь Аргоса, и Менелай, царь Спарты, – возглавили поход многих греческих племен, союзников с ними, на Трою – город в северной части побережья Малой Азии. Их цель – отбить Елену, жену Менелая, похищенную (или соблазненную) троянским принцем Парисом. После десятилетней осады греки захватывают и разрушают город, причем число их подвигов едва ли превышает число преступлений, совершенных ими в дни взятия и разрушения славного города. После победы они отправляются на кораблях домой, и лишь немногие возвращаются живыми из этого путешествия.

2. *История Ореста.* Уже упомянутый Агамемнон возвращается после победы над Троей в Аргос, где его жена Клитемнестра в его отсутствие делит их брачное ложе с двоюродным братом Агамемнона Эгисфом. Клитемнестра убивает своего мужа в ванной прямо в день приезда, а ее саму затем убивает Орест – ее сын от Агамемнона – с помощью своей сестры Электры. Матереубийство становится причиной его жестоких мучений, от которых он ищет очищения.

3. *История рода Лая и Эдипа.* Фиванский царь Лай, невзирая на зловещие предостережения оракула, рождает сына – Эдипа,

который выживает и, по предсказанию, сам того не желая, убивает своего отца, воцаряется в Фивах, берет в жены свою мать, она рождает от него двух сыновей – Этеокла и Полиника и двух дочерей – Антигону и Исмену. Все эти преступления Эдип совершает по неведению, но однажды правда открывается ему. Эдип проклинает себя и свой род, и это проклятие приводит к гибели его детей. Один из двух братьев – Полиник, притязающий на единоличное правление, приводит на Фивы целое войско и начинает осаду; братья убивают друг друга в бою, а сестры после победы Фив вовлечены в дальнейшие распри, приведшие их обеих к смерти.

Аристотель пишет, что в прежние времена поэты использовали для своих сюжетов первые попавшиеся мифы, но со временем круг мифологического материала сузился, и лучшие трагедии теперь стали слагать из историй немногих родов. Кроме описанных только что историй Агамемнона, Эдипа и Ореста, Аристотель называет еще истории Алкмеона, Мелеагра, Фиеста и Телефа. Перечислим их:

4. *История Алкмеона.* Прорицатель Амфиарай призван в поход на Фивы под предводительством Полиника, но отказывается, зная, что это приведет его к смерти. Полиник вынуждает его принять участие в походе хитростью с помощью Эврифилы – вероломной жены Амфиарая, отправившей мужа на смерть. Амфиарай завещает своему сыну Алкмеону убить Эврифилу: тот совершает месть и убивает собственную мать. После этого убийства Алкмеон впадает в безумие и обречен на долгие и мучительные скитания в поисках очищения от пролитой крови.

5. *История Мелеагра.* Славный герой Мелеагр в Калидоне принимает участие, как и другие герои, в охоте на чудовищного вепря. Его наслала на Калидон Артемида в отместку за непринесенную ею жертву. Амазонка Аталанта, возлюбленная Мелеагра, ранит вепря стрелой, а Мелеагр наносит ему решающий удар: главный трофей – шкура вепря – принадлежит ему, и он передает его Аталанте. Но из-за трофея разгорается жестокая распря, в которой Мелеагр убивает двух своих дядьев – братьев его матери Алфеи; мать за это в ярости проклинает своего сына и приводит к его смерти. Жена Мелеагра Клеопатра умирает от горя, а мать его, опомнившись, убивает себя.

6. *История Фиеста.* Атрей – старший брат Фиеста – был царем Аргоса; он женился на Аэропе, родившей ему сыновей: Агамемнона и Менелая. Аэропа вступила в любовную связь с Фиестом и тайно передала ему символ царства, с которым Фиест притязал на престол Аргоса, но этому притязанию воспрепятствовал сам Зевс. Атрей, узнав о преступной связи Фиеста

с Аэропой, пригласил его на пир, якобы для примирения, но приготовил для Фиеста блюдо из мяса фиестовых детей, тот их съел, ничего не подозревая. Открыв ему правду, Атрей обрек Фиеста на неизлечимые страдания и отправляет его в изгнание. Единственный сын Фиеста, рожденный в изгнании, – Эгисф, решивший отомстить за отца, в конце концов убивает Атрея.

7. *История Телефа*. Телеф, рожденный в Аркадии, отлученный грудным младенцем от матери и вскормленный самкой оленя на горе Парфенион, повзрослев, воссоединяется с матерью, живущей в Мисии (Малая Азия) и наследует мисийский трон. Когда греки, направлявшиеся на Трою, останавливаются в Мисии, он убивает многих из них, но получает мучительную неизлечимую рану от Ахилла, от которой страдает восемь лет. Затем, спросив совета оракула, он приходит к Ахиллу и, угрожая смертью его сыну Неоптолему, получает исцеление.

Персонажи историй, использовавшихся поэтами-трагиками, встречаются и у Гомера, но сами эти истории вполне могли противоречить гомеровскому истолкованию: у Гомера братья: Атрей и Фиест живут в дружбе друг с другом, и никакого намека на их смертельную, черную вражду нет. Еврипид настолько смело подвергал обработке традиционные мифы, что его версии знакомых сюжетов вступали в противоречие не только с эпосом, но и со знаменитыми трагедиями Эсхила и Софокла, и добавляли самые неожиданные повороты в повсеместно известные истории. В начале трагедии Еврипида «Финикиянки» мы читаем, что Эдип, ослепивший себя после открытия своих злодеяний, не ушел в изгнание, а живет в Фивах; так и Иокаста, узнав правду о кровосмесительном браке с сыном, не повесилась. В конце этой трагедии Эдип уходит в изгнание после смерти своих сыновей; этому противоречит трактовка мифа в более поздней трагедии Софокла «Эдип в Колоне». Убийство Медеей собственных детей и взлет ее в небо на колеснице (трагедия «Медее») – видимо, художественный вымысел Еврипида, быстро принятый в античности как образцовая трактовка мифа. После Еврипидовой постановки это убийство получает сразу несколько различных театральных интерпретаций, отразившихся в аттической вазописи.

Подобные противоречия несколько не смущали афинскую театральную публику, готовую к новизне и даже ожидавшую такую смелую состязательность от драматургов, в том числе в обработке известных мифов. Чтобы подготовиться к пониманию трагедии, важно уяснить, каковы содержательные особенности трагедии как жанра.

Аристотель в «Поэтике» дал следующее определение трагедии: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем; [подражание,] производимое речью, услащенной по-разному в различных ее частях; [подражание,] производимое в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (катарсис) подобных страстей»⁴⁷. Подробный анализ данного определения мог бы растянуться на целую книгу, поэтому мы лишь кратко раскроем важнейшие его составляющие⁴⁸.

Комментируя свое определение, Аристотель выделяет шесть составных частей трагедии, которые он выстраивает по иерархии их важности для искусства трагедии:

1) сказание (миф, фабула)	способ подражания, или то, что именно сочиняет поэт, чтобы изобразить законченное действие
2) нрав (характер) 3) мысль	предметы подражания, или то, что именно придумывает поэт в своих героях, чтобы показать их действующими
4) речь 5) музыка 6) зрелище (сценография, бутафория, костюмы)	средства подражания, или то, с помощью чего воплощает поэт сочиненное им сказание и созданных им героев

Первая, главная и самая сложная часть искусства трагической поэзии – сочинение сказания, и Аристотель это неоднократно подчеркивает: настоящий поэт узнается по придуманным им историям, а не по использованию стихотворных метров. В этом – главная черта классического искусства: создатель произведения искусства – это прежде всего сочинитель, умеющий рождать новые идеи и разворачивать их в захватывающие повествования. Главные художественные средства, которыми оперирует поэт, составляя сказания, – это перипетия, узнавание и патос (то есть «страдание»): три важнейшие части, чем трагедия увлекает душу.

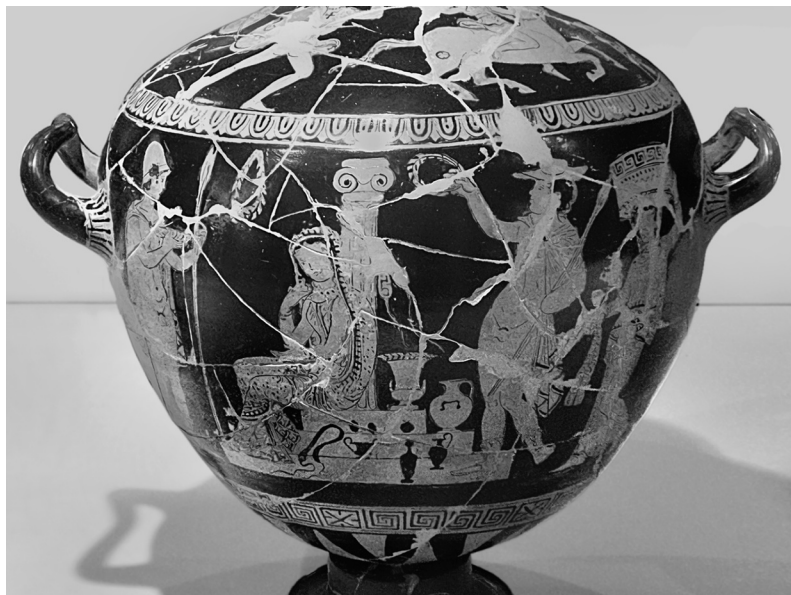
⁴⁷ Перевод М.Л. Гаспарова. См.: *Аристотель*. Политика. Поэтика. М., 2002. С. 297. Последняя фраза этого определения в переводе, более приближенном к буквальности, звучит так: «... и достигающая через сострадание и страх очищения подобных [эмоциональных] состояний». Аристотель использует в этом определении не слово «патос», обыкновенно переводимое как «страсть», а слово «пáтэма», которое уместно перевести как «состояние, связанное с претерпеванием страсти».

⁴⁸ О значении термина «подражание», а также о различении «важного» и «никчемного» как «высокого» и «низкого» см. «Введение».

Перипетия, по Аристотелю, – «перемена делаемого в свою противоположность», она вызывает переход от счастья к несчастью или от несчастья к счастью. Пример искусно сочиненной перипетии – в «Эдипе» Софокла. Эдипу было предсказано, что он убьет своего отца и женится на матери; своим отцом Эдип считал Полиба – царя Коринфа, а мать – жену Полиба Аэропу. В трагедии Софокла к Эдипу приходит коринфский посланник с вестью, которая, по его мнению, должна обрадовать Эдипа: Полиб умер своей смертью, и коринфяне призывают Эдипа на царство. Эдип действительно был обрадован, что зловещее предсказание относительно отца не сбылось, однако все еще боится своего преступления с матерью, о чем говорит вестнику; в ответ на это вестник, желая его утешить и навсегда развеять все его сомнения, сообщает ему о том, что Аэропа – не родная, а приемная мать Эдипа. Но именно благодаря этой вести Эдип узнает правду о своем отце – Лае и своей матери – Иокасте, с которой он живет в браке. Так радость на глазах у зрителей оборачивается смертельным горем.

«Узнавание», как пишет Аристотель, это «перемена от незнания к знанию, а следовательно – к дружбе или вражде тех, кому суждено счастье или несчастье». В пересказанной сцене из «Эдипа» узнавание совершается вместе с перипетией. Другой известный пример узнавания, очень полюбоившийся в античности, – это сцена встречи Ореста с сестрою Электрой, с которой был разлучен в раннем детстве, на могиле их отца Агамемнона, изображенная в «Хэзофорах» Эсхила и «Электре» Софокла. Электра, совершая жертвоприношение на могиле отца, находит прядь волос, очень похожих на ее собственные. Она не может в это поверить, так как долгие годы была уверена, что брат ее умер, да и совсем недавно прибыл в ее дом вестник с урной, и в ней, по его словам, находится прах Ореста; над этой урной она только что горько плакала и причитала. После нескольких минут ее мучительных сомнений из-за могильного кургана выходит Орест, наблюдавший, как она причитала над урной с прахом и как она потом нашла прядь его волос; происходит волнующая и бурная встреча брата и сестры. Сохранилось несколько свидетельств разного времени о том, сколь мощное воздействие оказывал весь этот эпизод на зрителей.

«Патос», или страсть, по определению Аристотеля, – это «действие, связанное с гибелью или болью, например, смерть у всех на виду, муки от нестерпимой боли и тому подобное». Боль или предсмертное состояние вызывают сострадание зрителей и заставляют их принять сторону страдающего, тем самым обост-



Электра, скорбно сидящая на могиле своего отца Агамемнона (могила изображена постаментом с колонной). Справа от могилы – Орест. Скоро произойдет знаменитая сцена узнавания брата сестрой на могиле отца. (Сюжет навеян «Хоэфорами» Эсхила или трагедией «Электра» Софокла или Еврипида). Краснофигурная гидрия из Лукании. Около 380–360 гг. до н.э.

Неаполь, Археологический музей

ря трагическую ситуацию. В «Филоктете» Софокла заглавный герой претерпевает страшные мучения от неизлечимой раны на ноге; при этом он наотрез отказывается отдать лук Геракла посланникам из-под Трои Неоптолему и Одиссею, которые, узнав, что победителем в Троянской войне станет обладатель этого лука, прибыли к Филоктету забрать его. За каждым из участников этой трагедии – своя правота, а на стороне Филоктета – еще и симпатия, вызванная состраданием, и потому их спор был острым до предела.

Подобным же образом устроена знаменитая сцена в популярнейшей античной трагедии Еврипида «Телеф», не дошедшей до нас, но известной по изображениям на вазах. Телеф узнал, что исцеление от мучительной раны он получит только от того, кто нанес ее, – от Ахилла. Он тайно прибыл в дом Ахилла, схватил малыша Неоптолема, встал одной ногой на алтарь бога, обеспечив себе неприкосновенность, и занес над младенцем

меч, требуя от Ахилла средства для исцеления своей раны. Тот, кто угрожает невинному младенцу, способен вызвать ненависть у зрителей; однако мучительные страдания Телефа неизбежно вызывают сочувствие, и здесь они смешаны с переживанием о том, что он затеял, – тем самым эмоциональное содержание этой знаменитой сцены тоже предельно обостряется.

По сей день искусство придумывать сюжеты, умело используя перипетии и узнавания (надо признать, что исследовать патос, то есть мысли и поступки людей в состоянии мучения, – тоже редкая способность поэта⁴⁹) – это главное, что привлекает читателей к произведению словесности. Поэтому хорошо составленные детективные истории – серьезные или иронические – всегда опережали и будут опережать по популярности все остальные произведения литературы. Важно то, что при всем разнообразии приемов сочинения сказания, Аристотель несколько раз напоминает, что склад событий должен быть единым и целостным, то есть иметь начало, середину и конец, а все остальные составляющие трагедии – характеры, музыка и т.д. – должны вытекать из него, как из смысловой основы, но не наоборот. Отсюда происходит первое из знаменитых «правил трех единств», которые эпоха классицизма усмотрела в аристотелевской «Поэтике»: «единство действия».

Другие два единства – «единство места» и «единство времени» у Аристотеля даны иначе, чем в сочинениях более поздних комментаторов. Требования соблюдать единства места у Аристотеля нет: в масштабах трагической трилогии его соблюсти просто невозможно, да и отдельные трагедии ему не следуют. Так, в «Эвменидах» Эсхила действие начинается в Дельфах, а продолжается и завершается в Афинах. Требование единства времени у Аристотеля звучит так: «надо стараться, чтобы все сказание уместилось бы в круг одного дня». Мы можем истолковать это двояко: Аристотель либо напоминает, что время исполнения всей тетралогии не должно превышать продолжительность светового дня (в отличие от эпоса), либо говорит о том, что явное для всех чередование дня и ночи в течение одной трагедии не является ее достоинством.

Тем не менее, в «Агамемноне» Эсхила действие начинается ночью, а развивается днем. В «Эвменидах» перемещение Ореста из Дельф в Афины даже в темпе спринтерского бега заняло бы точно не менее дня. В «Эдипе» Софокла, действие которого разворачивается на протяжении одного дня, реальное время между

⁴⁹ Яркий пример исследования патоса в литературе начала XX в. дал Кнут Гамсун в своем романе «Голод».

отдельными эпизодами очень велико, ибо оно занято ожиданием вестников, посланников и т.д.; но в этой трагедии перемены между действиями заполнены выступлениями хора, и эта сценическая условность позволила предельно сократить временные промежутки. Однако при всех исключениях, сопровождающих пресловутое «единство времени», факт остается фактом: ночь как время сценического действия была освоена главным образом в античной комедии, и именно через комическую традицию ночные сцены проникли в европейский театр. Эпоха, когда ночь начнут использовать в качестве способа замедлить темп спектакля перед решающими событиями (как в «Турандот» Пуччини), наступит в европейском театре еще не скоро.

Есть еще много важных категорий в аристотелевском анализе трагедии – он говорит о характерах, о речи и т.д. Но, быть может, самая загадочная из них – это знаменитый «катарсис», или «очищение», в котором европейская культура видит смысл существования всего искусства.

В своем сочинении «Политика» Аристотель лишь вскользь говорит о катарсисе в связи с музыкой и обещает сказать о нем яснее в своей «Поэтике». В «Поэтике» же этот термин, вопреки обещанию, употребляется без всяких пояснений. Некоторые ученые предполагают, что Аристотель дал ему объяснения в утраченной второй книге «Поэтики», посвященной комедии (при том, что мы не знаем даже, была ли вообще эта книга написана Аристотелем). Так, по иронии судьбы, европейская культура восприняла из античности категорию катарсиса, интуитивно ощутила ее великую важность для искусства, но оказалась лишенной античного определения катарсиса. Его отсутствие было компенсировано многочисленными теориями катарсиса, которые появлялись регулярно, начиная с эпохи Возрождения и до наших дней.

подавляющее большинство авторов, писавших о катарсисе, не сомневаются в том, что Аристотель имел в виду очищение как душевный опыт зрителей, смотрящих трагедию. Одни авторы видят в катарсисе явление эмоциональной природы: это – способ умиротворения зрительских страстей через слезы и смирение. Другие истолковывают катарсис как явление умственной природы: суть его в ясном понимании истинного положения дел и уроков трагедии; опыт умственной чистоты также умиротворяет души зрителей⁵⁰.

⁵⁰ Через арабскую традицию до нас дошли рукописи аристотелевской «Поэтики», в которых в определении трагедии вместо слов «катарсис подобных страстей» (*pathematon katharsis*) стоит «катарсис подобных поучений/уроков» (*mathematon katharsin*).

Едва ли имеет смысл сразу погружаться в эти теории, ибо психология театрального зрителя – особая и непростая тема, к которой античность дала мало ключей. Важно заметить для начала, что в процитированном определении трагедии Аристотель описывает качества самого театрального действия, а не его восприятия. Поэтому прежде чем мы обратим внимание на зрителей, надо попытаться понять смысл слова «катарсис» в отношении самой трагедии, ее сюжета и ее героев.

Источником такого понимания служит античная философия. Очищение души – одна из древнейших философских тем. Катарсис в общем смысле в античности истолковывали как отделение одного от другого: в первую очередь чистого от грязного (таков ритуальный катарсис). Самый трудный катарсис заключен в душевном опыте разделения сущностей разной природы, изначально смешанных в человеке: души и тела, ума и страсти.

Страсти, по Аристотелю, неискоренимы из человеческой души; пересилить страсть может только другая, более сильная страсть. Поэтому катарсис страстей явно не означает полного избавления от них.

«Страх» Аристотель определяет в своей «Никомаховой этике» как ожидание зла. Самый сильный страх – от ожидания наибольшего зла, то есть смерти⁵¹; поэтому именно смерть является главным испытанием для доблести. Доблестный поступок требует от героя отделения его воли от страха смерти так, чтобы страх более не определял его к действию. Подобное отделение воли (а воля в соединении с умом, по Аристотелю, это и есть средоточие человеческой сущности) тождественно очищению от страха и не означает полного от него избавления. В философском смысле, катарсис героя трагедии – это состояние души, позволяющее ему свободно, ясно и решительно совершать поступок, не поддаваясь сильнейшим душевным страстям; или иначе, это состояние, в котором не страсть, но свободная решимость побуждает героя к поступку.

Свободный поступок героя судьбоносен. Это означает, что в поступке заключено свободное принятие героем собственной судьбы, открывающейся в ясном образе будущего. Судьбоносный поступок совпадает с мировой необходимостью, так что через них вершится судьба мира в целом. Так, Этеокл в эсхилловской трагедии «Семеро против Фив» свободно и решительно отправляется на последний бой со своим братом Полиником, несмотря

⁵¹ Некоторые психологи скажут, что образ любого зла по своей природе связан с душевным опытом переживания смерти.

на то что им обоим предсказана гибель в этой схватке, и оба они знают об этом. Ясный и свободный выбор Этеокла совпал с его судьбой и судьбой Фив: свобода и судьба не исключают, но наоборот, предполагают друг друга.

В этом смысле последняя свободная решимость Медеи убить детей, несмотря на ее сильнейший страх и сострадание к ним, – это, так сказать, «катарсис» со знаком минус. Весь ужас одноименной трагедии Еврипида как раз заключен в пугающей ясности и силе ума Медеи, принимающей судьбоносное решение со всеми его последствиями: решение, невозможное для материнской природы, но возможное для Медеи. Некоторые истолковывают это преступление как следствие гнева, пересилившего другие страсти. Однако дело обстоит сложнее: у Еврипида Медея сознательно отдается гневу ради убийства и в этот момент точно знает, что скоро будет горько оплакивать смерть детей. Она действует в полной ясности, видя будущее и принимая его последствия⁵².

«Сострадание» Аристотель в «Риторике» определяет как скорбь перед лицом зла, поражающего неза заслуженно и способного привести к гибели или скорби. Сострадание, как и его обратная сторона – праведное негодование, свойственно честному нраву; наибольшее сострадание – от предвидения зла для ближнего. (Аристотель приводит пример: египетский царь Амасис заплакал не тогда, когда его сына вели на казнь, а когда увидел друга, просящего милостыню. Зло, подступившее к сыну, он воспринял как свое собственное, и оно вызвало в нем ужас; зло, подступившее к другу, вызвало в нем сострадание.)

Смысл выражения «катарсис сострадания» менее ясен применительно к героям трагедии, чем «катарсис страха». В «Риторике» Аристотеля сострадание – это страсть, которую судебный оратор должен вызывать в судьях, чтобы они приняли решение в пользу подзащитного. Поэтому комментаторы обыкновенно относят аристотелевское «сострадание» исключительно к зрительским эмоциям.

Тем не менее примеры отвлечения героев от сострадания ради судьбоносных поступков в трагедии также имеются. Агамемнон, превозмогая сострадание, принес в жертву юную

⁵² В отличие от трагедии Еврипида, в одноименной трагедии Сенеки Медея совершает убийство в состоянии душевной тьмы, окруженная видениями загробного мира: здесь гнев сам собою пересиливает все остальное и захватывает душу героини без остатка, лишая ее всякой способности самоотчета.

дочь Ифигению, следуя пророчеству, ради того, чтобы в Авлиде закончился штиль, подул попутный ветер и ахейские корабли отчалили бы в Трою («Агамемнон» Эсхила, «Ифигения в Авлиде» Еврипида). Орест убил свою мать, исполняя предписание Аполлона отомстить за смерть отца. В момент убийства матери в душе Ореста был не гнев, но страх, и сострадание, и сомнения, парализующие волю, ибо Клитемнестра в момент убийства глядела ему в глаза и умоляла не убивать, указывая на свою грудь, которой она его вскормила.

Зрители же, наблюдая подобные сцены, воздействие которых многократно усиливалось музыкой, тоже переживали эмоционально и умственно опыт судьбоносной решимости трагических героев, постоянно смотрящих в лицо смерти, мучимых страхом, состраданием и другими подобными страстями. Состав событий трагедии не обычен для человеческой жизни; жизненные обстоятельства трагических героев слишком сложны (если не сказать, ужасны). Поэтому трагедия как жанр не предполагает того, чтобы зритель уподоблял себя трагическим героям: вместо этого зрителю достаются именно страх и сострадание. К состраданию героям трагедии прямо призывает зрителей, например, хор в «Ипполите» Еврипида. Жалость, как сказано, – это эмоция, подобающая честному нраву тех, кто созерцает судьбу людей, запутавшихся в сложных жизненных обстоятельствах: пусть эти герои виновны, но они заслуживают снисхождения.

Посмотрим, как воплотились основные положения аристотелевской трактовки трагедии в творчестве величайших драматургов – Эсхила, Софокла, Еврипида.

Эсхил

Эсхил (525–455 гг. до н. э.) родился в Элевсине близ Афин, впервые выступил в театральных состязаниях около 499 г. до н.э., одержал первую победу в 484 г. и с тех пор выходил победителем почти из всех состязаний, особенно после смерти своего старшего коллеги Фриниха; всего же он одержал 13 побед. По сведениям биографов, Эсхил написал от 70 до 90 пьес; это означает, что за 40 лет своей театральной карьеры он представил на состязаниях приблизительно 20 полных тетралогий (по три трагедии и одной сатировской драме).

До нашего времени дошло всего 7 пьес Эсхила: «Персы» (около 472 г. до н.э.), «Семеро против Фив» (около 467 г. до н.э.), «Просительницы», «Прометей прикованный» и трилогия «Орестея» (458 г. до н.э.), состоящая из трех трагедий – «Ага-

мемнон», «Хоэфоры»⁵³, «Эвмениды» (следом за ними шла сати- ровская драма под названием «Протей», которая утрачена). Авторство трагедии «Прометей прикованный» сегодня вызы- вает сомнение у некоторых ученых, которые утверждают, что она была написана не самим Эсхилом, а его подражателем (предполагают даже, что это был сын Эсхила Эвфорион, пред- ставивший ее на состязаниях как сочинение своего отца).

То, что три трагедии, составляющие «Орестею», не просто связаны по содержанию, но прямо продолжают одна другую, не было случайностью. Эсхил, как, вероятно, и другие совре- менные ему поэты, предпочитал писать трагедии, в которых показано развитие связанных событий во времени. Например, написанная им тетралогия о роде Лая и Эдипа состояла из тра- гедий, следующих по времени одна за другой: «Лай», «Эдип» и «Семеро против Фив» (в конце шла сати- ровская драма «Сфинкс»). После Эсхила поэты отошли от принципа строгой последовательности, но по-прежнему составляли трилогии из произведений, близких по своим сюжетам.

Сохранившиеся трагедии Эсхила, относящиеся к последним 15 годам его творчества, свидетельствуют о разнообразии его драматургических приемов, которое, в свою очередь, отражает быстрое развитие театра в первой половине V в. до н.э. Так, в пьесах: «Персы», «Семеро против Фив» и «Просительницы» заметна исключительно важная роль хора: в действии участ- вуют одновременно один или два солиста, которые активно взаимодействуют с хором, но почти не вступают во взаимо- действие или диалог друг с другом. В «Орестее» – последнем произведении Эсхила, написанном в то время, когда использо- вание трех актеров-солистов стало обычной практикой, – мы видим в разных сценах одного, двух или трех актеров, активно взаимодействующих с хором и друг с другом; а в «Эвменидах», в сцене судебного заседания, диалог ведут сразу четыре сто- роны – Орест, Аполлон, Афина и хор Эвменид.

Для сюжетов Эсхила в наибольшей степени характерны не перипетии и узнавания (хотя их он тоже создавал мастерски), но ситуации, в которых нагнетается напряжение, соединенное с ожиданием, а затем происходит его разрешение. Таким образом развивается действие в «Персах»; из ожиданий и разрешений соткан весь «Агамемнон» – первая и самая большая трагедия из трилогии «Орестея».

⁵³ Другой вариант русского перевода названия этой трагедии – «Жертва у гроба».

Действие «Агамемнона» происходит во дворце Агамемнона в Аргосе. В начале трагедии мы видим дозорного, вся многолетняя служба которого сводится к тягостному ожиданию знака окончания Троянской войны – огня на вершине ближайшей горы; наконец он видит огонь и бежит сообщить о нем царице Клитемнестре. Затем перед нами появляется хор старцев, десять лет живущих без единой вести о том, каковы дела под Троей; хор полон нерадостных мыслей о войне и о делах, творящихся в Аргосе в отсутствие Агамемнона. Потом на сцену выходит процессия, посланная Клитемнестрой для совершения праздничных жертвоприношений, и старцы некоторое время пребывают в напряженном неведении о том, что же происходит; наконец появляется сама Клитемнестра и приносит долгожданную весть: Троя пала. Радость старцев вновь сменяется тревожным ожиданием возвращения Агамемнона, ибо в его доме далеко не все в порядке.

Подобными же тяжелыми предчувствиями пронизана сцена возвращения Агамемнона и его вступления в дом. Клитемнестра расстилает от колесницы к дому пурпурный ковер, на который Агамемнон боится вступить, ибо пурпур – это цвет царского и божественного достоинства, и эта роскошь кажется ему излишней. Однако Клитемнестра настаивает на этом, и Агамемнон, уступив, тревожно и смущенно шествует в дом, но его шествие двусмысленно: он триумфатор, достойный роскоши, и в то же время он – тот, кто попирает ногами божественное и царское достоинство. Когда в доме готовится убийство, троянская прорицательница Кассандра перед хором и зрителями излагает свои неясные видения жестокого преступления, которое вот-вот произойдет в этом доме. После того как Кассандра входит в дом, старцы слышат ужасный крик Агамемнона, и он вновь ввергает их в состояние крайней тревоги и неуверенности, пока из дома не выходит Клитемнестра и не предъявляет кровавые результаты своей мести: вместе с нею на сцену выкатывается тележка, где лежат тела только что убитых ею Агамемнона и Кассандры. Чувство подавленности у старцев сменяется яростью, когда в конце действия на сцену выходит Эгисф – любовник Клитемнестры и соучастник ее убийства, двоюродный брат Агамемнона, начисто лишенный доблести и царственного величия, как будто созданный для преступлений. На этой волне оканчивается трагедия, и настроение финальной сцены предваряет появление мстителя – Ореста, который придет в следующей части трилогии – «Хоэфорах».

Тяжелая атмосфера «Агамемнона» обусловлена тем, что на уме у всех действующих лиц – убийство: старцы и Клитемнестра

вспоминают ритуальное убийство несчастной Ифигении, совершенное ее отцом Агамемноном, чтобы ускорить отплытие ахейских войск под Трою. Клитемнестра и Эгисф замышляют убийство Агамемнона. Кассандра видит ужасное преступление Фиеста и готовящееся убийство Агамемнона. Один Агамемнон говорит не об убийствах, но и у него на душе неизъяснимая тяжесть, когда он ступает по пурпурному ковру, и внешне это только сгущает жестокие замыслы, витающие вокруг него. Тяжесть, нависшую над домом Агамемнона, Эсхил мастерски передает цепью напряженных ожиданий и их разрешений, сопровождающихся чередованием ритма: от медленного и тягучего – к предельно ускоренному.

Вторая трагедия «Орестей» называется «Хозфоры», что буквально означает «мироносицы», или «несущие возлияние». Это название соответствует облику хора: здесь он состоит из девушек из дома Клитемнестры, появляющихся на оркестре с кувшинами, чтобы совершить возлияние на могильный курган, в котором похоронен Агамемнон. В «Хозфорах», так же как и в «Агамемноне», есть центральное событие: убийство Клитемнестры и Эгисфа, его совершает прибывший в Аргос Орест. Это событие выстроено как явная параллель первому убийству: Орест (как до него Клитемнестра) появляется из дверей с орудием убийства, и вместе с ним выкатывается тележка, на которой лежат тела преступной матери и ее любовника. Эсхил тем самым показывает, что убийство и месть за него внешне выглядят одинаково – как одно и то же преступление. За это преступление Орест навлекает на себя гнев страшных подземных богинь мести – Эриний. Чтобы избавиться от них и очиститься, Орест направляется за советом в храм Аполлона в Дельфах.

Третья трагедия «Орестей» – «Эвмениды» – начинается сценой в Дельфийском храме: в нем дремлют страшные Эринии, поджидая Ореста. Орест выслушивает совет Аполлона, который направляет его в Афины, где на суде под председательством самой богини Афины должна решиться его участь. Орест устремляется туда, а следом за ним – Эринии, которых разбудила тень Клитемнестры, вышедшая из загробного мира. В Афинах перед судом – Ареопагом завязывается нешуточная словесная распря: вначале выступает сам Орест, просящий о помиловании, следом за ним – Эринии, которые жаждут мести за матереубийство, и наконец Аполлон, вставший на защиту Ореста. Голоса судей разделились поровну, и преступника оправдали: точно так же действовали в судебной практике тогдашних Афин,



Орест, прибежавший в храм Аполлона в Дельфах, спасаясь от Эриний – богинь мести, которые стали преследовать его после того, как он совершил убийство Клитемнестры, его матери. Орест припал к «пупу Земли» (камню, хранившемуся в Дельфах и отмечавшему, по преданию, земной центр); левее в центре – Аполлон, еще левее от него – служительница храма; Аполлон отгоняет Эринию (крайняя слева), взбравшуюся на колонну; справа от Ореста – сестра Аполлона Артемиды. (Сюжет этой росписи явно навеян начальной сценой трагедии Эсхила «Эвмениды»)

Краснофигурный кратер из Апулии. Первая четверть IV в. до н.э.

Неаполь, Археологический музей

потому что считали, что в подобных случаях богиня встает на сторону осужденного и голосует за помилование. Таким образом, трилогия имеет в общем «счастливую» концовку. Даже дикие Эринии были умиловлены решением суда: им было отведено жилище в пещере Акрополя, в котором они поселились под именем «Эвмениды», то есть «милостивые».

Это решение суда в XIX в. было истолковано как свидетельство совершившегося некогда перехода от матриархата к патриархату и от материнского права – к отцовскому. Защитная речь Аполлона во многом способствовала этой интерпретации: один из его аргументов состоял в том, что при зачатии ребенка решающая роль принадлежит отцу, следовательно, отец доминирует в семье во всех отношениях. Другие исследователи видели особое

значение «Орестей» в том, что в ней ярче всего отразилась воля Афин к признанию собственной исключительности и доминированию в греческом мире. Эта воля ощутима в «Орестее», и у нее есть рациональные основания: афинская держава гордилась своей демократией, в том числе судебной, и считала свой тип государственного устройства наиболее соответствующим эллинской сущности, лучшим в поднебесной. Недаром дикие богини Эринии – воплощение древнего права мести – поселились прямо под твердыней Афинского государства, Акрополем: они стали частью демократического судебного института, воплощением справедливого воздаяния преступнику.

Но есть еще одна тема в «Орестее», ставшая, быть может, главной темой новоевропейских размышлений о трагедии: это соотношение личной свободы героя и божественного предопределения его поступков. Свобода и предопределение, сплетаясь сложным образом, разворачиваются в героическую судьбу, которая и является главным предметом изображения в трагедии. Так, Орест для всего последующего театра стал воплощением мук выбора, совершать ли кровавую месть, повинуюсь зову Аполлона, или пощадить мать, повинуюсь зову сердца (строки 895–902):

Клитемнестра

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

Орест

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

Пилад

А ты забыл о прорицаньях Локсия,
О том, какую клятвой ты клялся, забыл?
Враждуй со всеми, только не с бессмертными.

Орест

Ты прав. Совету верному последую⁵⁴.

Выбор за Орестом, а не за богами, и ни одно решение не гарантирует успокоения душе: он должен принять все последствия своего поступка и взвалить всю ответственность только на себя – в этом состоит героизм классической трагедии. Поэтому мы говорим, что одна из наиболее впечатляющих черт эсхилового творчества – это изображение героев в момент сознательного выбора судьбы: таковы Пеласг в «Просительницах», Ксеркс в «Персах», Кассандра и Орест в «Орестее».

⁵⁴ Здесь и далее цитаты из Эсхила даются в переводе С. Апта. См.: Эсхил. Трагедии. М., 2001.

Характерная черта трагедии, ярко проявившаяся и у Эсхила, и у Софокла, и у Еврипида, состоит в том, что в моменты крайней решимости, душевной подавленности, готовности к преступлению, предстояния перед смертью – в те моменты, когда обыкновенные люди молчат, трагедия всегда дает слово своим героям, чтобы они подробно и ясно передали все свои душевные движения. Эсхил ярко и пронзительно изображает страдание своих героев, но при этом не сомневается в справедливости богов. Боги строги и безжалостны, но и самые страшные из них способны явить облик справедливых и милостивых (как в «Эвменидах»). В большинстве его трагедий человеческое страдание в конечном итоге проистекает из несправедливого поступка, преступления, совершенного по глупости или злему умыслу. В «Персах» исток страдания персидского народа, представленного хором, – в злополучном решении Ксеркса завоевать всю Грецию, проявившем свою непомерную гордыню перед богами. В «Просительницах» череда бедствий и раздоров происходит от преступного желания сыновей Египта принудить своих родственниц данаид к браку. В «Агамемноне» вся череда преступлений началась с давнего прелюбодеяния Фиеста (Эгисф – его потомок) с женой его брата Атрея (потомок Атрея – Агамемнон). Начало бедствиям, связанным с Троянской войной, положило преступное похищение Парисом Елены.

Подобные злодеяния навлекли тяжелейшие последствия не только на тех, кто их совершил, но на их потомков и приближенных: трагедия пристально смотрит на эти бедствия и их воздействие на человеческую природу. Но почему же череда бедствий захватывает не только преступников? Все дело в том, что злодеяния, дающие начало трагедиям, совершаются людьми не обычными: это именно герои, полководцы и цари, от которых зависят судьбы городов и целых народов. В этом смысл аристотелевского определения трагедии как «важного действия»: действие почти любого из ее героев имеет последствия для всего мира.

Особняком среди сочинений Эсхила стоит «Прометей». Ученые отказывались признать его подлинность главным образом потому, что в этой трагедии слишком явно выражено презрение к олимпийским богам – «богам новым», пришедшим к власти с помощью Прометея и первым делом покаравшим своего же главного помощника. Почти каждый монолог Прометея говорит о несправедливости богов; его страдания вызывают сочувствие зрителей и неизбежно подталкивают к рискованному шагу –



Прометей прикованный. Справа от него – Гефест с молотом, слева – демон, олицетворяющий зевсову власть. (Сюжет явно навеян началом эсхилловской трагедии «Прометей».) Краснофигурный кратер из Апулии.

Последняя четверть IV в. до н.э. *Санкт-Петербург, Эрмитаж*

признать его бунтарские идеи справедливыми, тем более что исток мучений Прометея – любовь к людям. Все это слишком далеко от героического принятия участи от богов, столь внушительно показанного Эсхилом в других трагедиях. Нам ничего не остается, как решать самим, в чем тут дело: может быть, границы трагического для Эсхила были столь широкими, что он посчитал возможным довести трагический пафос до отрицания божественной власти; а может быть, мы в самом деле имеем перед собой произведение эллинистического подражателя Эсхилу, жившего в ту эпоху, когда устои традиционной религии ощутимо пошатнулись.

Как бы то ни было, для XIX и XX вв. именно «Прометей» является чистым символом героического бунтарства, пусть даже оно обрекает героя на безнадежные страдания. Особенно знаменит в этой трагедии монолог Прометея, в котором он рассказывает о том, сколь велика его помощь людям (442–471):

...Лучше вы послушайте
О бедах человеков. Ум и сметливость
Я в них, дотоле 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 чем не смысля. 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 идет,
Или весна с цветами, иль обильное
Плодами лето – разуменья не было
У них ни в чем, покуда я восходы звезд
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. Мне придумать бы,
Как от страданий этих самому спастись.

В своих трагедиях Эсхил более сосредоточен на событии, чем на характеристике отдельного персонажа. Тем не менее он дал примеры сильных героических индивидуальностей – таких как царь Пеласг в «Просительницах» или Клитемнестра в «Агамемноне». В характеристике Эсхил предпочитает выделение одной доминирующей черты, разнообразной и объемной прорисовке. Ярче всего показана у него Клитемнестра – «женщина с умом мужчины». По сей день эта роль, благодаря характерной для нее беспощадной ясности, сознательности и убийственной убедительности мотивировок, сопровождающей все самые жестокие замыслы, остается одной из самых мощных и самых трудных для сценического воплощения женских типов мирового театра.

Хор у Эсхила тоже действует как цельная индивидуальность: его суждения и оценки всегда продуманны и весомы,

и часто он просто ведет за собою почти все действие – как в «Просительницах» или «Эвменидах», или берет на себя инициативу – как в конце «Агамемнона». Хор в его трагедиях проявляет себя и как эпический повествователь (подобно хору Стесихора и Ивика), и как средоточие мудрости полиса; вот, например, как передан момент заклания Ифигении в пароде «Агамемнона» (строки 228–247):

[*Строфа 5*]

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

[*Антистрофа 5*]

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

Аристофану речь Эсхила казалась тяжеловесной и архаичной из-за насыщенности эпически-батальными образами и сложными эпитетами, напоминающими гомеровский стиль. Тем не менее именно Эсхила вывел аристофановский Дионис в «Лягушках» из загробного царства, желая дать городу наставника в трудную минуту, «чтоб город, после бед, на сцене пьесы ставил». В этом признании заключена очень высокая оценка творчества Эсхила потомками; сам же Эсхил, если судить по его эпитафии⁵⁵, к своим наивысшим заслугам относил участие в знаменитой Марафонской битве, а вовсе не ремесло драматурга.

⁵⁵ См. подраздел «Эпиграмма».

Софокл

Афинянин Софокл (496–406/405 гг. до н.э.) создал свыше 120 произведений для театра, из которых до нас дошли всего 7. За 60-летнюю театральную карьеру Софокл выступал с тетралогиями более 30 раз, был удостоен первого места более 20 раз и ни разу не приходил в состязании третьим: иными словами, он никогда не испытывал поражения. Залогом столь успешной карьеры стал его дебют в 468 г. до н. э., когда соперником молодого Софокла выступил опытный Эсхил, но победа была присуждена Софоклу. Говорили, что, когда Софокл получил известие о смерти Еврипида (в 406 г. до н. э.), он вывел свой хор на состязание в траурных одеждах; сам он умер через несколько месяцев после этого случая. Всеми уважаемый гражданин; соратник Перикла, полководец, избранный народом; друг многих влиятельных людей Греции; жрец культа героя Халона – все это качества Софокла, донесенные до нас традицией. Неслучайно после смерти он был причислен к лику героев под именем Дексион, и в его честь стали совершать ежегодные поминальные обряды. Последней – посмертной – премьерой Софокла стала постановка «Эдипа в Колоне», осуществленная его внуком через пять лет после смерти драматурга (401 г. до н.э.).

Современники воспринимали творчество Софокла как своеобразное равенство и гармонию эпохи классической трагедии. Его ставили посередине между возвышенной строгостью и тяжеловесностью Эсхила и болезненной эмоциональностью, риторической парадоксальностью Еврипида. Еще Аристофан в «Лягушках» вскользь упоминал общепризнанную гладкость и ясность софокловых трагедий. Не стоит слепо следовать этому взгляду и искать в Софокле только равновесие и успокоенность. Напротив, сохранившиеся трагедии показывают, насколько мощно Софокл умел передать дисгармонию человеческой души, ее способность впасть в самые крайние, пограничные состояния, которые требуют предельного напряжения всех сил, чтобы осознать происходящее и начать действовать.

Величайшее мастерство Софокла состоит как раз в умении облечь состояние крайней растерзанности человеческой природы в правильную и гармоничную театральную форму, изрядно подкрепив ее зримыми метафорами и вещественными символами. Все это – составляющие его уникального дара сочинять сказания для театра. Софокл еще при жизни снискал себе репутацию непревзойденного творца трагических сюжетов, и она остается неколебимой по сей день. Аристотель поставил

сюжеты Софокла в пример всем последующим авторам, потому что именно в них он видел воплощение трагедии как таковой – во всей полноте ее энергии. Самым сильным произведением, наиболее точно соответствующим идее трагедии, Аристотель называл трагедию «Эдип-царь».

«Эдип» действительно вошел в историю театра как величайшая из всех греческих трагедий и оказал сильнейшее воздействие на всю европейскую культуру, найдя отражение даже в психоанализе. После ярких дискуссий романтиков в XIX в., наибольшую популярность приобрело истолкование «Эдипа» как трагедии рока. Смысл трагедии рока в целом пессимистический: сколь бы ни были велики усилия отдельного человека самостоятельно построить свою жизнь и действовать с поправкой на несчастливые пророчества – в итоге все предреченное исполнится, и боги покажут тем самым бессилие героя перед лицом провидения. Героизм натуры здесь видели в непокорности року, которая кажется довольно абсурдной в подобных обстоятельствах; тем не менее дело героя – бунтовать против сил, значительно превосходящих его, пусть даже победа исключена – наивысший подвиг, на что только и способен человек.

В подтверждение этой интерпретации приводили миф об Эдипе, на нем основана трагедия Софокла. Эдипу было суждено убить своего отца и жениться на собственной матери; узнав об этом, молодой Эдип, желая спастись от несчастливой доли, ушел из дома, не зная, что родители, от которых он бежал, являются приемными. Во время скитаний он все же убил своего отца Лая, сам не ведая того, а придя в Фивы, женился на собственной матери Иокасте. Все это стало ему известно после проведенного расследования; в итоге Иокаста повесилась, а Эдип ослепил себя и покинул Фивы, склонив голову под тяжестью совершенных преступлений. Как будто бы все в этом мифе убеждает нас согласиться с тем, что «Эдип» – это трагедия рока. Остается только присмотреться, как сам Софокл рассказывает этот миф и какие он ставит акценты.

Трагедия начинается с картины мора, поразившего великие Фивы во время царствования Эдипа. Сам Эдип здесь – славный и доблестный царь, имеющий безграничную власть и уважение подданных: это, бесспорно, было бы вершиной человеческого благополучия, если бы не страшное бедствие родной земли. Эдип ожидает Креонта, который был отправлен в храм Аполлона, чтобы узнать у бога способ избавления от страданий. Вот прибывает Креонт и передает слова бога: Фивы поражены потому, что приютили убийцу старого царя Лая; избавление

придет только тогда, когда убийца будет найден и изгнан. Эдип со всей решительностью воина и властителя берется за расследование и с яростью встречает все препятствия, которые могут совлечь его с прямого пути: он верит, что тем самым он выполняет волю самого Аполлона.

Шаг за шагом, от разговора к разговору Софокл показывает, как растут знания Эдипа, но одновременно множатся и его сомнения, а вместе с ними – раздоры между ним и подданными. Эдип теперь подозревает все свое окружение в заговоре против него самого: он просто ослеплен этими подозрениями. Вначале он призывает к себе слепого прорицателя Тиресия, который знает правду, но не осмеливается открыть ее, неясно указывая, что ключ от тайны лежит внутри самого Эдипа. Эдип моментально приходит в ярость, обвиняет в убийстве Тиресия и уже не слышит даже предельно ясных слов, какие Тиресий бросает ему в лицо (строки 353–356):

Вот как? А я тебе повелеваю
Твой приговор исполнить – над собой,
И ни меня, ни их не трогать, ибо
Страны безбожный осквернитель – ты!⁵⁶

Поздно: Эдип уже духовно ослеп, он не внемлет простым словам и грубо прогоняет старого служителя Аполлона – хотя недавно сам прилюдно объявил себя воином и слугой этого же бога. Среди прочего, Тиресий произносит фразу, в которой заключен весь смысл последующих стремительных событий трагедии (строка 430):

Сей день родит и умертвит тебя.

Слепая ярость и мнительность Эдипа заставляют его затем обвинить и Креонта в попытках захватить его власть, и только мольба хора спасает того от казни или изгнания: после этой напряженной сцены ровно посередине трагедии звучит коммос.

Постепенно сгущаются неясные подозрения вокруг самого Эдипа, и растет уверенность, что тайну преступления следует искать в его прошлом. Эдип в разговоре с Иокастой мучается воспоминаниями об убийстве незнакомого старца, совершенном по дороге в Фивы, и посылает за единственным свидетелем этого убийства – старым пастухом. Тем не менее слепота Эдипа в отношении себя настолько велика, что он ставит под сомнение

⁵⁶ Здесь и далее все цитаты из «Эдипа-царя» и «Эдипа в Колоне» даны в переводе С. Шервинского. См.: *Софокл. Трагедии*. М., 1988.

даже правоту пророчества Аполлон, и хор в одной из песен тревожно восклицает (строки 882–885):

Увы! Пророчества о Лае
Бессильны стали. Нет нигде
Почета ныне Аполлону.
Бессмертных позабыли мы.

И вот из Коринфа приходит вестник, сообщающий о кончине старого царя Полиба, его Эдип считал своим отцом. Эдип заявляет о неправоте бога, подтверждая недавние слова хора; в радости Эдипа слышны и горечь, и кощунственное торжество (строки 939–947):

Увы! К чему нам было чтить, жена,
Полеты птиц и жертвенник пифийский,
Провозгласившие, что суждено мне
Отца убить родного? Вот он – мертвый
Лежит в земле, – а я не прикасался
К мечу. Но, может быть, с тоски по сыну
Скончался он, – так я тому виной?
В Аид унес Полиб все прорицанья...
Поистине, они лишь звук пустой!

Но затем немедленно следует знаменитая софоклова перипетия, соединенная с узнаванием, рассказанной нами выше: весть о том, что правители Коринфа – приемные родители Эдипа, должна была порадовать царя, но на деле резко повернула это расследование, приблизив все к страшному финалу. Теперь Эдип рвется узнать свое происхождение, и вновь он глух к предостережениям Иокасты, которая уже все поняла: он думает, что его хотят уличить в том, что род его незнатен, и слепая ярость в нем, от этого вновь возрастает. Рассказ пастуха в последнем эпизоде все ставит на свои места.

Итак, начав трагедию как первый из людей, выдающийся представитель человеческого рода, Эдип в конце концов обнаруживает, что в действительности он – последний и несчастнейший из смертных. Он совершил тягчайшие преступления, запятнал себя кровью отца, осквернил материнское ложе и – уже на наших глазах – был ослеплен подозрениями, захлебнулся в жажде власти, прошел через неверие в богов, а в самом конце в полной мере пережил тяжесть раскаяния во всем совершенном. Поэтому мы говорим, что трагедия «Эдип-царь» – это не трагедия рока, а трагедия знания и самопознания. Героизм Эдипа заключается вовсе не в абсурдной решимости воевать с богами, но, во-первых, в том, что он не отступился от своего расследования даже в тот момент, когда стало ясно, что оно влечет

его прямо в темноту его прошлого; во-вторых, познав себя и ужаснувшись в содеянном, Эдип безоговорочно принял свою долю и стал жить в соответствии с нею, как самый последний и самый несчастный из людей, чья жизнь состоит не из подвигов, а из страданий.

Принятие своей доли и всей вытекающей из нее ответственности – это наивысшая мудрость и героизм человека перед богами, и постижение этой мудрости стало началом преображения Эдипа. Софокл передал его яркой театральной метафорой: вначале Эдип имел зрение, но был слеп в отношении себя самого; в конце он потерял зрение, но прозрел внутренне и обрел пророческий дар. Теперь Эдип – несчастнейший из смертных – будет вызывать только сострадание и бесконечное уважение всех благочестивых людей, которых он встретит; таким мы находим его в последней трагедии Софокла – «Эдип в Колоне».

Колон – это местечко близ Афин, куда прибывает слепой Эдип, сопровождаемый своей дочерью Антигоной. В Колоне есть заповедная для людей роща, посвященная Эвменидам – мрачным, но справедливым богиням возмездия; по предсказанию Аполлона, Эдип должен найти здесь успокоение и кончину. Он смело входит в рощу и тем вызывает тревогу местных жителей. Но афинский царь Тезей, проникнувшись уважением к эдиповой доле и ощутив участие богов в его судьбе, дает Эдипу разрешение остаться. Эдип предвещает ему милость богов за то, что он дозволил ему воспользоваться афинской землей как последним приютом. По ходу действия выясняется, что Эдип был изгнан из Фив своим старшим сыном – Полиником, а тот, в свою очередь, был свергнут и отправлен в изгнание младшим из эдиповых сыновей – Этеоклом: Этеокл воцарился в Фивах, а Полиник готовит на них военный поход. Эдипа поочередно стараются привлечь на свою сторону Креонт и Полиник, ибо теперь Эдип, по пророчеству, служит оберегом для тех, кому он союзник. Эдип отказывает им обоим и проклинает своих сыновей.

Здесь особенно важен его монолог, произнесенный в ответ Креонту. В нем Эдип, просветленный перед смертью, дает объяснение своей печальной жизненной доле (строки 1001–1039):

Убийством, браком, нищетой моей
Ты укорял меня, – а я невинен!
Того желали боги... Может быть,
То их старинный гнев на весь наш род...
Во мне самом, поверь, не обнаружишь
Преступности, да и с чего бы я

Стал прегрешать во зло себе и близким?
Сам посуди: коль предсказали боги
Отцу погибнуть от своих детей, –
Что ж обвинять меня? Все предрешилось,
Когда отец еще отцом мне не был,
Еще и мать меня не зачала!
Но если я, родясь себе на горе,
Повздоривши с отцом, убил его,
Не зная сам, что и над кем творю,
Ужель меня корить за грех невольный?
Тебе не стыдно заставляя меня
О браке с матерью, сестрой твоею,
Вслух говорить? О нет, молчать не стану,
Коль вынудил безбожный твой язык.
Да... мать... она мне мать... О, горе, горе!
Но я не знал, не знала и она...
Потом – позор! – детей мне принесла...
Одно лишь знаю: ты по доброй воле
Меня язвишь, а грех мой был невольным,
И против воли речь о нем веду.
Я не преступник, нет, я не повинен
В кровосмешенье и отцеубийстве,
В которых злобно ты винишь меня.
Ответь лишь на один вопрос: когда бы
Тебя убить задумал кто-нибудь,
Безвинного, тут рассуждать ты стал бы,
Расспрашивать, отец ли он тебе?
Жизнь каждому мила. Без оправданий
Обидчику ты, верно, отомстил бы!
Вот так и я попал в беду, ведомый
Бессмертными... Когда б вернулся к жизни
Родитель мой, и он судил бы так.

Некоторые современные критики видят в этом рассуждении свидетельство заката классической трагедии: Эдип называет себя невиновным и как будто перекладывает вину на богов, отказываясь от своей доли, снимая с себя ответственность и отменяя тем самым свой собственный героизм. Но это – слишком прямолинейное объяснение.

Точно такие же рассуждения о недобровольности поступка, как у Софокла, мы находим позднее в трактатах Аристотеля по этике, и они наверняка были опробованы в обычной судебной практике: невольным считается поступок, совершенный по неведению или по принуждению извне – и то, и другое применимо к Эдипу. Здесь он просто предлагает судить его непредвзято, и дело поворачивается так, что чистый человек – такой как

афинские старцы из трагедии, – не посмеет обвинить его самого в тяжелой доле, а грязный и преступный – такой как Креонт, – посмеет. Всей своей трагедией Софокл указывает на то, что обвинение Эдипа и суд над ним – это удел богов, а не людей: героическое и мудрое принятие своей доли обеспечило Эдипу просветленную кончину, и о его смерти в конце трагедии вестник рассказывает как о чуде. Так что о закате героического мировоззрения в последней трагедии Софокла говорить, конечно же, нельзя.

Интересно, что в XIX в. олицетворением греческой трагедии для европейских философов стал служить уже не «Эдип», а «Антигона». Анализу этой трагедии посвящены знаменитые главы в «Эстетике» Гегеля и не менее знаменитые рассуждения в «Или-или» Серена Кьеркегора. Главный конфликт «Антигоны» вслед за Гегелем стали описывать как противоречие между долгом божественным и долгом гражданским. Антигона принимает решение захоронить тело своего брата – преступника Полиника, исполняя свой долг перед богами; но тем самым она вступает в противоречие с приказом Креонта и нарушает свой гражданский долг (тоже угодный богам), за что ей грозит неминуемая кара. Мастерство Софокла проявляется здесь в том, что он избегает прямолинейности и не подталкивает зрителя к определенным, нужным ему самому оценкам. Аргументы и Креона, и Антигоны одинаково весомы, так что зритель на протяжении всего действия должен опираться на собственное разумение.

«Антигона» знаменита не только мастерски проведенным центральным конфликтом, но и своим первым стасимом, в котором хор воспевает достижения человека: всего достиг человек, все он превозмог, но смерть победить никак не может. Вот начало этого стасима (строки 340–350):

Много в природе дивных сил,
Но сильней человека – нет.
Он под вьюги мятежный вой
Смело за море держит путь;
Кругом вздымаются волны –
Под ними струг плывет.
Почтенную в богинях, Землю,
Вечно обильную мать, утомляет он;
Из году в год в бороздах его пажити,
По ним плуг мул усердный тянет⁵⁷.

⁵⁷ Перевод Ф.Ф. Зелинского. См.: *Софокл. Драмы. М., 1990.*

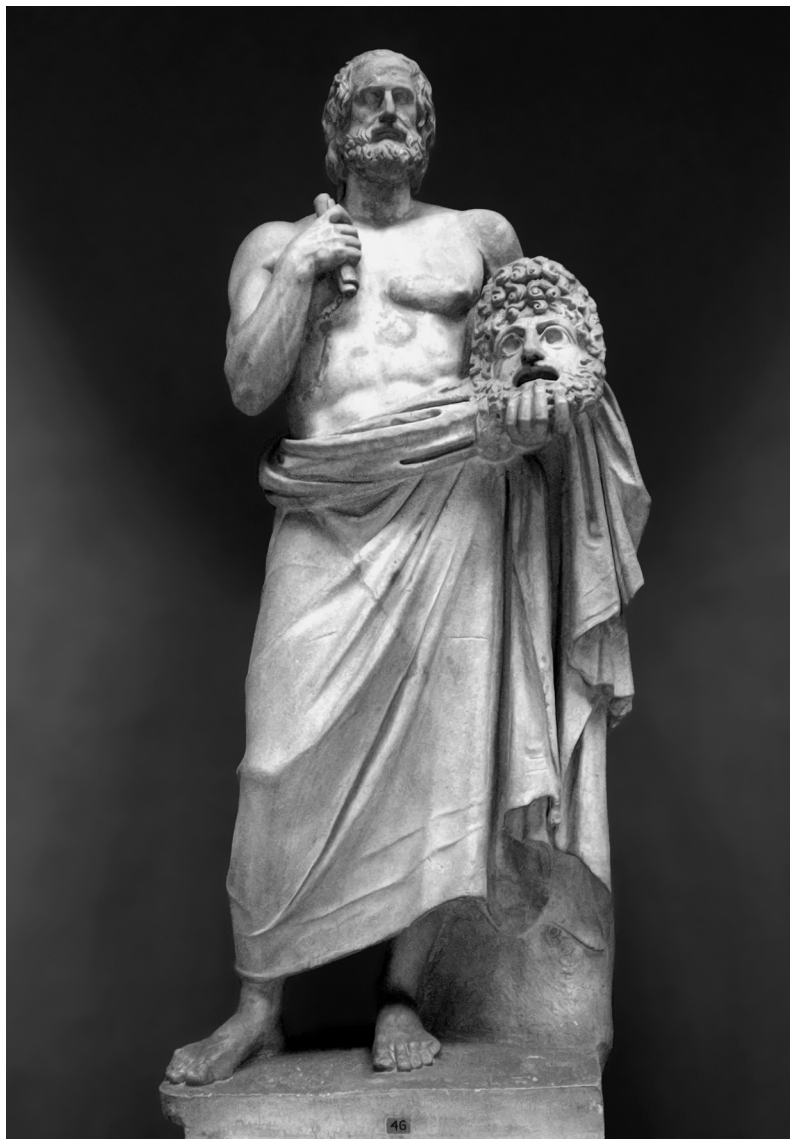
Другие трагедии Софокла – «Филоктет», «Трахинянки», «Электра» и «Аякс» – тоже свидетельствуют о разнообразии его драматургического мастерства. В них проявилось и умение создавать внушающие ужас и сострадание сцены, исполненные трагического пафоса (например, муки Аякса, Геракла в «Трахинянках», Филоктета), и умение вплетать в действие яркие театральные метафоры и вещественные символы (как, например, в знаменитом монологе Электры, который она произносила, держа в руках урну с прахом ее брата – в «Электре»), и умение четко обрисовывать характеры, противопоставляя их друг другу и наделяя каждого своей правдой (последовательность сцен с участием Неоптолема, Одиссея и Филоктета во второй половине трагедии «Филоктет»).

Во всех этих премудростях драматургии Софокл – прямо или косвенно – стал учителем европейских драматургов, так или иначе прикасавшихся к трагедии: от Еврипида до авторов трагедий для оперного театра в XVIII и XIX в. Недаром именно в трагедиях Софокла поздние авторы видели квинтэссенцию всей греческой литературы классического периода.

Еврипид

Афинянин Еврипид (около 480 – 406 г. до н.э.) дебютировал на Городских Дионисиях в 455 г., где занял третье место, что было равносильно провалу. Первую победу он одержал в 441 г., а всего за 50 лет театральной карьеры на его счету четыре победы при жизни, и пятая была ему присуждена за трилогию, поставленную в Афинах через год после его смерти. Как видим, судьба не баловала Еврипида победами на театральных состязаниях, однако начиная с IV в. до н.э., в период эллинизма и Римской империи, по популярности он значительно превзошел и Эсхила, и Софокла. Именно Еврипид стал образцом классической трагедии для позднейших поколений: его произведения читали, ставили и адаптировали значительно больше, чем пьесы других афинских трагиков. Всего же он написал свыше 90 произведений (что соответствует приблизительно 23 полным тетралогиям), из которых до нас дошли 19 пьес: 18 трагедий и одна сатирическая драма «Киклоп» – единственный образец этого жанра, сохранившийся полностью.

Известно, что Еврипид последние несколько лет жизни провел не в Афинах: он уехал в Македонию по приглашению царя Архелая, жил при дворе, писал и ставил пьесы и умер там же – в македонской столице Айах. Однако нам едва ли следует доверять



Трагический поэт (лицо соответствует иконографии Еврипида).

В руках у него трагическая маска и свиток с текстом трагедии.

Римская копия с греческого оригинала.

Рим, Музеи Ватикана

поздним биографам, утверждающим, что отъезд Еврипида был вызван обидой на афинян за непризнание его заслуг и поводом к нему якобы послужили несколько поражений в состязаниях с малоизвестными драматургами. Невзирая на незначительный список побед, Еврипид уже при жизни был в центре афинских интеллектуальных дискуссий, и слава его распространилась далеко за пределы Афин. По преданию, афинян, попавших в плен во время неудачного похода на Сицилию (415 г. до н.э.), отпускали на волю только за то, что те учили хозяйских детей песням из трагедий Еврипида.

Из его трагедий наиболее знамениты и чаще всего ставятся «Медея» (о колхидской царевне Медее, которая ради своего возлюбленного Ясона предала семью и родину, а затем была предана Ясоном и в отместку убила его молодую невесту и двух своих детей от Ясона); «Ипполит» (о Федре, жене афинского царя Тезея, которая воспылала любовью к своему пасынку Ипполиту и убила себя, но перед этим, получив от Ипполита отказ, оклеветала его перед Тезеем, который в ярости проклял Ипполита и тем привел того к смерти); «Гекуба» (о троянской царице Гекубе, пережившей падение Трои, гибель мужа и сыновей, а после войны разлученной с дочерьми; последний сын Гекубы предательски убит, и, чтобы отомстить за него, она ослепляет вероломного царя Полиместора и убивает двух его детей); «Вакханки» (о царе Пенфее, не почитавшем бога Диониса, за что бог предал его на растерзание вакханкам, предложив подсмотреть за вакханалиями; Пенфей был обезглавлен собственной матерью, в вакхическом испуге принявшей его за льва) и др.

Еврипид считался новатором в жанре трагедии по нескольким причинам. Во-первых, в его поэзии видели небывалый реализм в изображении самых сложных и противоречивых событий душевной жизни человека. Реализм этот проявлялся не только в специфической образности, но и в поэтическом языке. Манеру речи и способ выражения мысли Еврипида считали предельно близкими к тому, как говорили его современники. Еврипид не чурался дать слово персонажу, низкому, с точки зрения трагического стиля, – служанке, рабу, – стремясь максимально приблизить их речь к реальной жизни.

Во-вторых, для него в высшей степени характерен выбор сюжетов, особенно тревожащих зрителя показом темных и скрытых сторон человеческой природы, обнажающих слабость, болезненность, преступность души. В центре его внимания человек, подавленный обстоятельствами (Медея, униженная в Греции иностранка) или собственными поступками (Орест, мучающийся от совершенного им убийства собственной матери), с разорван-

ным внутренним миром, потерявшийся в противоречиях. Неслучайно единственная сцена безумия, дошедшая до нас из классической трагедии, находится именно в его «Оресте».

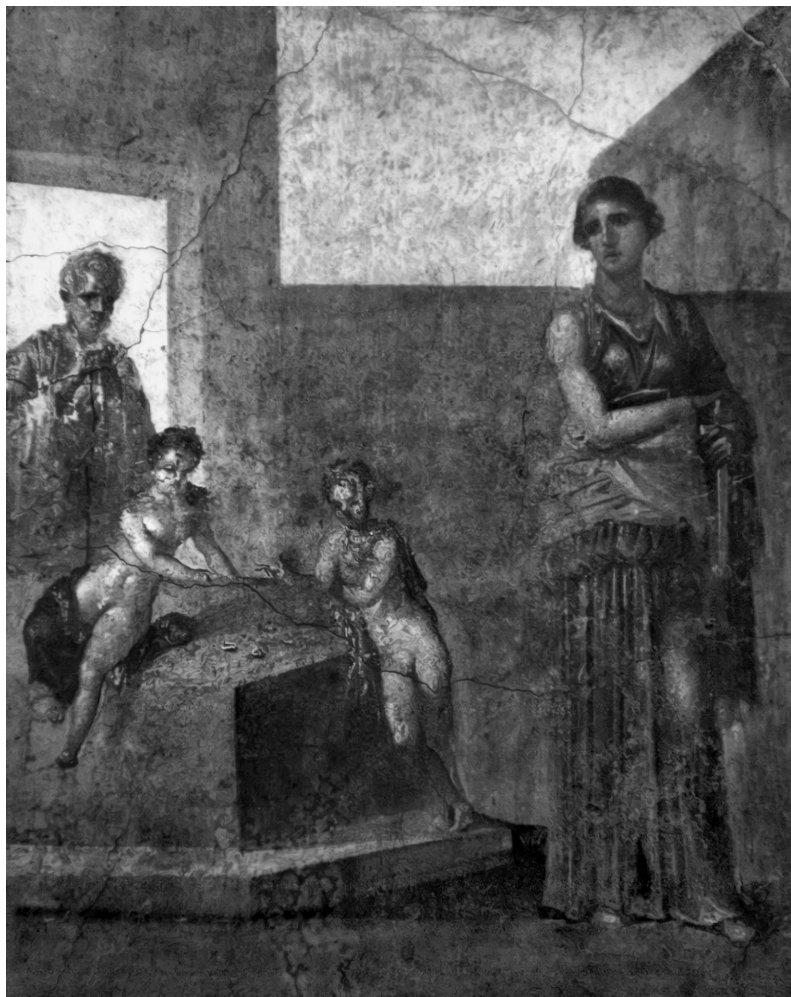
Внутренний мир героев Еврипида раздроблен настолько, что порою один и тот же персонаж предстает перед нами в нескольких несходных и несовместимых обликах: так, вначале Медея – женщина, задавленная судьбой и способная только на причитания о себе и проклятия миру; затем она становится ловким стратегом, плетущим сеть замыслов вокруг Ясона – своего злейшего врага; затем она – блестящий оратор, жертва, способная риторикой перетянуть на свою сторону любого; затем – торжествующий мститель; затем – мать, страдающая от мук за своих детей; затем – убийца, превращающаяся в демоническое существо, которое уносится на колеснице с драконами. Раздвоенность души Медеи блестяще показано в ее знаменитом монологе, передающем борьбу двух точек зрения, звучание двух голосов внутри нее самой (второй голос воспроизведен здесь курсивом):

О дети, дети! Есть у вас и город
Теперь, и дом, – там поселитесь вы
Без матери несчастной... навсегда...
А я уйду в изгнание, в другую
Страну и счастья вашего ни видеть,
Ни разделять не буду, ваших жен
И свадеб ваших не увижу, вам
Не уберу и ложа, даже факел
Не матери рука поднимет. О,
О горькая, о гордая Медея!
Зачем же вас кормила я, душой
За вас болела, телом изнывала
И столько мук подъяла, чтобы вам
Отдать сиянье солнца?.. Я надеждой
Жила, что вы на старости меня
Поддержите, а мертвую своими
Оденете руками. И погибла
Та сладкая мечта. Чужая вам,
Я буду дни влачить. И никогда уж,
Сменивши жизнь иною, вам меня,
Которая носила вас, не видеть...
Глазами этими.
*Вы на меня глядите и смеетесь
Последним вашим смехом?.. Ай... ай... ай...
Что ж это я задумала? Упало
И сердце у меня, когда их лиц
Я светлую улыбку вижу, жены.
Я не смогу, о нет... Ты сгини, гнет*

*Ужасного решенья!.. Я с собою
Возьму детей... Безумно покупать
Ясоновы страдания своими
И по двойной цене... О, никогда...
Тот план забыт... Забыт... Конечно... Только
Что ж я себе готовлю? А враги?
Смеяться им я волно дам, и руки
Их выпустят... без казни?.. Не найду
Решимости? О стыд, о униженье!
Бояться слов, рожденных слабым сердцем...
Ступайте в дом, вы, дети, и кому
Присутствовать при этой жертве совесть
Его не позволяет, может тоже
Уйти... Моя рука уже не дрогнет... Га...
Ты, сердце, это сделаешь?.. О нет,
Оставь детей, несчастная, в изгнание
Они усладой будут. Так клянусь же
Аидом я и всей поддонной силой,
Что не видать врагам моих детей,
Покинутых Медеей на глумленье.
Все сделано... Возврата больше нет...
На голове царевны диадема,
И в пеплосе отравленном моем
Она теперь, я знаю, умирает...
Мне ж новый путь открылся... Новый... Да...
Но только прежде... Дети, дайте руки,
Я их к губам прижать хочу... Рука
Любимая, вы, волосы, вы, губы,
И ты, лицо, какое у царей
Бывает только... Вы найдете счастье
Не здесь, увы! Украдено отцом
Оно у нас... О, сладкие объятья,
Щека такая нежная и уст
Отрадное дыханье... Уходите,
Скорее уходите... Силы нет
Глядеть на вас. Раздавлена я мукой...
На что дерзаю, вижу... Только гнев
Сильней меня, и нет для рода смертных
Свирепей и усердней палача⁵⁸.*

Благодаря Еврипиду трагики обратили пристальное внимание на мир женщины, не заметной в афинской публичной жизни (а значит, почти никогда не становившейся предметом внимания ораторов, философов и политиков), но игравшей огромную роль

⁵⁸ Перевод И. Анненского. См.: *Еврипид. Трагедии*. В 2-х т. Т. 1. М., 1999. С. 106–108.



Справа налево: Медея, ее дети, их дядька-воспитатель. Медея скрывает короткий меч в складках одежды: она готовится убить своих детей; ничего не подозревающие мальчики играют в кости под присмотром воспитателя. Фреска из Помпей, предположительно, с оригинала, выполненного художником Тимомахом из Bizантии около середины I в. до н.э.

Неаполь, Археологический музей

в обрядовой практике и частной жизни Афин. Женщины трагедий Еврипида не просто заметны: они поставлены в ситуацию противостояния (мужскому сообществу – как Федра, чужой культуре – как Медея, преступной семье – как Электра и т.д.) и вынуждены делать сложный и важный выбор, который влияет на поступки и судьбы всех окружающих и обыкновенно предписывается мужчине как активному жизненному началу. Его героини – женщина-жертва и женщина-мстительница. Видимо, именно Еврипид первым сделал женский внутренний мир постоянной темой трагедии, а его младшие современники – в первую очередь Агафон – тут же взяли это на вооружение⁵⁹. В итоге его героини – Медея, Федра, Гекуба, Электра и др. – до сих пор принадлежат к лучшим женским ролям мирового театрального репертуара, вместе с Эсхилловской Клитемнестрой и Софокловой Антигоной.

Аристотель писал, что у старых авторов трагедий герои говорили как политики, а у новых – как ораторы: первым из «новых», несомненно, был Еврипид. Выводя темные стороны человека на свет, Еврипид делал их предметом внимательного, предельно подробного анализа и самоанализа в устах своих героев и придавал их речам на самые сложные темы отточенную риторическую форму с афористичной завершенностью высказываний и продуманностью мотивировок. Для него характерна глубокая проработка формальной стороны традиционных драматургических приемов, связанная с афинской риторической культурой, близкой Еврипиду по духу и воспитанию. Его прологи и концовки приобрели законченность и стали восприниматься как части, формально обособленные от центрального действия; быстрый обмен репликами противостоящих друг другу персонажей превратился в обмен афоризмами благодаря предельному вниманию к форме высказывания.

Так, в поговорку вошли знаменитые слова Ипполита из одноименной трагедии, произнесенные в ответ на реплику Кормилицы:

Клялся язык, а ум не связан клятвою.

Эта ловко построенная фраза, обосновывающая вероломство, моментально проникла в речевой обиход, и Аристофан несколько раз пародирует ее в своих комедиях.

⁵⁹ В комедии Аристофана «Женщины на празднике Фесмофорий» Агафон, сочиняя новую трагедию, нарядился в женское платье, чтобы лучше проникнуть в душу и привычки женщин; тем временем настоящие женщины составляют заговор против Еврипида, желая отомстить ему за то, что он изображает их преступницами.

Формальное обособление заключительной части у Еврипида отразилось в постановочной практике. Когда действие трагедии заходит в тупик, Еврипид прибегает к приему сверхъестественного разрешения ситуации: он либо выводит из действия главного персонажа путем неожиданного его исчезновения (так, Медея преобразуется и улетает на колеснице, запряженной драконами) или вводит в действие бога, который появляется на летательной машине и своим вмешательством приводит события к развязке (так в «Ипполите», «Андромахе», «Ифигении в Тавриде», «Елене», «Ионе» и др.). Последний прием получил название «бог из машины» и стал неизменно вызывать неудовольствие теоретиков театра – таких как Аристотель и Гораций; Гораций писал: «Бог не должен сходить для развязки узлов пустяковых». Это означает, что эффектный театральный прием Еврипида стали регулярно – даже чрезмерно – использовать и после него.

К нововведениям Еврипида относили увеличившееся значение лирических партий трагедии – музыкальных монологов и диалогов, в противовес уменьшающемуся хоровому элементу. Ученые связывают это явление с изменением не только художественных принципов драматического искусства (акцент на личности – актере – в противовес коллективу), но и музыкальной культуры, которое проявилось в позднейший период творчества Еврипида и сразу повлияло на форму трагического спектакля. Если песенные части Эсхила – в основном хоровые – построены по куплетному принципу (вначале ода, затем полностью симметричная ей антода и в конце эпод), то поздняя музыкальная лирика Еврипида уже отступает от симметрии. Используемые в ней метры показывают, что в основе его арий и дуэтов лежит мелодическое развитие с неравными, но иначе запоминающимися музыкальными фразами и периодами: видимо, именно эту особенность пытался спародировать Аристофан в «Лягушках», когда комический Эсхил, передавая манеру Еврипида, то и дело в одиночку затягивал песню.

В поздних пьесах Еврипид отошел от изображения болезненно сгущенного трагического чувства и представил более сдержанные, риторические и даже в чем-то «развлекательные» формы театра со счастливой концовкой. Ученые называют его «Ифигению в Тавриде», «Иона», «Елену» первыми трагикомедиями, а «Финикиянок», «Ореста», «Ифигению в Авлиде» – эпическими драмами, или мелодрамами. Такой поворот в творчестве некоторые объясняют желанием Еврипида отвлечь граждан от тяжести Пелопоннесской войны. Однако в последней его трагедии – «Вакханках», поставленной посмертно, вновь со всею

силой воспроизведена беспокойная, тревожная и очень тяжелая атмосфера человеческого мира, в котором действует бог-мститель, превращающий людей в безвольные орудия осуществления его замыслов.

На протяжении всей истории новоевропейского театра, начиная с эпохи Ренессанса и до настоящего времени, Еврипид остается одним из популярнейших драматургов, чьи пьесы неизменно восхищают своей силой и вдохновляют людей театра самых разных эпох и культур. Об этом свидетельствуют не только частые постановки, но и множество адаптаций его трагедий для музыкального и драматического театра: по числу адаптаций Еврипид, безусловно, опережает и Эсхила, и Софокла (достаточно вспомнить «Федру» Расина, «Ифигению в Авлиде» и «Ифигению в Тавриде» Глюка, «Медею» Керубини, «Медею материал» Х. Мюллера и др.)

* * *

Пути развития трагедии после великого классического столетия мы можем только прочертить пунктиром, ибо многое остается для нас неясным.

Драма как ярчайший феномен эллинской культуры, конечно же, входила в число наиболее востребованных предметов культурного экспорта Афин. IV в. до н.э. примечателен тем, что именно тогда впервые был сформирован законченный корпус классической драматургии. Это произошло в правление Ликурга (вторая половина IV в. до н.э.): в Театре Диониса в Афинах были поставлены статуи трем великим трагикам и осуществлено первое научное издание их произведений – тогда они назывались просто «старые трагедии». Для этого афинские филологи собрали все актерские экземпляры трагедий, многократно переписанные и переделанные для разных постановок, выбрали самые надежные версии и издали их как образец для всех последующих поколений читателей и исполнителей. С этого времени актерам было запрещено переиначивать или редактировать классические тексты. Позднее александрийский царь Птолемей Филадельф – наследник Александра Македонского взял из Афин этот сборник «старых трагедий» под большой денежный залог, чтобы сделать с него копии для александрийской библиотеки: взял – и не вернул. Так репутация самого авторитетного собрания классических драм перешла от Афин к Александрии.

Состязаться с образцовыми трагедиями новым драматургам было бессмысленно. Поэты-трагики могли писать даже очень

хорошие пьесы, но в одну категорию с Эсхилом, Софоклом и Еврипидом они не могли попасть по определению: все самое лучшее в трагедии уже было написано, и образцово-нормативное издание классиков было тому свидетельством. Это не значит, что трагедии перестали писать: их писали даже больше, чем раньше, навверняка адаптировали сюжеты старых трагедий, и среди них, несомненно, были отличные пьесы; но образ греческого театра теперь был прочно связан с классикой, и о передаче вновь написанных трагедий последующим поколениям заботились гораздо меньше. Актеры-трагики получили высокий общественный статус: они стали привилегированными хранителями золотого театрального наследия и доносили его своей игрой до зрителей в самых разных уголках Средиземноморья. Неслучайно IV в. до н.э. запомнился в истории как время дониминирования актеров, а не драматургов.

Уменьшение значения хора привело к тому, что драматурги в итоге совсем перестали включать его в действие. Первым к этому пришел Агафон, младший современник Еврипида; он изобрел так называемая «эмболымы» – хоровые вставки. Теперь вместо того, чтобы писать партии хора – пароды и стасимы – драматург ставил одно слово: «хоровая [песнь]», подразумевая, что хор имеет свой репертуар, состоящий из отдельных законченных номеров, не обязательно совпадающих по содержанию с данной конкретной трагедией. Эти номера и назывались «вставками». Фактически, трагедии стали писать только для актеров, что привело к еще одной форме трагического спектакля – своеобразному бенефису знаменитых актеров, состоявшему из самых ярких классических сцен. Такие составные трагедии, перемежавшиеся хоровыми вставками, тоже были весьма востребованы в эпоху эллинизма, особенно при дворе эллинистических царей.

После Еврипида – «трагичнейшего из поэтов» – печальная концовка трагедии, с похвалой охарактеризованная Аристотелем в «Поэтике», видимо, стала образцовой для этого жанра, несмотря на то что у самого Еврипида в поздние годы мы встречаем и счастливую концовку. Эллинистические и римские поэты искали средства к усилению «сострадания и страха», названных Аристотелем главными трагическими эмоциями. Где у Софокла и Еврипида полутона, в трагедиях Сенеки (I в. н.э.) уже яркий цвет и резкость очертаний: страх претворен в ужас, загробный мир вторгается в жизнь там и тут призраками умерших, убийство допущено на подмостки и разыгрывается на глазах десятков тысяч людей.

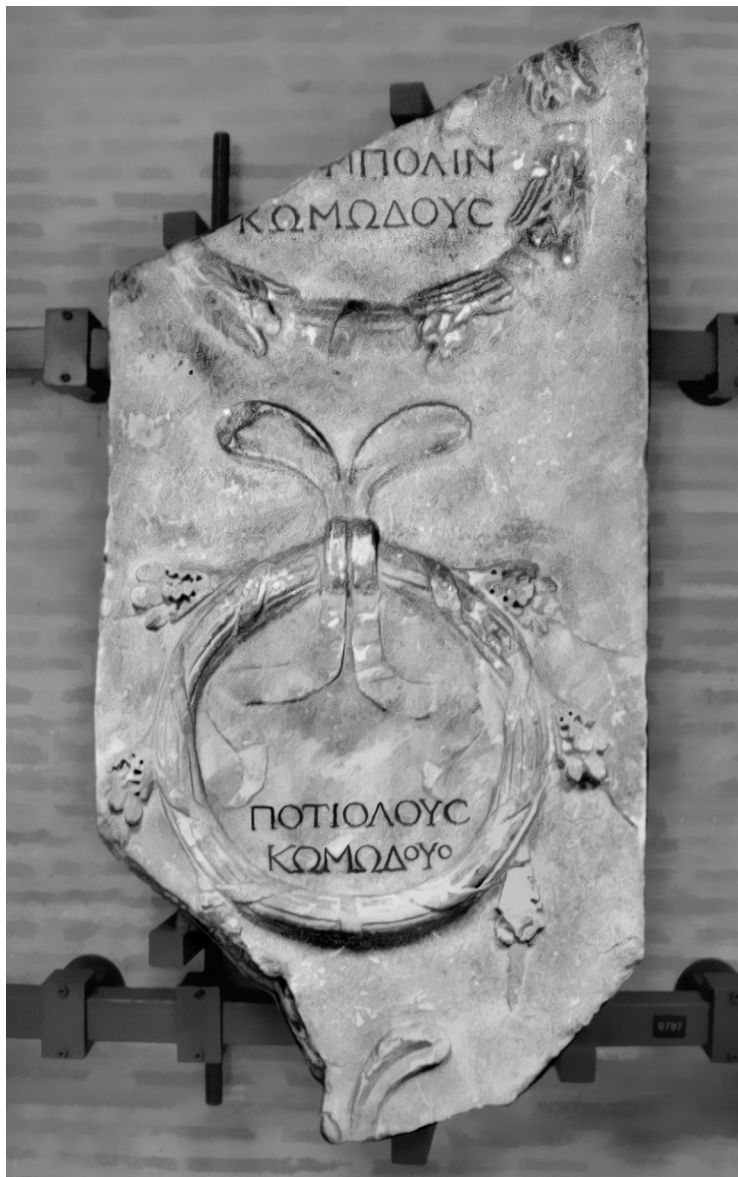
Назвать это упадком трагедии нельзя: новой эпохе требовались новые спектакли, и время показало, что классическая форма трагедии, немислимая без хора как действующего лица, уже была ей не по плечу. Но все же важнейшая функция классической трагедии – очищение – как будто была позабыта поздней античностью. В античной филологии после Аристотеля нет и следа дискуссий об этом загадочном трагическом «катарсисе», Гораций и поздние грамматиканы не упоминают о нем ни разу, и в трагедиях Сенеки – по-своему прекрасно сделанных пьесах – мы тщетно будем искать ту самую очистительную духовность, которой проникнуты сочинения трех великих трагиков.

Комедия

Аристотель пишет, что комедию в Афинах «долго не замечали». Это значит, что руководители города долгое время официально не включали ее в городские театральные состязания, несмотря на то что комедию знали, сочиняли и ставили на праздниках. Выступления хоров, наряженных в комические костюмы (порою совершенно невероятные – например, всадники на дельфинах), сопровождаемые игрой музыканта-авлета, хорошо известны по изображениям на вазах, начиная со второй половины VI в. до н. э.

Состязания поэтов-комиков в Афинах были введены лишь около 480-х гг. до н.э. – то есть приблизительно через 50 лет после первых трагических состязаний, когда трагедия уже набрала силу и на оркестре царил Эсхил. Именно поэтому комедию считают младшей сестрой трагедии, жанром менее самостоятельным и, так сказать, менее весомым. Однако за его видимой легкостью и несерьезностью скрывается древнее происхождение – не менее древнее, чем трагедии.

Слово «комедия» означает буквально «пение на праздничном гулянии», или иначе «пение в праздничной процессии». Греческое «κόμος», от которого происходит «комедия», подразумевает веселую и шумную процессию, объединявшую участников обрядовых фаллических шествий (пример такой процессии дан в финале «Ахарнян» Аристофана). Комос могли составлять и соотрапезники – участники пира, покидавшие дом после выпивки, чтобы направиться в другой праздничный дом (так Алкивиад прибыл в дом Агафона в «Пире» Платона) или просто побродить по городу в сопровождении музыкантов, распевая песни, отпуская язвительные шутки и устраивая розыгрыши встречным. Комос, как и ритуальные ямбы, по происхождению



Мраморная дощечка с изображением венков поэтов – победителей в состязаниях комедий; внутри каждого из венков написано имя победителя. Одно имя можно прочитать: Поттиолос.
Рим, Музеи Ватикана

связан с обрядами плодородия, и в этом его близость к религии Диониса; поэтому комос – обязательная часть любого дионисийского праздника.

Аристотель описывает происхождение трагедии и комедии симметрично. Как трагедия произошла от запевал дифирамба, так и комедия – от запевал фаллических песен; как к трагедии, после ее возникновения, обратились некоторые эпические поэты, так и к комедии обратились некоторые из сочинителей ямбов. Для оформления комедии в самостоятельный вид поэзии для театра нужно было, чтобы кто-нибудь, отказавшись от язвительных стихов про конкретных лиц, стал сочинять сказания общего значения. Иными словами, в связи с комедией, как и с трагедией, речь снова идет об изобретении нового жанра одним или несколькими поэтами, и античная наука вписала в учебники имена его первооткрывателей. За честь называться первооткрывателями комедии вновь, так же как и в трагедии, состязались афиняне и греки-дорийцы; однако в данном случае на стороне дорийцев было явное преимущество.

Легендарный комический поэт Сусарион жил и творил в дорийских Мегарах недалеко от Афин в первой половине VI в. до н.э. (то есть даже раньше Фесписа); поэт Эпихарм из дорийской колонии на Сицилии сочинял свои комедии на рубеже VI–V вв. до н.э.; а первые афинские комики Хионид и Магнет впервые выступили, соответственно, в 488 и 472 г. до н.э. В итоге именно дорийцы Сусарион и Эпихарм по-настоящему претендовали на звание изобретателей комедии как жанра, и античные ученые отдавали предпочтение то одному, то другому. Тем не менее и Афины, и Сицилия (в первую очередь город Сиракузы) навсегда запомнились в античной культуре как два исторических центра комедии. Главное отличие между афинской и сицилийской комедией V в. до н.э. заключалось в том, что в сицилийской комедии изначально не было хора, а в афинской был. Видимо, решающим нововведением афинян в театре – как в трагедии, так и в комедии – было соединение индивидуальной и хоровой игры на сцене: поэтому все постановки с участием хора и актеров-солистов несли в себе специфически афинский постановочный опыт.

Самым знаменитым из комедиографов, участвовавших в состязаниях до Аристофана, был Кратин, которым Аристофан неизменно восхищался в своих комедиях. Расцвет Кратина пришелся приблизительно на 450–420-е гг. до н.э., и Аристофан не раз видел его в театре, а в начале своей карьеры (с 427 г. до н.э.) даже состязался с ним, уже стариком, как минимум, трижды: два

раза первым был Аристофан, один раз – Кратин. Современниками Аристофана были комедиографы Евполид и Амписий, по разу отбиравшие у Аристофана первое место. Однако лишь Аристофан известен нам не только по отзывам античных филологов, но и своими драматическими текстами: до нас дошло 11 комедий из 40 (или 44), написанных им; от сочинений всех остальных названных авторов дошли только скудные фрагменты.

Большинство текстов Аристофана (9 из 11) написаны в традиции так называемой «древней комедии»; были еще «средняя» и «новая комедия», тоже созданные в Афинах. Эти три разновидности комедии последовательно сменяли друг друга: каждая доминировала в комическом жанре в свое время. Хронологические рамки «древней комедии» точно соответствуют V в. до н.э. и совпадают с классическим периодом афинской трагедии. Последняя «древняя комедия», написанная Аристофаном, – это «Лягушки», поставленные в 404 г. до н.э., на следующий год после смерти Еврипида и Софокла.

«Средняя комедия» появилась на рубеже V–IV вв. до н.э. и доминировала на афинской сцене до 320-х гг. Драматурги «средней комедии» не отказались еще от хора, но полностью вывели его из действия. Хор теперь стал выходить на оркестру только для того, чтобы исполнять вставные песни и танцы – «эмболимы», «вставки» между эпизодами, музыкальные интерлюдии, не связанные по содержанию с действием. Мы помним, что такие «вставки» изобрел трагик Агафон, и они вошли в моду уже после смерти трех великих трагиков; неслучайно «средняя комедия» возникла и распространилась в этот же самый период. «Средняя комедия» отличалась от «древней» еще и тем, что в ней перестали прямо высмеивать современников, выводя их под их собственными именами. Драматурги теперь обратились главным образом к мифологическому материалу и особенно активно стали применять приемы мифологической пародии. Из авторов «средней комедии» до нас дошли только такие имена, как Антифан, Алексид, Александрид, Евбул, а также скудные фрагменты их произведений, недостаточные для того, чтобы составить сколько-нибудь полное впечатление о них.

«Новая комедия» возникла в 320-е гг. до н.э. В ней тоже нет хора как действующего лица: он, как и в «средней комедии», по-прежнему веселит зрителей в интерлюдиях между актами. Главное отличие «новой комедии» от предшествовавших ей видов в том, что в ней начинают доминировать бытовые семейные сюжеты. Мир ее представлен теперь всего двумя или тремя соседними домами, а все ее интриги держатся только на семейных драмах.

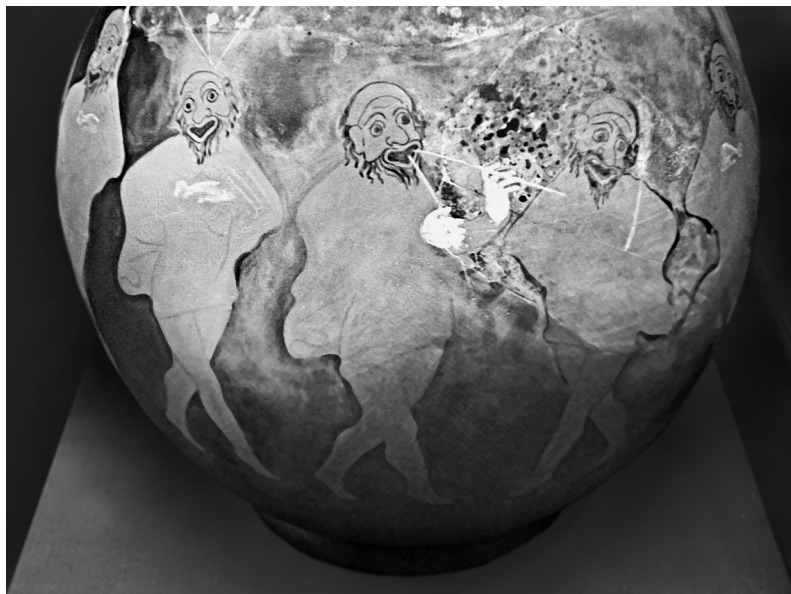
Самые знаменитые представители «новой комедии» – афиняне Менандр, Дифил, Аполлодор Каристский и Филемон. Последний из этой плеяды – Филемон – умер в 263 г. до н. э., но жанр продолжал существовать, и новые комедиографы отныне писали только в нем. «Новую комедию» восприняли латиноязычные авторы в 200–100-е гг. до н.э. и создали на ее основе собственную драматургию, предназначавшуюся для римской публики: «комедию плаща» и «комедию тоги». Но и после пика популярности римской комедии «новая комедия» как театральная форма продолжала властвовать в театре, слегка видоизменяясь, и именно ей суждено было заложить основу европейской комедии в эпоху Возрождения – через посредство латинских образцов. Мы располагаем одной полной комедией Менандра и несколькими обширными фрагментами размером каждый почти в полную комедию. Этого достаточно, чтобы составить о ней впечатление, но недостаточно, чтобы оценить все тонкости новой драматургии и восхищаться ею вместе с античными учеными, единодушно писавшими о Менандре как о вершине комического искусства.

Три вида комедии впервые были описаны филологами из Александрии в III в. до н.э. Естественно, что они называли «новой» современную им комедию Менандра. Для римлян II в. н.э. и Аристофан, и Менандр равно принадлежали к «древней комедии», тогда как римские комедиографы II в. (нам неизвестные) – к «новой». Тем не менее, чтобы не запутаться, мы будем и впредь ориентироваться на александрийскую классификацию, которая принята в современной науке.

«Древняя комедия». Аристофан

Аристофан (вторая половина V в. – первая четверть IV в. до н.э.), по его собственным словам, начал ставить свои комедии, будучи очень молодым. Одни его ранние комедии поставлены неким Каллистратом, другие – Филонидом; самые поздние из его комедий ставил сын Аристофана по имени Апар.

В «древней комедии», так же как и в классической трагедии, действие сводится к чередованию музыкальных хоровых частей с преимущественно немusикальными диалогами актеров-солистов. Тем не менее, при очевидном сходстве, структуру «древней комедии» сложнее передать в виде схемы, потому что она характеризуется большей свободой и разнообразием. Например, музыкальные части комедии имеют больше разновидностей; эпизодии в комедии могут вставляться в любую часть дейст-



Комический хор в масках, поющий и танцующий в сопровождении двойных дудок-авлов. Краснофигурная ойнохойя из Аттики. Около 360 г. до н.э.
Афины, Музей древней агоры

вия, и часто можно встретить даже несколько разных эпизодиев подряд, а в трагедии такого никогда не бывает. Таким образом, структуру «древней комедии» можно передать с помощью следующей схемы (части следуют друг за другом сверху вниз; части, характерные только для «древней комедии», выделены курсивом):

пролог (+ эпизодии)
парод (+ эпизодии)
агон (+ эпизодии)
парабаса
эпизодии/стасимы
эксо́д

Слово «эпизодии», поставленное в скобки, означает, что к данной части могут быть присоединены, по воле автора, один или несколько эпизодиев. Строка «эпизодии/стасимы» подразумевает произвольное чередование этих частей в любой последовательности. Хоровые части комедии написаны тем же самым поэтическим языком с дорической окраской, который свойствен

и хорам трагедии; но ее немзыкальные диалоги представляют собою редкий в античной литературе образец чистого разговорного аттического наречия, на котором говорили в Афинах современники Аристофана.

Прологи аристофановских комедий отнюдь не ограничиваются только изложением завязки: они длинны, заполнены действием и шутками с участием многих персонажей; Аристофан часто удлиняет эпизодами и выход хора (парод), и уход актеров и хора (экзод). Таким образом, актеры могут вмешиваться в действие любой из частей комедии – кроме *парабасы*.

*Парабаса*⁶⁰ означает «сдвиг» или «шаг в сторону»: собственно «отступление». Это – хоровая часть, которая существовала только в «древней комедии» и совершенно исчезла из театра после Аристофана. В комедии, как правило, одна парабаса; лишь только в «Птицах» – самой длинной комедии Аристофана – их две. В парабасе, собственно, нет действия. На оркестре – только хор, который поет от лица автора (Аристофана) и обращается прямо к зрителям, чтобы изложить мысли автора, в том числе и самые откровенные и критические, на все темы, по мнению автора, уместные и актуальные: о себе и своих комедиях, о своих достоинствах и превосходстве над соперниками-комедиографами, о городе Афинах и его гражданах, о морали, политике и т. д. Парабаса фактически превращала театр в место народного собрания и выводила на открытую театральную трибуну комедиографа (трагедия, по самой своей природе, не давала такой возможности).

Театр Аристофана, конечно, отличался от народного собрания: Аристофан устраивал его как будто бы в шутку, не всерьез. Однако при этом многие его мысли были весьма глубокими, высказывания – смелыми, да и слушателей в театре было в десятки раз больше, чем обычно собиралось на народных собраниях. Политическим речам комедиографа во время парабасы внимал весь город, включая женщин, детей и даже рабов, тогда как речам самых известных политиков на народных собраниях – лишь часть полноправных граждан, то есть меньшая часть города. Получается, что поэт мог безнаказанно критиковать политиков перед большей аудиторией, чем когда-либо имели сами политики! Некоторые ученые, восхищенные

⁶⁰ По-гречески ударение в этом слове ставится именно так, как показано; однако в русском языке при таком ударении ощущается неудобство, поэтому в нашем языковом обиходе больше распространено «парабаса».

прямотой аристофановских обращений к гражданам, решили даже, что участники хора во время парабасы снимали маски и обращались к зрителям с открытыми лицами; однако для театра V в. до н.э. это выглядело бы слишком невероятным.

Зрители V в. до н.э., видимо, были очень восприимчивы к парабасе и внимательны к словам драматурга. Античный комментатор Аристофана пишет, что комедия «Лягушки» (404 г. до н.э.) так понравилась своей парабасой, что афинские зрители потребовали повторить ее в тот же день – случай уникальный для Афин. Вот слова из этой парабасы, написанные тетраметрами: Аристофан бросает обвинение своим гражданам за то, что они плохо ценят людей достойных, которые учат город добру:

Часто кажется, что город граждан и сынов своих,
И достойных и негодных, ценит совершенно так,
Как старинную монету и сегодняшний чекан.

Агон означает «состязание». Это – интереснейшая и уникальная часть древней комедии, в центре ее – ожесточенный спор двух персонажей, подстрекаемых хором; в этом споре надо определить победителя, и судьей здесь выступает сам же комический хор.

Например, в агоне «Облаков» сталкиваются Справедливая Речь и Несправедливая Речь. Хор вначале поет вступительную песнь и предоставляет слово Справедливой Речи (у Аристофана тот, кто выступает в агоне первым, проигрывает). Далее звучит монолог, произносимый без музыки, в котором Справедливая Речь отстаивает традиционную систему воспитания юношей. В конце этого монолога звучат быстрые ритмические строки (музыкальные): Справедливая Речь ожесточенно обрушивается на оппонента, рассыпая бранные слова и смешивая их с упреками и обвинениями. Затем хор, восхитившись в песне произнесенным монологом, поет вступление к следующему монологу и предоставляет слово Несправедливой Речи, выстроенное точно по такой же схеме; в конце его Несправедливая Речь буквально уничтожает оппонента, с помощью вопросов показав его беспомощность, и тот убегает, не дождавшись решения хора, который, конечно, присуждает победу второму спорщику.

Победа Несправедливой Речи – это приговор, произнесенный Аристофаном всему городу. Он не уставал повторять, что его любимые Афины подчинились власти демагогов, позабывшие о справедливости и применяющие силу словесного убеждения ради своих корыстных интересов.

Среди разговорных и речитативных размеров у Аристофана особенно знамениты стремительные тетраметры, составленные

из анапестов – маршевого и танцевального метра, встречающиеся в начале парода, в парабасах и в агонах. Вот пример из агона Эсхила с Еврипидом в «Лягушках» (строки 1006–1011):

Эсхил

Эта встреча ярит меня. Злоба горит, распалется сердце от гнева.
Неужели с ним спорить я должен? Но все ж, чтоб меня не считал
побежденным,
Отвечай мне (к Еврипиду): за что почитать мы должны и венчать
похвалю поэтов?

Еврипид

За правдивые речи, за добрый совет и за то, что разумней и лучше
Они делают граждан родимой земли.

Эсхил

Если ж ты поступал по-иному,
Если честных, разумных, почтенных людей негодьями низкими
делал,
Так чего ты тогда заслужил, говори!

Дионис

Лютой казни! Не спрашивай дальше!⁶¹

Для Аристофана характерна предельно активная роль хора в действии. В «древней комедии» он разбит на два полухория – каждое по 12 человек; этот хор гораздо более подвижен, чем трагический. Он может рассыпаться в беспорядочную толпу; вновь объединяться и становиться монолитным, как в трагедии; распадаться на два разных полухория, чтобы вступать в перепалку и состязание друг с другом (такие полухория, состязющиеся и спорящие, существовали в обрядовой практике – в том числе в календарных и свадебных обрядах). В «Птицах», например, каждый член хора имеет свой индивидуальный костюм, что создает впечатление беспорядочной пестроты птичьей стаи. В «Облаках» и «Осах» хор монолитен. В «Лисистрате» действует полухорие стариков и полухорие женщин: один раз они устраивают потасовку, в которой побеждают женщины. Облик хоров древней комеди фантастичен, как и большинство ее сюжетов. Об этом нам известно не только из Аристофана: сохранились, например, фрагменты комедии, где действовал хор, составленный из представителей 24 разных греческих городов (!).

⁶¹ Здесь и далее цитаты из комедий Аристофана даются в переводе А.И. Пиотровского. См.: *Аристофан. Комедии. Фрагменты.* М., 2000.

Однако ближе к концу V в. до н.э. Аристофан все больше начинает отходить от понимания хора как активного действующего лица. Это ощущается уже в «Птицах», но особенно ярко проявляется в «Женщинах в народном собрании» и «Богатстве» – двух комедиях, относящихся к началу IV в. до н.э. Здесь уже нет специально написанных партий хора; вместо них в промежутки между действиями включена знакомая нам вставка: «хоровая [песнь]», предполагающая, что хор участвует в действии с заранее подготовленными дивертисментами. Оказалось, введение этих вставок в трагедию на рубеже V–IV вв. до н.э. совпало с более глубокими жанровыми процессами во всей драматургии, поэтому они закономерно проникли и в «древнюю комедию», положив начало новому виду драматургии – «средней комедии».

Сюжеты большинства аристофановских комедий, при разнообразии деталей, похожи друг на друга своей центральной идеей. Цель Аристофана – донести до зрителей свое чаяние мира и процветания для родного города Афин. Ради этого он придумывает самые фантастические истории и ситуации, в которых его надежды неожиданным образом сбываются, потому что в дело вступает предприимчивый и решительный герой, который берется осуществлять самые фантастические планы. После этого Аристофан начинает с увлечением исследовать все последствия произошедших событий, и обязательно находятся люди, враждебные аристофановским чаяниям мира: они пытаются либо препятствовать положительным переменам, либо поудобнее устроиться при новых порядках, найдя удовлетворение своей корысти. В итоге все злопыхатели терпят поражение, а комедия заканчивается вселенским торжеством.

Так, в самой ранней из сохранившихся комедий Аристофана – «Ахарняне» крестьянин Дикеополь прямо во время Пелопоннесской войны заключает сепаратный мир со Спартой и спокойно пользуется его преимуществами у всех на глазах. В «Птицах» два крестьянина – Писфетер и Евелпид – удаляются из Афин в поисках справедливого города и основывают его между небом и землей в царстве птиц, да еще вводят таможду, чтобы задерживать жертвенный дым от костров и заставлять богов платить за него дань. В «Лисистрате» все женщины Греции, утомленные войной, договариваются отказывать мужчинам в ласках до тех пор, пока они не установят мир – и в итоге они добиваются своей цели. В «Мире» крестьянин Трюгей взлетает в небо на навозном жуке и доставляет на землю богиню мира – Тишину, которая своим прибытием

прекращает все войны. Даже комедия «Лягушки», рассказывающая о походе Диониса в загробное царство за недавно умершим Еврипидом, тоже содержит в себе эту мысль: Дионис хочет вернуть людям драматурга, который бы наставлял граждан на путь доблести и справедливости; для этого он выступает судьей в состязании между Эсхилом и Еврипидом за звание лучшего драматурга, присуждает победу Эсхилу и уводит того на свет к людям.

Особняком стоит комедия «Облака», не признанная современниками Аристофана: она провалилась при первой постановке, и драматург начал ее переписывать, чтобы поставить еще раз – но не закончил. Главный герой этой комедии – старик Стрепсиад, с самого начала ищущий несправедливой корысти: задавленный долгами, он хочет выучиться судебным речам, чтобы выиграть все суды и не платить долгов. Осуществить безумные планы Стрепсиаду помогает знаменитый философ Сократ – современник Аристофана, выведенный как комический персонаж. Говорят, его маска была настолько похожа на оригинал, что сам Сократ, слушая эту комедию в театре, встал со своего места, чтобы всем показать: настоящий Сократ не на сцене, а среди зрителей. Высмеивание в комедиях современников под их же собственными именами – это тоже характерная черта «древней комедии», воспринятая из ямбической поэзии: среди других постоянных мишеней Аристофана – известные и влиятельные политики, ораторы, поэты.

В «Облаках» же комический Сократ давал уроки по соседству со Стрепсиадом, в доме под названием «мудрильня». Эта мудрильня была очень похожа на современные Аристофану школы, где юноши обучались наукам, в том числе философии и ораторскому искусству. Стрепсиад вначале сам решает пойти к Сократу в обучение, но он настолько туп, что не усваивает ни одного урока. Тогда старик посылает к Сократу своего сына Фидиппида; Сократ выводит перед ним Справедливую речь и Несправедливую речь, чтобы тот сам выбрал себе учителя. В состязании побеждает Несправедливая речь, которая и становится наставником юноши. Научившись у нее, Фидиппид приходит домой, и, между прочим, в два счета доказывает, что дети имеют права бить отцов. Стрепсиад получает от него трепку и сразу понимает, насколько он был глуп, а деяния его преступны; в конце он поджигает всю мудрильню вместе с Сократом, чтобы избавить себя и город от этой вредной и ложной науки, поразившей его родной город.

Вот он, «жаркий» финал комедии «Облака» (строки 1501–1509):

Ученик Сократа

Погубишь нас! Погубишь!

Стрепсиад

Погубить хочу!

Пусть не обманет лишь топор надежд моих
И сам не упаду я, шею вывихнув.

Сократ

Голубчик, стой! На крыше что ты делаешь?

Стрепсиад

Парю в пространствах, мысля о судьбе светил.

Сократ

О, горе мне, беда мне! Задыхаюсь я.

Ученик Сократа

И мне несчастье! Жарюсь, как на вертеле!

Стрепсиад

Зачем восстали на богов кощунственно?
Следы Селены вы зачем пытаете?
Коли, руби, преследуй! Много есть причин,
А главное, они богов бесчестили!

Хор Облаков

Поспешайте, ступайте за мной! А игра
Удалась нам сегодня на славу.

Но есть в «Облаках» и второй план, его, видимо, и старался донести до зрителей Аристофан, готовя вторую постановку этой комедии. Облака – это боги, которых почитал Сократ: только их приказаниям он подчинялся; их имя можно перевести на русский и как «Тучи», и тогда станет очевидна их связь с «тучегонителем» Зевсом. В итоге Стрепсиад признает силу этих богов, и они сами раскрывают свое предназначение: их цель – помочь беззаконнику осуществить свои преступные планы, чтобы их последствия ударили бы по нему самому. Сократ же предстает орудием карающих Облаков-Туч. Удивительно, но образ этого философа в платоновских диалогах не противоречит этому второму плану загадочной и непонятой аристофановской комедии.

В Аристофановском чаянии мира и справедливости заключена невероятная жизненная энергия, но в то же время теплая лиричность, создающая специфическое аристофановское настроение. Лучше всех его сумел передать в XX в. знаменитый греческий режиссер Каролос Кун в своей блестящей поста-

новке, которую, без сомнения, можно отнести к вершинам современного европейского театра: это «Птицы» на музыку Яниса Хадзидакиса с декорациями и костюмами Яниса Царухиса (первая версия – 1959 г.). Специально для этого спектакля был сделан новый перевод «Птиц», приближающий аристофановские шутки к современным реалиям. Необходимость в этом, несомненно, была: все аристофановское плетение шуток и ироничных намеков погружено в бесконечно далекую от нас повседневность Афин V в. до н.э., что делает Аристофана одним из труднейших для постановки драматургов.

«Новая комедия». Менандр

В эпоху эллинизма комедия, по сравнению с аристофановской, претерпела значительные трансформации. Фактически, возник новый жанр – «новая комедия», и он приобрел огромную популярность. Самым знаменитым представителем этого жанра был Менандр, живший во второй половине IV – начале III в. до н.э. Подобно Еврипиду, он редко побеждал при жизни, но зато после смерти был причислен к канону греческой классики, заняв место рядом с тремя трагиками, притом значительно выше Аристофана. В Риме именно он считался величайшим мастером комедии; Плутарх, сравнивая Аристофана и Менандра, отдавал последнему безусловное предпочтение. Влияние его на последующую европейскую комедию – через латинские переработки его пьес Плавтом и Теренцием – огромно. Именно «новая комедия» послужила образцом для европейской классической комедии и легла в основу новоевропейских театральных жанров: ее присутствие мы ощущаем в сотнях произведений – от «Мандрагоры» Макиавелли до комедий А.Н. Островского.

Менандр написал свыше 100 комедий. Такая плодовитость была практически невозможна для авторов «древней комедии». Причина этого в том, что сюжеты «древней комедии» сочинялись каждый раз заново, авторы «новой комедии» всегда пользовались готовой сюжетной схемой, слегка варьируя характеры и ситуации. Вот сюжет, характерный для «новой комедии». Во время одного из афинских праздников, под покровом ночи, благородный юноша под воздействием вина силой берет благородную девушку. Убегая с места преступления, он не замечает, как роняет кольцо, которое девушка затем подбирает. Позже при дневном свете он встречает эту девушку вновь и влюбляется с первого взгляда, не ведая, что именно она была его жертвой. Но вот он узнает, что она беременна, и отказывается жениться



Комический поэт (соответствует иконографии Менандра), рассматривающий маски комедии: в руке у него маска юноши, на столе стоят маска старика и гетеры. Справа – видимо, муза. Римская копия с эллинистического оригинала (оригинал, видимо, около рубежа III–II вв. до н.э.).

Рим, Музеи Ватикана

на ней. После суматохи и недоразумений юноша находит у нее свое кольцо, признает свою вину и своего будущего ребенка, и все завершается свадьбой.

Важнейшее отличие «новой комедии» от «древней» в том, что из ее действия полностью исключен хор. В новой комедии он выступает только в интерлюдиях, не связанных с сюжетом. Это было весьма удобно для гастролирующих актеров. Приезжая в чужой город, они могли репетировать с местным хором, предоставив ему возможность выбора, какую именно песнь исполнить, что, несомненно, производило самое благоприятное впечатление на местных любителей театра.

Интерлюдий в новой комедии обычно пять (последняя – финал комедии); они делят действие точно на пять актов. Пятиактная структура – нововведение, принадлежащее драматургам «новой комедии»; со времени Менандра пять актов считается нормой в драматургии. Античные зрители особенно любили в «новой комедии» третий акт, в котором заострялись

драматические коллизии; а еще они хорошо знали, что излюбленным приемом Менандра было раннее введение счастливого финала: он в последнем акте непременно будет чем-нибудь омрачен, но герои все равно в конце будут счастливы.

Если Аристофану интересна политическая жизнь полиса и злоба дня, то Менандра более всего занимают семейные конфликты и повседневная жизнь афинских граждан, переведенная как бы во вневременной план. Если Аристофан вводит в действие реальных лиц под их же настоящими именами, то в «новой комедии» действуют комические типы, созданные не путем прямого копирования, а с помощью наблюдения и обобщения реальности. Если Аристофановская комедия полна грубых шуток, обценных и фарсовых сцен, то в «новой комедии» последовательно выдержан вкус к умеренности, рассудительности и словесному изяществу.

Утверждение благородного и спокойного стиля игры в комедиях Менандра соответствует их устремленности к выявлению глубокого и настоящего чувства, испытываемого людьми в череде повседневных событий: отца к приемному сыну, афиняна к самиянке и т.д. Именно эта настроенность на чувство любви и близости, благодаря которому люди обретают друг друга и становятся счастливыми, оправдывает спокойный стиль игры актеров Менандра. Это не что иное, как внешнее проявление той самой «человечности» его комедий, которую прославляли позднейшие его почитатели. Именно такой спокойный стиль в сочетании с изяществом слога стал причиной частого выбора Менандра для декламаций на пирах в компаниях ученых и образованных людей эллинизма и римской империи.

Есть еще одна важная особенность пьес Менандра. У Диогена Лаэртского сказано, что Менандр был учеником Феофраста, автора сочинения «Характеры». Ученые неоднократно отмечали, что 30 характеров, описанных Феофрастом, порою выглядят как сжатые и довольно точные характеристики персонажей Менандра. Так, Брюзга в одноименной комедии несет в себе черты, собранные под заглавиями «Грубость» и «Ворчливость». Отсюда возникло предположение о сотрудничестве Менандра-драматурга и Феофраста – философа и психолога, цель которого в некоем исследовании жизни через перенесение ее на театральные подмостки.

Какими бы ни были отношения между Феофрастом и Менандром, важно то, что в «новой комедии» актерам действительно приходилось играть обыкновенных людей. Менандровы герои обобщены до типичности, но продолжают оста-

ваться обыкновенными – а не фантастическими, как в комедиях Аристофана или в низовом фарсе. Стало быть, зритель Менандра, сидя в театре, мог легко найти сходство персонажей на сцене со своими соседями – а может быть, и с ним самим. Точность Менандра в передаче характеров отмечали авторитетные ораторы и учителя риторики, такие как Квинтилиан, которые считали его комедии лучшим пособием в искусстве составления и произнесения речей от лица разных людей. Близость комедий Менандра к жизни признавали все его почитатели, и в их среде родилась эпитафия из одной строки:

О, Менандр и жизнь! Кто из вас кому подражает?

Вероятно, просвещенному зрителю эпохи эллинизма было гораздо приятнее смотреть на то, как обыкновенные люди из реального мира приходят к счастливому финалу, чем следить за причудливыми хитросплетениями фантастических событий в несуществующих городах.

Сатирическая драма

Изобретателем сатирической драмы считается некий Пратина из аттического города Флиунта. Все сведения о нем, довольно скудные, мы получаем из позднеантичных источников: известно, например, что Пратина между 499–496 гг. до н.э. состязался в афинском театре с Эсхилом, и написал 50 пьес, из которых 32 были сатирическими драмами (остальные, надо полагать, трагедии).

Главная черта сатирической драмы, благодаря которой ее невозможно спутать ни с каким другим жанром, – это хор, составленный из сатиров – диких лесных существ двойной природы – полулюдей, полужверей. В VI в. до н.э. имя «сатиры» существовало равноправно с именем «силены»: эти слова изначально подразумевали одно и то же и были взаимозаменяемы; силены более характерны для Аттики, сатиры – для Пелопоннеса. Аттические силены – это полулюди, полукони. У них конские ноги с копытами, хвосты, уши и гривы, и они не носят одежд – таков их облик и в эпоху расцвета классической драмы, чему сохранилось достаточно свидетельств в аттической вазописи. Ближе к эпохе эллинизма мы замечаем, что силены и сатиры все более становятся похожими на козлов, а не на коней – это потому, что их стали сблизать с козлоногим богом Паном. Козлиные черты быстрее оформились в пелопоннесских сатирах, так как леса Аркадии на Пелопоннесе

считались родиной и местом обитания Пана. Сатиры и силены вместе с нимфами и менадами были постоянными спутниками Диониса. Им приписывался неизбежный звериный эротизм и страсть к вину; вообще, их считали довольно никчемными и вредными созданиями, всегда вносящими беспорядок и суету во все, за что бы они ни брались, и везде, куда бы ни приходили. Именно эта их природа была востребована в сатиrowsкой драме: сатиры играли роль шутов, которые своими действиями и самим своим присутствием обращали сколь угодно сложные ситуации в комические.

В античности существовал и другой аспект образа силена или сатира: это не просто участник дикой толпы, неистовствующей ради Диониса, но таинственное существо божественной природы, спутник богов, носитель глубокой мудрости и знаток искусств (в том числе музыкального), способный научить им и богов, и тех счастливых из людей, которые удостоились его внимания. Таким Силен⁶² являлся только поодиночке, без толпы собратьев; он был учителем самого бога Диониса. В сатиrowsкой драме Силен – отец и предводитель сатиrow, единственный, кто способен к мало-мальской рассудительности. Он, хоть и выходит на оркестру вместе с хором, в значительной степени самостоятелен и независим от хора: Силен играет актер-солист, и костюм его отличается от костюмов хоревтов. С другой стороны, для Силен, как предводителя сатиrow, естественно и то, что он – наибольший из всех пьяница, и эта его черта, конечно же, в полной мере была обыграна сатиrowsкой драмой.

Сатиrowsкая драма стала обязательной частью программы афинских драматических состязаний в начале V в. до н.э., так что каждый трагический поэт, претендовавший на участие в Городских Дионисиях, должен был уметь сочинить и поставить как трагическую историю, так и смешную – с участием сатиrow. Сатиrowsкая драма шла строго после трех трагедий, ближе к концу светового дня, обозначая тем самым начало вечернего праздничного пира. Только из III в. до н.э. до нас доходят известия о состязаниях сатиrowских драм отдельно от трагедий: но в V–IV вв. до н.э. этот жанр был частью трагического спектакля. Таким образом, классическая античность воспринимала смешное как завершение трагического и возвела в канон свою удивительную творческую способность, которую

⁶²Имя такого Силен (или Сатира) – носителя божественной мудрости – по-русски принято передавать с заглавной буквы, в отличие от множественного «силены», «сатиры».

Л. Витгенштейн называл «сменой аспекта»: в любой момент времени на одно и то же событие, сколь угодно трагическое и возвышенное, античность могла посмотреть комическим взглядом. Этот взгляд менял весь смысл происходящего и превращал трагедию в фарс.

Единственная сатирическая драма, дошедшая до нас полностью, – «Киклоп» (то есть «Циклоп») Еврипида. Начинается она с пролога, далее следует парод – выход хора, затем идут эпизоды, которые чередуются с выступлениями хора – стасимами; незадолго перед эксодом есть сцена коллективного пения хора и солистов – коммос. Как видим, строение «Киклопа» в точности воспроизводит структуру обычной трагедии. Число эпизодов здесь – пять, что тоже соответствует длине нормальной трагедии, но только каждая часть здесь значительно короче, чем в трагедии: в итоге «Киклоп» приблизительно в два раза короче, чем «средняя трагедия». Таким образом, «Киклоп» написан так, чтобы при постановке ни у кого не оставалось сомнений в том, что перед ними именно трагедия – но только в два раза ускоренная и притом веселая.

Для сатирической драмы существенна и глубокая содержательная связь с трагедией. Рядом с сатирами в ней действовали трагические актеры в настоящем трагическом снаряжении: зрители только что видели подобные костюмы и маски в трагических спектаклях. По внешности сатирический хор был единственным, кто воплощал смеховую стихию. Чтобы вовлечь трагических героев в смешное действие и при этом не изменить их природы (не уподобить их сатирам, не превратить в комиков), необходимо было тщательно продумать сюжет. Для этого в сатирической драме широко применялся прием, называвшийся «паратрагедия». *Паратрагедия* – это использование трагических сюжетов, мотивов, мизансцен, героев и других ярких и узнаваемых признаков трагического действия для того, чтобы его комически снизить. Снижение происходило посредством небольшого комического сдвига – комической ошибки или подмены – внутри известного трагического сюжета; этот сдвиг менял весь смысл происходящего и вызывал смешные последствия.

В «Киклопе», например, пленниками Полифема оказалась толпа сатиров, и хитроумный Одиссей теперь должен был строить планы побега не только для себя и своих спутников, но и для непутевых сатиров тоже. При этом сам Одиссей и его спутники – полноценные персонажи трагедии: они носят трагические костюмы и маски и не ведут фарсового действия, в отличие от Киклопа, Силена и сатиров.

Действие «Киклопа» происходит в Сицилии, у подножия вулкана Этна, в земле потомков Посейдона киклопов – одноглазых великанов, напротив входа в пещеру, в которой живет один из них. Силен и сатиры некогда отправились спасать Диониса из рук морских разбойников, но буря занесла их сюда, и теперь они вынуждены пасти стада Киклопа и убирать его жилище. Сюда же прибывает Одиссей, держащий путь из-под Трои домой. Пришедший Киклоп загоняет Одиссея и его спутников в пещеру, наподобие стада, и сжирает двух из них, о чем Одиссей рассказывает хору и зрителям, выйдя из пещеры. Но, по счастью, у Одиссея есть с собою несколько бурдюков вина: он спаивает Киклопа и, когда тот засыпает, с помощью сатиров выкалывает ему глаз нагретым на огне колом. В конце Одиссей с уцелевшими спутниками и Силен с сатирами направляются к кораблям, которые унесут их прочь из плена, а слепой Киклоп грозит забросать их с берега огромными валунами.

Смысл действия этой драмы – в движении от несвободы к свободе, от самовластия преступника к воздаянию преступнику; однако концовка ее все же содержит привкус горечи. Это потому, что, в отличие от комедии, сатирическая драма не исключает темы страдания и мучения. В самом деле, в «Киклопе» достаточно и смешных диалогов, и фарсовых сцен; однако зрители не забывают, что незадолго до пьянки в пещере были съедены двое людей; да и сам Киклоп, хоть он злодей из злодеев, в конце испытывает муки от боли на виду у всех. Подобная двойственность – своеобразное сочетание трагедии и комедии – вытекает из особенностей древнего понимания избавления от скверны: скверна отбрасывается резко и жестко, ибо это – единственный способ исцелиться от нее⁶³. Но у Еврипида эта жестокость подана невесело – так сказать, с оглядкой. Возможно, столь парадоксальная негармонизированная эмоция характерна для рассматриваемого этого жанра (об этом мы не можем судить наверняка – слишком мало мы о нем знаем). Но возможно, что в этом сказалась черта творчества Еврипида, который, как видно, не был отвержен к

⁶³ В древних Афинах во время празднования Таргелий справляли ритуал очищения от скверны: по всему городу прогоняли приговоренного к смерти преступника и связанным сбрасывали его со скалы Акрополя. Столь архаически жестокое понимание способа, которым происходит избавление от зла, озадачивает и в более поздних драмах, например, в последней сцене «Двенадцатой ночи» Шекспира показан поруганный и осмеянный Мальволио, почти ни в одной постановке не вызывающий веселья зрителей.

этому жанру; известен случай, когда вместо сатировской драмы он в завершение дня поставил пьесу под названием «Алкеста» (она сохранилась): эта пьеса может быть прочитана не только как фарс, но и как тяжелая, гнетущая драма о смерти, которая завершается благополучно, но не развеивает до конца тяжелого чувства.

Источником сюжетов сатировской драмы была не только мифология или трагические сюжеты. Некоторые из них, как и комедии, опирались на современные им реалии – например, обрядовую практику; однако даже и в этом случае зрители ясно ощущали паратрагический сдвиг в сюжетах. Например, драма Эсхила «Священное посольство» рассказывала о том, как сатиры прибыли посланниками в Дельфы для участия в обрядах в честь Аполлона, вошли в храм, стали рассматривать картины и маски на стенах внутри храма и вдруг наткнулись на изображения сатиров – то есть самих себя: эта встреча с собственным изображением стала источником приключений и шуток. Имея в виду разнообразные античные свидетельства о темах и художественных приемах сатировских драм, остается только сетовать о том, что до нас дошло слишком мало текстов, относящихся к этому уникальному и интереснейшему драматическому жанру.

* * *

«Чистые» драматические жанры – трагедия и комедия – навсегда определили границы европейского театрального репертуара. Все перемены, произошедшие в системе театральных жанров после классической эпохи, сводились к формированию новых смешанных жанров. Вслед за сатировской драмой в начале III в. до н.э. возникли гиларотрагедия («веселая трагедия»), идиллия и др., а много позднее – трагикомедия, барочная пастораль, мелодрама, слезная комедия и т. д.

Особенно активно смешанные жанры стали образовываться в XVIII в.: это было явным признаком наступления новой литературной и театральной эпохи. Другой ее признак – доминирование романа над классическими жанрами, которое стало явным в Европе тоже в XVIII в. и продолжается до сих пор. Как роман безусловно доминирует в литературе, так и смешанные жанры составляют опору современного репертуара большинства драматических театров. То, что не является ни трагедией, ни комедией – мы сегодня называем словом «драма». Для нас это синоним «смешанной драмы» – соответствие роману в театре:

в таком общем значении слово «драма» стали употреблять тоже в XVIII в.

Тем не менее пьесы, написанные по правилам чистых жанров, по сей день сохраняют свою необыкновенную притягательность для театра, только усиливающуюся от того, что для современной культуры они составляют значительно большую трудность, чем смешанные жанры. Особенно трудной для театра во все времена была трагедия – наиболее самодостаточный и независимый из всех театральных жанров. По сей день она служит серьезнейшим испытанием не только для театра, но для культуры и духовности в целом. На протяжении всей истории Новой Европы люди искусства неизменно задаются волнующим и важным вопросом: способно ли современное искусство осмыслить, воплотить и донести до зрителя трагедию во всей ее чистоте и мощи?

ПОЗДНЯЯ ГРЕЧЕСКАЯ ПРОЗА

Прозаическую речь («голые слова») в античной культуре первоначально совсем не относили к искусству словесности: полагали, что она уместна, скорее, в быту, политике или науке. Но уже начиная с V в. до н.э. проза прочно закрепилась в литературе, и вскоре ее стали почитать наравне с поэзией. В V в. до н.э. в прозе доминировала история; о престиже этого нового вида литературы говорит уже тот факт, что сам «отец истории» Геродот исполнял свое сочинение на Олимпийских играх, подобно рапсоду – декламатору эпоса. На рубеже V–IV вв. до н.э. проза соединилась с вымышленным содержанием, образовав прозаическую «литературу» в узком смысле этого слова⁶⁴. Важнейшим ее видом в конце V–IV вв. до н.э. стало ораторское искусство – риторика и софистика, – где были раскрыты богатейшие художественные возможности прозы. Кроме них существовали и «малые» жанры – драматический мим (небольшие драмы комически-бытового или любовного содержания) и басня. В IV в. до н.э. к ним прибавился еще один жанр – философский диалог, развитый Платоном.

Поздний период греческой литературы – приблизительно с середины II в. до н.э. и до конца Римской империи – это время широкого распространения прозаических сочинений и увеличения числа прозаических жанров: от романов, диалогов и софис-

⁶⁴ О смысле слова «литература» в античной культуре см. «Введение».

тических речей до «записок для памяти», наподобие современных литературных дневников. В прозе находили повод проявить и мастерство сюжетосложения, и искусство блестящей отделки речи – то есть все то, что изначально характерно было для поэзии.

Особое значение в истории поздней греческой литературы сыграл период второй половины I в. – первой половины III в. н.э., который принято называть эпохой «второй софистики». Термин «вторая софистика» придумал античный оратор, писатель и философ Флавий Филострат (начало III в.). Этим термином Филострат указывал на связь современной ему культуры со временем расцвета классической риторики и софистики в Афинах – эпохой «первой софистики», когда процветали Протагор, Горгий, Исократ, Демосфен и др. В годы «второй софистики» публичное исполнение ораторских речей далеко вышло за рамки школы и суда. Знаменитые ораторы выступали в библиотеках, одеонах, театрах – практически во всех местах, предназначенных для публичных слушаний; они пользовались авторитетом у правителей и широким общественным признанием – порой ничуть не меньшим, чем актеры. Культурными центрами «второй софистики» в материковой Греции были по-прежнему Афины, в Малой Азии – Пергам, Эфес и Смирна, в Северной Африке – Александрия.

Еще в эпоху эллинизма в риторике сформировались два конкурирующих стиля: «аттицистский» и «азианский», или «азианский»; они получили новое мощное развитие в эпоху второй софистики. Азианский стиль характеризовался вольностью в отборе слов и языковых оборотов, по сравнению с правилами классического языка и классической риторики, сформулированными афинскими ораторами V–IV вв. до н.э., а также пресловутой напыщенностью, избыточной игрой слов, смыслов, ритмов и рифм; он был нацелен скорее на эмоциональное воздействие, чем на разумную убедительность. Азианское красноречие придумали ораторы из Малой Азии: одним из первых «азианистов» был некий Гегесий из Магнесии (III в. до н.э.). Аттицизм был реакцией на этот новый стиль, и первым требованием ораторов и писателей аттицистов был правильный отбор слов и оборотов греческого языка афинского образца V в. до н.э.

Очевидно, что и «аттицистский» и «азианский» стили воспринимались в эпоху второй софистики как одинаково искусственные. Тем не менее, раз возникнув, эти два стиля определили пространство позднейшего литературного творчества, дав авторам повод и для серьезного рафинированного отношения к языку, и для остроумных пародий.

Из позднеантичной литературы мы обратим внимание лишь на несколько жанров – биографию, роман, диалог и новеллу. Все эти жанры присущи эпохе второй софистики, и в каждом из них был свой ярчайший представитель: в биографии – это Плутарх, в романе – Лонг, в диалоге и новелле – Лукиан. Все трое авторов создали произведения, которые стали литературными образцами для европейских писателей Нового времени.

Плутарх

Плутарх (около 50–120 гг.) родился в знатной семье, большую часть жизни провел в родном городе Херонее, но много путешествовал: не раз бывал в Афинах, посещал города Италии и Египта, и, конечно же, неоднократно бывал в Риме – здесь он выступал как оратор и учитель философии. Последние 30 лет своей жизни (в правление императоров Траяна и Адриана) Плутарх служил жрецом в знаменитом Дельфийском храме Аполлона. Он пользовался влиянием у правителей: известно, что Траян пожаловал ему знаки консульского достоинства, а Адриан даже назначил его прокуратором провинции Ахайя (то есть наместником римской исполнительной и судебной власти во всей Греции). Признание правителей было несчастливым: утонченный исследователь и ценитель древностей, философ-платоник, один из самых образованных людей своего времени, Плутарх был сторонником сотрудничества Греции (как средоточия культуры и образованности) и Рима (как средоточия всемирной власти). Тем не менее, несмотря на свое прекрасное знание латыни и римской культуры, Плутарх сознательно и последовательно относил себя к греческой культурной традиции и потому писал свои сочинения только по-гречески.

Литературное наследие Плутарха обширно: число его сочинений превышает 230. До нашего времени сохранились 78 трактатов, речей и диалогов на разные темы, а также 50 жизнеописаний знаменитых греков и римлян, принесших ему наибольшую славу в истории Новой Европы.

Подавляющее большинство его жизнеописаний (46 из 50) даны в виде сопоставления друг с другом, поэтому их называют «Сравнительные жизнеописания». В каждой из 23 пар биографий выведены один грек и один римлянин: например, «Александр и Юлий Цезарь», «Агесилай и Помпей», «Демосфен и Цицерон» и т.п.; к 19 парам добавлены короткие заключения, в которых дается их сравнение.

Цель написания биографий Плутарх объясняет в начале жизнеописания Александра Македонского: она не в том, чтобы создать историю деяний, а в том, чтобы дать выразительные примеры доблестей и пороков, проявившихся в жизни выдающихся людей. Поэтому в каждом жизнеописании он уделяет внимание преимущественно образованию, как периоду становления души, случаям из жизни и высказываниям своих героев, сохраненным традицией в виде анекдотов (Плутарх не ставит под сомнение их достоверность), и вообще – событиям жизни, которые, по его мнению, сформировали или наиболее полно раскрыли качества выдающегося человека. Характер как средоточие всех побуждений к поступкам – героическим и порочным – является одной из центральных категорий «Сравнительных жизнеописаний», и само это произведение представляет собой одно из наиболее впечатляющих в истории литературы исследований человеческих характеров.

Очевидно, что в своих «Жизнеописаниях» Плутарх хотел скорее дать моральные уроки читателям, чем составить исторически достоверные портреты своих героев. В этом кроется не пренебрежение историей, а особое к ней отношение: Плутарх понимает историю не как череду неповторимых событий во времени, но как великое собрание вневременных поучительных примеров. Историзм героев «Жизнеописаний» здесь вторичен: Александр и Юлий Цезарь оказывались где-то рядом, и триста лет разницы между ними не воспринимались как непреодолимая историческая дистанция.

Такое понимание истории было усвоено Новой Европой и доминировало в культуре вплоть до XVIII в. Открытие историзма в литературе и гуманитарной науке совершили романтики в XIX в., и вместе с этим открытием начался процесс переосмысления ценности образцов прошлого; но и с началом эпохи научного историзма Плутарх по-прежнему оставался для европейцев «любимым пособием» по истории древностей.

Лукиан

О Лукиане из Самосаты (родился около 120 г.) мы знаем гораздо меньше, чем о Плутархе. Почти все, что известно о Лукиане, мы знаем по рассказам о себе самом в его же произведениях: это – факты скорее литературные, чем исторические. Тем не менее, ясно, что Лукиан получил хорошее риторическое образование и в начале своей карьеры разнообразно и успешно выступал с публичными речами; как оратор и учитель красноре-

чия он много путешествовал. В зрелом возрасте (надо полагать, после 35 лет) он от софистики обратился к философии, и с тех пор основным местом его пребывания стали Афины. В конце жизни он занимал некий административный пост в Египте.

Сохранилось порядка 80 сочинений Лукиана (полностью или во фрагментах), исключительно пестрых по жанровому составу. Лукиан предстает в своих произведениях как искусный софист, оратор и философ, которому подвластны все направления словесности. У него есть и чисто риторические «экзерсисы» (упражнения в красноречии на заданную тему, в том числе заведомо нелепую), и «контroversии» (упражнения в опровержении чего-либо, заведомо достоверного), и «предварения» (введение слушателей в какую-либо тему из истории или современности с помощью искусно сгруппированных исторических фактов и правильно построенной речи), и другие образцы ораторских жанров.

В то же время Лукиан проявляет себя и как искусный мастер диалога и прозаической миниатюры – новеллы, как сочинитель увлекательных рассказов, с одинаковым рвением описывающий события исторические и вымышленные, активно перерабатывающий античную литературную и философскую традиции. Литературные источники диалогов Лукиана – прозаические мимы, комедии Аристофана как образец классического аттического диалекта, но главное – диалоги Платона, неизменным участником которых был философ Сократ. Неслучайно в лукиановых диалогах то и дело среди собеседников встречается герой, напоминающий Сократа – философ-киник, сделавший неприхотливость и доблесть своими жизненными принципами: он наделен сократовской иронией, даром острого слова и готовностью подробно разбирать с собеседником любой философский предмет, бесстрашно и убедительно доказывая свою правоту (как, например, в диалоге «Киник»). Существенное отличие лукиановых мудрецов от Сократа – в их более откровенном и прямолинейном морализме, что в эпоху второй софистики тоже был предметом риторических упражнений.

Пример обработки литературной традиции – диалог «Разговоры морских богов»: в этом произведении Лукиан искусно излагает известные сюжеты и мотивы из поэтических произведений от Гомера до Феокрита. «Правдивая история» – пример новеллы, содержание которой составляют полностью вымышленные истории с явными элементами пародии на рассказы о невероятных странствиях и приключениях. Примеры впечатляющих описаний и толкований произведений искусства (еще одна харак-

терная и весьма устойчивая тема второй софистики!) даны в диалогах «Об изображениях» и «О пляске»: а последний диалог – бесценное свидетельство о самых блестящих и престижных жанрах римского театра эпохи империи – трагедии и пантомиме.

Особый интерес представляет собой приписываемая Лукиану новелла под названием «Лукий, или Осел» – о превращении юноши в осла в результате неумелого применения магии, о скитаниях и злоключениях его вплоть до момента чудесного возвращения ему человеческого обличья. Тот же самый сюжет положен в основу римского романа Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел», в который тоже вплетено множество новелл. Эти произведения тесно связаны с традицией так называемых «милетских рассказов» – кратких историй эротического и непристойного характера, написанных риторически изысканным языком. Новеллы на манер «милетских рассказов» послужили литературным образцом для знаменитых произведений эпохи Возрождения, включая «Декамерон» Бокаччо и более поздние литературные подражания, наподобие «Озорных рассказов» Бальзака.

Итак, наследие Лукиана – это, в сущности, вся эпоха второй софистики в миниатюре. Но можно сказать и больше: Лукиан – это вся классическая литературная традиция, охваченная взглядом эрудита, искушенного знатока, оратора и безупречного стилиста; это – классическая литература, представленная в своих же сюжетах, идеях и образах – расхожих и малоизвестных – но уже в виде прозы, пронизанной иронией, литературной игрой и утонченным чувством знатока. Это – произведения, из которых фактически вынута самая сердцевина античной классической культуры: искусство самостоятельно сочинять новые сюжеты; поэтому в них ощутимо предвестие заката античной литературы. Но их сила и обаяние в другом – в особом балансе между софистической свободой и классическими канонами; этот сложный баланс положил начало уникальному лукианову стилю, позволяющему безошибочно отличить его литературные трактовки классики ото всех остальных.

Роман. Лонг

Лонг (предположительно, конец II – начало III вв.) известен исключительно как автор любовного романа под названием «Дафнис и Хлоя» в четырех книгах.

Роман – один из самых поздних жанров античной литературы. Возникновение его относят приблизительно к концу I в. до н.э. Сохранилось пять полных романов на греческом языке

(по-гречески их называли просто «любовные рассказы», роман – гораздо более позднее, неантичное наименование жанра) и все они написаны по одной и той же сюжетной схеме. Юноша и девушка, не знавшие любви, влюбляются друг в друга; незадолго до свадьбы (или в предвкушении свадьбы, или вскоре после нее) они разлучаются и претерпевают много испытаний – шторм, кораблекрушение, заключение в тюрьму, обольщение или попытка насилия, пытки и даже мнимую смерть; в своих скитаниях они по большей части попадают в Северную Африку (Египет или Эфиопия) или земли Малой Азии; однако героиня и герой сохраняют свою верность друг другу (иногда им, правда, приходится временно вступить в брак с другими, но этот брак в итоге оказывается счастливо для них расторгнут), и в конце повествования они вновь воссоединяются и играют свадьбу.

Поводом для написания романа «Дафнис и Хлоя», по словам Лонга, послужила картина, которую он некогда видел на острове Лесбос. Весь роман превращается в толкование изображения – в этом он похож на роман Ахилла Татия «Левкиппа и Клитопон» и на другие произведения эпохи второй софистики.

Однако в «Дафнисе и Хлое» есть черты, которыми этот роман разительно отличается от всех остальных. Во-первых, он – самый короткий из всех романов, притом, что каноны романного сюжета в нем тщательно соблюдены. Поэтому события в нем сменяют друг друга особенно стремительно и динамично: сцены опасностей длятся недолго, и злодеи быстро получают возмездие. Во-вторых, в отличие от всех романов, область странствий Дафниса и Хлои здесь простирается не далее нескольких миль от их дома, и они вовсе не покидают Лесбос. Так, похитители не смогли увести Хлою дальше побережья острова, и с помощью Пана она возвращается домой вскоре после похищения. В-третьих, это – не просто роман, а пастораль в форме романа. В «Дафнисе и Хлое» поэтизирована сельская жизнь; почти все сцены романа пронизаны любованием живописными местами Лесбоса и образом жизни поселян.

Все эти особенности, по сути, можно свести к одной фразе: «Дафнис и Хлоя» – это пасторальная миниатюра, написанная по правилам романа. Это произведение действительно похоже на картинку наподобие античных фресок, на которых в едином пространстве одновременно изображались события, сменяющие друг друга во времени. Лонг уже в начале дает понять читателю, что он не будет прятать от него знакомые черты сюжетов, характерных для романа. Он работает по правилам, знакомым



Пасторальная сцена: пастух в персидской шапочке (возможно, Парис) и с палкой сидит на алтаре рядом со святилищем бога и присматривает за козами. Фреска из Помпей. Середина I в. до н.э.

Неаполь, Археологический музей

читателю, и лишь переосмысливает и меняет устойчивые стереотипы романа.

Так, странствия Дафниса и Хлои начались не с их знакомства, а с момента их рождения, ибо они воспитываются в деревенских семьях как найденцы; лишь перед самой свадьбой открывается их знатное происхождение, и они обретают не только друг друга, но и родителей. И еще одно новшество Лонга: главным препятствием для соединения в любви становятся не разбойники и не злодеи, но – неожиданно – невинность Дафниса и Хлои. Весь роман превращается у него в повествование о взрослении, с которым приходит любовное томление, узнавании о том, как его насытить, и о самостоятельном поиске пути любовного наслаждения.

В итоге вся эта история оказывается сюжетом, задуманным и осуществленным богом любви Эротом, ибо и юноша, и девушка, как оказалось, с рождения были предназначены служить этому богу. Нимфы и Пан помогали осуществлять замыслы Эрота. Судьба Дафниса и Хлои имела таинственный смысл – показать всепобеждающую силу любви и ее радость, не сравнимую ни с чем: Эрос побеждает все на своем пути, и именно он является высшей целью человека. В конце романа Дафнис и Хлоя, сыграв свадьбу в доме у своих родителей-аристократов, возвращаются на свои пастбища, к святилищам Пана и нимф, чтобы в этой первозданной чистоте прожить свою жизнь.

«Дафнис и Хлоя» для Европы – образец соединения пасторальной образности и любовной темы. О популярности этого романа говорит уже тот факт, что с середины XVI в. и до наших дней вышло более 500 различных его переводов на европейские языки. Восторженным почитателем романа был Гёте, который рекомендовал перечитывать «Дафниса и Хлою» хотя бы раз в год.

Божественный план, связанный с идеей могущества Эрота и Судьбы, есть не только в «Дафнисе и Хлое», он читается практически во всех сохранившихся романах. Неслучайно сегодня одни ученые называют греческие любовные романы развернутой метафорой странствий души и соединением ее с Богом, а другие – называют их зашифрованным посвящением в мистерию. Но как ни толкуй мистериальный план античных любовных романов, совершенно очевидно, что одна из важнейших задач этого жанра – развлекать читателя, и эту задачу античные романы с неизменным успехом выполняют до сих пор.

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЭЛЛИНИЗМ И НАЧАЛО РИМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Эпоха начала римской литературы соответствует середине и второй половине III в. до н.э. К этому времени в греческой эллинистической литературе уже завершился период наивысшего расцвета, когда были явлены новые жанры, поставлены новые акценты и окончательно сложились базовые принципы, определившие существование античной литературы – в том числе римской – вплоть до конца античной эпохи.

Важным обстоятельством является то, что в эллинизме происходит массовый рост книгописания и книгоиздания. Этому соответствовали совершенно иные условия потребления литературы и иные установки авторов, бравшихся за создание нового произведения. В классической Греции потребность в книге как написанном свитке была сравнительно невелика: все воспринималось на слух – из публичного чтения и общения с гражданами полиса; поэтому книги были немногочисленны – они хранились в храмах, государственных архивах, философских школах. Книги писались не обо всем, а только о самом важном, и каждое произведение требовало тщательной отделки, ибо оно создавалось – так же как статуя или храм – для всего общества и на века.

В эллинизме чтение по-прежнему оставалось устным, но оно вышло из общего гражданского обихода и стало делом только образованной публики. В гигантских эллинистических мегаполисах такой публики было, понятно, меньшинство. Теперь общение с литературным произведением стало в значительной степени индивидуальным и закрытым. Индивидуальный мир чтения всегда стремится к разнообразию и бесконечному расширению – поэтому книг стало много и их сочиняли уже обо всем и по разным поводам. Рядом с хорошо отделанными сочинениями появились так называемые «записки» (по-гречески, «гипомнемы» – то есть «памятки»), не притязавшие ни на какую литературность формы; в них автор выражал свою реакцию на случай – в том числе самый бытовой – или просто излагал мысль, почему-то показавшуюся ему важной. Такие записки по самой своей сути

предполагали обособленность автора и читателя от общества, поэтому подобный вид литературы совершенно немислим в классическую эпоху.

Индивидуализация чтения и сочинения произведений привела к тому, что традиционная структура жанров стала восприниматься многими как условность, усвоенная из книг: автор сам должен был сделать выбор, следовать ли древним канонам или скорректировать их. В классическую эпоху произведение, написанное вразрез с жанровыми устоями, было бы просто не понято и не оценено обществом; в эллинизме, напротив, установился беспрецедентный культ новаторства.

Все перечисленное привело к изменению системы жанров и стилей, а также проникновению в литературу образов и тем, не характерных для классики. С одной стороны, получила мощное развитие так называемая «ученая поэзия», особенно тяготевавшая к форме эпоса, в которой ярко можно было показать многообразие автора через отбор малоизвестных эпизодов из мифов, аллюзии на классические сочинения, сложные красоты слога, игру с диалектами классического греческого языка. С другой стороны, в литературу проникла масса бытовых образов и тем, они получили выражение практически во всех жанрах: домашний мир, семейные и любовные отношения значительно перевесили по своей важности дела гражданской общины. Мы видели это на примере Менандра, но ростки этой художественной идеологии стали заметны уже во времена Аристотеля (вторая половина IV в. до н.э.), ибо именно тогда появились поэты, которые ввели любовные темы в хоровую лирику: знаменита хоровая песнь поэта Филоксена, написанная как дифирамб, но рассказывающая о любви циклопа Полифема к нимфе Галатее. В разных жанрах литературы стал утверждаться специфический стиль; его, по аналогии с литературой XVII в., стали называть маньеристским из-за субъективности (сентиментальное любование деталью) и тяготению к крайностям (чрезмерная пышность слога).

В эллинизме на первый план выдвинулись малые формы, удобные для эксперимента и легко обозримые (а потому – более простые для усвоения читателями). Во-первых, расширились границы эпиграммы – с нее, собственно, и начались литературные эксперименты эллинизма. Во-вторых, расцвел во всем своем тематическом многообразии мим, бывший в классическую эпоху полулитературным низовым видом театра, который никому и в голову не приходило поставить рядом с трагедией, комедией или сатировской драмой: на публичные состязания

его просто не допускали. В эллинизме же мим получил разнообразную литературную обработку – стихотворную и прозаическую, вобрал в себя всю палитру тем и образов ямбической поэзии (в том числе серьезной), вместил дидактику и развлечение. В итоге он полностью вытеснил собою сатиrowsкую драму, дав прообраз смешанной драмы для будущего театра; именно мим теперь стали ставить в качестве концовок и интермедий к серьезным пьесам, и в Риме о сатиrowsкой драме мы уже совсем ничего не слышим.

Наконец, в-третьих, в эллинизме на фоне эпоса оформились новые малые жанры: *эпиллий* и *идиллия*. Эпиллий – буквально «маленький эпос»: это небольшое (сравнительно с эпосом) стихотворение в гекзаметрах, излагающее миф. Идиллия – буквально «картинка»: это стихотворение, тоже в гекзаметрах, передающее сценку из сельской жизни в повествовательной или драматической форме. Другое название идиллии – «буколика»: буквально «пастушеская» песня. Воспринятая Новой Европой через посредство римлянина Вергилия «пастушеская» поэзия оказала колоссальное влияние на всю художественную жизнь, ибо дала начало сложному комплексу образности под названием «пастораль», оставившему свой след практически во всех видах искусств и во всех европейских стилях – от ренессанса до символизма и модерна.

Уже на примере мима и идиллии ясно, что для культуры Новой Европы, которая всеми силами стремилась вобрать в себя классику, эллинизм был гораздо ближе, чем классика, и это неслучайно. Освоение античности в эпоху Возрождения началось с чтения римских авторов, а римская литература оформилась именно в художественной системе эллинизма и стала ее продолжением.

Самым первым произведением римской литературы считается перевод на латынь гомеровской «Одиссеи», выполненный Ливием Андроником около середины III в. до н.э. (сохранился только во фрагментах). Ливий Андроник (около 275–200 гг. до н.э.), по происхождению не римлянин, а грек родом из Тарента; в Рим он попал пленником, был отпущен на волю и остался там жить, преподавая греческий и латинский языки. Школа – важнейший фактор формирования литературы на латинском языке. Обучение в Риме строилось по греческой модели, в которой на уровне «средней» школы предусматривалось чтение и комментирование классических авторов: основным материалом для такого чтения был эпос, за ним – драма. Перевод «Одиссеи» на латынь и размножение его в Риме в виде книг было вызвано

в первую очередь учебными нуждами: в латинских школах он был востребован на протяжении еще нескольких столетий после Андроника. Перевод был выполнен не гекзаметрами, а более простым и привычным для Рима сатурнийским стихом, закрепившимся за эпосом, по крайней мере, до середины II в. до н.э., пока Квинт Энний не создал первую латинскую поэму в гекзаметрах.

Итак, первым жанром латинской литературы был эпос. Следом за ним в Рим пришла не лирика (эпоха лирики наступит значительно позднее), а драма. Причиной здесь были не только школьные нужды, но и постепенное усвоение римлянами правил организации досуга и общественных праздников, принятых во всем огромном эллинизированном мире. Театр был не просто востребован на праздниках – он вошел в самую сердцевину идеи культуры, распространившейся благодаря грекам по всему Средиземноморью. Военное и государственное могущество Рима стремительно росло, и Город старался подкрепить его мирным вхождением в эллинистический мир – вхождением через культуру. Неслучайно начало римской литературы совпадает с активным введением в Рим новых религиозных культов и новых культурных институтов по греческому образцу.

Первая латинская драма принадлежит тоже Ливию Андронику: как и эпос, она была не самостоятельным сочинением, а переводом на латынь (возможно, переделкой) какой-то греческой трагедии или комедии. Постановка ее состоялась в 240 г. до н.э., и ей сопутствовал успех: Ливий Андроник, по образцу древних поэтов, сам был режиссером и исполнителем одной из ролей. Новые латинские драмы, начиная с этого события, были весьма востребованы на праздниках, и в Риме сразу стало расти число поэтов-драматургов. Перед этими новыми поэтами открывалось безбрежное море деятельности. Число трагедий и комедий, написанных к этому времени по-гречески, было огромным; все они были доступны в виде книг, и подавляющее их большинство совершенно неизвестны в Риме. Можно было брать греческие пьесы, переводить их на латынь и приспосабливать ко вкусам римской театральной аудитории.

Древнейшее поколение латинских поэтов представляли, помимо Ливия Андроника, Гней Невий (около 270–200 гг. до н.э.) и Тит Макций Плавт (около 255–184 гг. до н.э.) – тоже не римляне. Невий, как и Андроник, проявил себя во всех крупных жанрах, и его вклад в римскую литературу не менее весом. Он

создал первый оригинальный латинский исторический эпос под названием «Пунийская война», первые латинские трагедии на сюжеты из римской мифологии и истории: «Ромул» (о легендарном основателе Рима) и «Кластидий» (о победе римского полководца Марцелла над галлами). В комедии Невий не только перерабатывал греческий материал, но и пытался применять аристофановские приемы с аллюзиями на римскую современность. Однако реакция консервативного римского общества на его опыты была крайне негативной: за слишком смелые строки Невий попал в тюрьму, а потом должен был уехать из Рима и умер в изгнании. Плавт был первым римским драматургом, который работал только в одном жанре – комедии (подробнее о нем см. ниже).

Второе поколение латинских поэтов представляют Квинт Энний (около 239–169 гг. до н.э.), Марк Пакувий (220–130 гг. до н.э.), Цецилий Стаций (вторая пол. III в. до н.э. – 168 г. до н.э.) и их младший современник Публий Теренций Афр (около 190–159 гг. до н.э.) – также не римляне по происхождению. Это поколение выглядит гораздо более монолитным в отношении художественных целей: все они объединены идеей близкого следования греческим оригиналам и тщательной отделки своих произведений по греческим образцам. Четверо авторов даже запомнились как люди близкие друг другу: Энний и Цецилий были друзьями, Пакувий – племянник Энния, а Теренций, по преданию, получил благословение от старого Цецилия перед началом своей карьеры драматурга. Характерно, что они уже не стремились работать в противоположных жанрах, как Андроник или Невий: Энний выбрал эпос и трагедию, Пакувий – трагедию, Цецилий и Теренций – комедию. Главным произведением Энния был эпос «Анналы» (то есть «Летопись») в 18-ти книгах, написанный в гекзаметрах и излагавший историю Рима от легендарного предка римского народа Энея и до современности; большинство его трагедий представляли собою переработки произведений Еврипида, но среди них было и несколько трагедий, основанных на событиях римской истории. Пакувий перерабатывал и Еврипида, и Софокла, а Цецилий и Теренций – греческих поэтов современной им «новой комедии» – Менандра, Дифила, Филемона и др.

Справедливости ради надо отметить, что греческие произведения переделывали в Риме без нарушения «авторских прав»: римские поэты не пытались присвоить себе авторство греческих сюжетов и диалогов. Судя по прологам сохранившихся комедий, поэты, как правило, открыто указывали свой

источник; некоторые переработки прямо объявлялись под оригинальными названиями и именами их оригинальных авторов. Таким образом, в римском театре к середине II в. до н.э. были представлены практически все способы работы над греческими оригинальными пьесами – от перевода до вольной переработки, вплоть до объединения нескольких разных пьес в одну.

Итак, мы можем отметить важнейшие черты ранней римской литературы: ее зависимость от греческих образцов, но в то же время сразу наметившееся стремление осмыслить с их помощью реалии римской мифологии и истории. Это дало начало римскому историческому эпосу и драмам на римские сюжеты. В латинской драматургии различия между римскими и неримскими реалиями считали настолько важными, что на их основе была сформирована система жанров со специфическими для Рима названиями:

– трагедия на мифологический сюжет называлась «крепидата» (то есть «трагедия на крепидах» – башмаках на высокой платформе⁶⁵);

– трагедия на сюжет из римской истории – «претекстата», или «претекста» (то есть «трагедия в претексте» – традиционной одежде римских сенаторов);

– комедия, в которой показывали греческие реалии, действовали персонажи с греческими именами и в греческих городах, называлась «паллиата» (то есть «комедия в паллиуме» – греческом плаще);

– комедия с реалиями из римской жизни и римскими персонажами – «тогата» (то есть «комедия в тоге» – исконно римской одежде).

Ранняя римская литература представлена скудными фрагментами, за исключением комедии. По счастью, мы располагаем 20 полными пьесами Плавта и одним его обширным фрагментом, а также 6 полными пьесами Теренция, что позволяет составить достаточное впечатление о римской комедии конца III в. – первой половины II в. до н.э.

⁶⁵ В нашей литературе укоренился неверный перевод этой разновидности трагической обуви: у нас ее называют «котурны». В действительности котурнами называлась классическая обувь трагического актера (V в. до н.э.): это сапоги с высокими голенищами и заостренными носами, слегка загнутыми вверх. «Крепиды», или «эмбаты», – это обувь на высокой платформе, возникшая в эллинистической трагедии (III–II вв. до н.э.).

ДРАМА: КОМЕДИЯ

Плавт

Плавт, как было сказано, – первый латинский поэт, сосредоточившийся на одном только жанре – комедии. Он происходил из Умбрии – области к юго-востоку от Рима. Из поздних свидетельств о нем известно, что он работал у «ремесленников сцены» – то есть состоял в театральной труппе (возможно, актером). Само имя Тит Маккий Плавт – явный псевдоним: «Маккий» указывает на Макка – маску из ателланы, «Плавт» («плоскостопый») – на плоскую подошву сандалий, в которых играли комики и мимы⁶⁶.

Театральной профессией Плавт нажил какое-то состояние, которое пытался приумножить, но в итоге все растратил и влез в долги настолько, что попал в долговую тюрьму и отбывал наказание в работах на мельнице. Свои комедии он начал писать будто бы от нужды и прямо на мельнице, сразу же весьма преуспел и вскоре снискал огромную популярность. Через 100 лет после смерти поэта в Риме насчитывали 130 комедий, приписанных его авторству: большинство из них сочинили подражатели, чтобы опубликовать под его именем и обеспечить себе успех. Римский филолог Варрон отобрал из них 21 несомненно Плавтовых, а остальные разделил на сомнительные и подложные. Варрон издал 21 комедию отдельной книгой, и, видимо, именно они дошли до нашего времени.

Источники его комедий разнообразны: главный – это греческая драматургия. Он не просто переводил на латынь, но смело сводил разные комедии вместе, соединял отдельные монологи в единые песни, увеличивал объем музыкальных частей, добавлял шутки, вводил игру слов, значительно усиливал фарсовые элементы, но при этом не исключал и лирическую линию, характерную для Менандра.

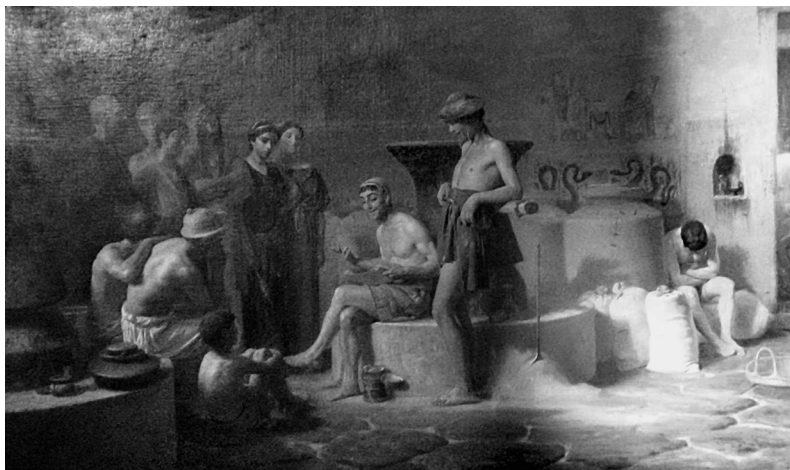
Кроме греческой «новой комедии» Плавт активно использовал комедии юга Италии, где широко применялась паратрагедия, музыка и разнообразные музыкальные метры, а также ателлану – итальянский фарс. Ателлана (от названия города «Ателла») – это долитературная форма драмы, в которой использовался неизменный набор масок: они то и дело оказывались в разных комических ситуациях и встречались с раз-

⁶⁶ Даже имя «Тит» входит в латинский непристойный жаргон (наподобие английского «Dick»).

ными внешними персонажами. Известны пять масок ателланы: Макк – молодой балбес; Папп – старый дурень; Буккón – прожорливый простофиля; Доссén – коварный горбун, и его разновидность Мándук – зубастый урод. Маски ателланы были популярны в Италии и известны в Риме еще до возникновения литературной драмы. К моменту начала деятельности Плавта в ателлане сложилась своя традиция актерской игры, свой набор проверенных трюков, шуток и способов общения с аудиторией. Если свести воедино различные стороны плавтовой драматургии, то суть его комедии можно определить так: комедия Плавта – это ателлана, положенная на литературную основу греческой «новой комедии» и богато разработанная в музыкальном отношении.

Сюжеты, используемые Плавтом, явным образом распадаются на три типа:

1. «Добывание денег/возлюбленной, или ловкий раб». Эта история о том, как некий юноша влюбляется в гетеру или молодую служанку, но перед ним возникает непреодолимое препятствие, которое мешает его соединению с девушкой. Если возлюбленная – гетера, то у него нет денег выкупить ее у сводни или откупиться от богатого воина, завладевшего ею, и насла-



Плавт, читающий свои комедии на мельнице, куда он попал за долги: по преданию, именно здесь, на мельнице Плавт впервые стал сочинять. Интересно это несоответствие: поэт творит в том месте, где никакой поэзии быть не должно. Картина «Плавт-мельник» художника Камилло Миола. Холст, масло. 1864. Неаполь. Городской музей Кастельнуово

даться этой гетерой без соперников. Если возлюбленная – служанка, то, как назло, в нее влюбляется отец юноши – старик, поддавшийся эросу, и теперь надо отвадить его от девушки. Когда дело совсем заходит в тупик, юноша готовится к смерти или добровольному изгнанию; и тут объявляется энергичный помощник – его или отцовский раб. С помощью хитростей, подлогов, откровенного вранья, а также благодаря удачному стечению обстоятельств он добывает деньги, что гарантирует юноше обретение возлюбленной (момент выкупа гетеры, как правило, ничем не усугубляется). Когда же дело доходит до влюбленного старика, раб задает ему такой урок, что совсем отбивает у него всякое желание любовных подвигов. Чтобы подчеркнуть свой триумф, раб добывает деньги в самом источнике зла: у сводника, у воина или у старого отца. В итоге юноша соединяется с возлюбленной, зло побеждено, и в доме воцаряется мир.

2. «Распад и восстановление целостности семьи». Эта история менее насыщена интригой, чем предыдущая, но не менее динамична. Начинается она с разлуки отца с сыном или мужа с женой. Причины ее различны: пленение сына на войне, долгая отлучка мужа или отца по делам военным или торговым и т.п. Во время этой разлуки происходят события, которые очень осложняют домашнюю жизнь: сын ударился в мотовство и растратил все состояние на пиры и гетер; старый отец жены, мысленно похоронив ее отсутствующего мужа, слишком озаботился новой выгодной партией для своей дочери; и т.п. Когда дело доходит до наивысшего напряжения, в дом возвращается отец или муж. В одном случае с этим прибытием дела в доме сразу идут на лад: муж соединяется с женой, и предприимчивый старик-отец оказывается ни с чем. В другом случае отец, видя беспорядок в своем доме, приходит в ярость, и тут нужен помощник, чтобы спасти сына от отца и упротить старика простить юношу. Таким помощником может быть старый друг отца, заранее позаботившийся о том, чтобы сберечь его состояние – это сентиментальная линия развития событий; но помощником юноши может выступить и раб, вся цель которого теперь только в том, чтобы проучить и высмеять старика – это фарсовая линия развития событий. В итоге состояние спасено, сын прощен, и в доме воцаряется мир.

3. «Qui pro quo, или путаница двойников». Вообще говоря, это не самостоятельный тип сюжета, а мотив, или художественный прием, разрастающийся у Плавта до объема целой комедии, как в «Амфитрионе» или «Двух Менехамах». Но все же

он заслуживает обособления от других типов сюжета, потому что именно в творчестве Плавта мы находим его первое самостоятельное оформление, давшее пример всем последующим европейским авторам, включая Шекспира, Мольера и Гольдони. Суть его в том, что в одном месте оказываются два персонажа, являющиеся точной копией друг друга, что порождает путаницу: в «Амфитрионе» – это Амфитрион и Юпитер, принявший облик Амфитриона, Сосия и Меркурий, принявший облик Сосии; в «Двух Менехмах» – это два брата-близнеца, которые были разлучены в младенчестве, но через много лет оказались в одном городе и в итоге встретились.

Эти три типа сюжета имеют множество вариантов, они могут сплетаться между собою, но тем не менее каждый из них легко узнаваем и имеет свои устойчивые признаки, а также типовые персонажи, многие из них вошли в художественный мир новоевропейской комедии. Например, именно в сюжете, чтобы добиться возлюбленной, был явлен тип безвольного и беспомощного юноши, страдающего от любви – и контрастом к нему тип исключительно ловкого, умного и веселого помощника, которому все по плечу. Как пара к влюбленному юноше у Плавта появился и тип влюбленной девушки (молодой гетеры), тоже ни на что не способной, так как страдает от любви: раб помогает им обоим. У Плавта есть и женское воплощение ловкого интригана – это всесильная гетера, которая управляет влюбленными в нее мужчинами и достигает самых сложных целей (все они, как правило, сводятся к подаркам и деньгам – разница в суммах); такая гетера может помогать и розыгрышам, затеянным другими, – объединившись с рабом (как в комедии «Хвастливый воин»), они являют собою просто непобедимую пару.

Плавт широко использует тип гневного старика и тип влюбленного старика в разных вариантах (скрягу, самодура, мечтателя и т.п.) – в основном, как препятствие для влюбленных. У него же мы находим знаменитый и весьма востребованный в комедии тип хвастливого воина – пустого хвастуна, богатого и облеченного властью и, в общем, не злого, но всегда имеющего свои собственные цели, они перекрывают путь влюбленным и потому представляют для них опасность. Наконец, именно у Плавта мы встречаем комически-зловещий образ скверны: жуткого сводника, владельца публичного дома – настоящее исчадие зла, против которого герои воюют всем миром. Классический его образец – Баллион из «Псевдола»; при первом появлении на сцене, выходя из двери своего публичного дома со своими

рабами, он исполняет большой музыкально-речитативный монолог, где соединяются мотивы сводника и гневного старика (строки 134–137):

Выходите, лентяи! Не стоило вас
Содержать и не стоило вас покупать.
Ведь из вас никому, никогда и никак
Настоящее дело на ум не идет.
Если этим примером мне вас не учить,
(Показывает плеть.)

Не добиться мне пользы от вас никакой.
Я подобных ослов никогда не видал:
До того под бичом огрубели бока!
Колотить вас - себе только больше вредить,
От природы с побоями запросто вы!
Знаете себе одно лишь! Случай есть – тащи, тяни,
Грабь да пей, беги. Вот это –
Ваше дело. Вас оставить дом стеречь, так, право же,
Волк в овчарне много лучше.
С виду люди не плохие, а на деле надувалы.
Вам приказ: коли вниманья на него не обратите,
Не проститесь с ротозейством, не протрете глаз от спячки –
Разноцветно расцветчу вам кожу красненьким узором:
На кампанских покрывалах, на коврах александрийских,
Разукрашенных зверями, нет рисунков эдаких⁶⁷.

Большинство комических типов было разработано уже в греческой новой комедии, однако именно через Плавта они проникли в новоевропейскую комедию: видимо, это было неслучайно. Плавт явил эти типы предельно ярко, сгущенно и резко, почти не допуская полутонов – можно сказать, что он трактовал их как новые маски ателланы. Например, самый яркий и сильный из всех плавтовых типажей – раб-интриган, ведущий все действие – до Плавта не был столь же ярко представлен в литературе; раб-помощник был известен в греческой «новой комедии», но этому рабу явно не хватало плавтовой смеси фарсового задора с авантюрным умом, чтобы превратиться в лидера и хозяина всей комедии – это превращение совершилось именно у Плавта.

Многие характеры и сопутствующие им мотивы проведены у него, быть может, чересчур прямолинейно. Однако в этой

⁶⁷ Здесь и далее цитаты из комедий Плавта даны в переводе А. Артюшкова. См.: *Плавт*. Комедии. В 2-х т. М., 1987.

прямолинейности есть и своя выгода: теперь можно не просто являть, но и пародировать типовые мотивы и характеры, коль скоро они резко очерчены; можно играть ими, бесконечно перебрасывая от одного персонажа к другому. Так, влюбленный старик у Плавта вдруг может начать вести себя, как влюбленный юноша: восторженно делиться со зрителями своими безумными сновидениями, в одно мгновение из восторга впасть в состояние гнетущей подавленности и т.п. Влюбленная гетера неожиданно для зрителей может по-настоящему заболеть и вызвать неподдельную жалость своими страданиями. Влюбленный юноша, начав собираться в изгнание от расстройства, вдруг начинает вести себя, как будто он, вступив в заговор со зрителями, начал отыгрывать типовой сюжет, которого от него ждут партнеры по сцене.

Так происходит, например, в комедии «Купец», где юноша Харин собирается в изгнание на поиски возлюбленной (рабыни), а его друг Евтих пытается его удержать. Получив плохую новость, Харин делает вид, будто ушел за тридевять земель, получив хорошую новость, делает вид, что возвратился (строки 931–952):

Харин

...Бегом пускайтесь, ноги, прямиком на Кипр,
Раз отцом я на изгнание обречен.

Евтих

Ты глуп! Таких
Слов не говори, прошу я.

Харин

Я решил найти ее,
Выследить со всем стараньем, где она.

Евтих

Да в доме, здесь.

Харин

Лжет он все.

Евтих

Сказал всю правду.

Харин

Вот уж прибыл я на Кипр.

Евтих

Шел бы ты за мною лучше, повидать желанную.

Харин

Вел расспросы, не нашел там.

Евтих

Я уж с гневом матери

Не считаюсь.

Харин

Направляюсь дальше в путь, на розыски.
Прибыл я в Халкиду. Вижу друга из Закинфа там,
Говорю, зачем приехал, задаю вопрос ему,
Кто ее увез, владеет кто, не слышал ли.

Евтих

Брось ты лучше эти бредни и пойдем со мною в дом.

Харин

Друг сказал – в Закинфе фиги неплохие.

Евтих

Не солгал.

Харин

А моя подружка, слышал, в Афинах. Здесь.

Евтих

Уж поистине Калхас он, этот твой закинфянин...

Харин

На корабль всхожу, плыву я. Вот уже и дома я.
Уж вернулся из изгнания. Здравствуй, друг ты мой Евтих!
Как здоров? Отец и мать как? Как мои родители?
Ты к себе зовешь? Спасибо. Завтра, а сейчас домой.
Так уж должно, так прилично.

Евтих

Э! Ты бредишь, кажется!

Болен малый!

Харин

Если ты, мне друг, спеши лечить меня.

Евтих

Ну, пойдем.

Харин

Иду.

Евтих

Потише! Пятки мне совсем отбил.

В «Грубияне» (одной из наиболее поздних комедий) воин, появляясь на сцене, начинает свой монолог тоже характерными для Плавта словами:

Зрители, не ждите, чтобы стал я хвастать битвами!
Говорю рукой о войнах, а не разговорами.
Много воинов готово лгать: их, знаю, тысячи
Можно указать донныне со времен гомеровских.

В сюжетах Плавта важной чертой, которая заметна при сравнении их с Новой комедией, является невнимание к теме свадьбы как счастливого завершения всех злоключений влюбленных. В самом деле, юношам нужны гетеры для любовных утех, а вовсе не для того, чтобы выкупить их, присвоить статус гражданки и жениться. Есть всего несколько исключений из правил, когда Плавт в самом конце пунктиром вводит мотив свадьбы (как, например, в «Канате» или «Шкатулке»); однако видно, что свадьба для него – как драматурга – не представляет интереса. А вот тему шутовской свадьбы Плавт разрабатывает со всеми подробностями в «Касине», когда влюбленному старику вместо молоденькой служанки, по которой тот ходит с ума, подсовывают в кровать деревенского мужчину, так что он с воплем вылетает из дома и мигом бросается с извинениями к жене.

Столь свободная трактовка любви вопиет перед лицом римской морали⁶⁸, но объясняется она просто. В сценическом мире Плавта целенаправленно и явно для всех зрителей переворачиваются традиционные римские ценности. Его персонажи носят иноземную одежду, обедают, не соблюдая римских пищевых запретов, живут по законам греческих городов. Конечно, самое вызывающее для благочестивых римлян изобретение Плавта – тот самый хитрый и пронырливый раб, хвастливый, похотливый и прожорливый, который при этом гораздо умнее своих господ. Этот раб выручает своего господина из безнадежных ситуаций и тут же дурачит для своей же собственной выгоды; он пирует со своими товарищами-рабами в том же доме и в то же самое время, что и его господа. У старика он обманом выманивает деньги, чтобы сын старика – молодой хозяин – заплатил за развлечения с гетерой; в другой раз он соглашается помочь своему хозяину, если тот прокатит его на своей шее: и, взобравшись на него, погоняет, как возница коня. Вообще, этот раб ведет себя так, как если бы он был хозяином дома, и улицы, и всего города.

⁶⁸ При этом важно понимать и то, что если бы свободные юноши Плавта регулярно выкупали из неволи гетер, с которыми раньше тайком от отца предавались любовным утехам, – выкупали, чтобы в конце концов жениться на них, то это было бы еще большим вызовом с точки зрения благочестивого римлянина.

Такой перевернутый мир напоминал римским зрителям о Сатурналиях – празднике, который в Риме обычно справляли в декабре. Этот праздник существовал с незапамятных времен, но в 217 г. до н.э. (когда Плавт, вероятно, уже жил в Риме) Сатурналии были отпразднованы особенно торжественно. Во время Сатурналий жителям города полагалось жить по законам золотого века Сатурна, когда все люди были равны и счастливы, не знали господства и подчинения, богатства и бедности; рабы пировали вместе с господами, а господа прислуживали им за столом; после пира господа и рабы гуляли по городу в одной и той же праздничной процессии и вместе распевали песни. Паллиата вся соткана из такой сатурнальной обрядности, поэтому далекий и фантастический греческий мир, в котором действовали герои Плавта, оказывался очень близким римскому зрителю: в игре Плавтовых актеров он явственно ощущал древний сатурнальный дух – дух примирения, свободы и блаженства.

Со зрителями, которые проникаются сатурнальным духом, легко взаимодействовать, перед ними растворяется «четвертая стена», поэтому комедии Плавта переполнены прямыми обращениями к публике. Через посредство публики актеры общаются друг с другом, они постоянно «видят» перед собою своих зрителей, и потому даже самый обычный выход на сцену у Плавта может вырасти в отдельный сольный номер разговорного жанра: лишь ступив на сцену, раб-оборванец начинает долгое возвышенное рассуждение об упадке нравов (исконно римская тема!), о том, как плохо стало жить в городе среди негодяев и т.д. Комедии Плавта настолько нацелены на публику, что разговорный или музыкальный номер может развиваться практически из любой точки действия: так, обычная встреча двух героев на сцене превращается в музыкальную сцену, где использованы разные размеры, выдержан обмен симметричными репликами и т.д. Плавт, как правило, использует очень гибкую структуру: действие, начавшись с линейного развития сюжета, может легко перейти в последовательность отдельных разговорных, музыкальных и танцевальных номеров-выходов отдельных персонажей, как в комедии «Стих», которая из драмы превращается в настоящий концерт из сольных и коллективных сцен-дивертиментов.

Многие считают Плавта изобретателем жанра трагикомедии, так как он впервые в истории театра употребил этот термин в прологе к комедии «Амфитрион». Здесь Меркурий, провоцируя зрителей, обещает представить перед ними трагедию,

но потом, видя их разочарованные лица, говорит, что мигом перестроит трагедию в комедию:

Простую дать комедию никак нельзя:
цари и боги в действии участвуют.
Вам смешанную дам трагикомедию.

«Амфитрион» Плавта действительно уникален во всем корпусе его сочинений – во-первых, своим мифологическим содержанием, а во-вторых, как сказано, своими действующими лицами – это боги и цари. Сюжет комедии взят из мифа о любви Юпитера к Алкмене – жене фиванского царя Амфитриона; чтобы насладиться любовью Алкмены, Юпитер принял облик ее мужа (а его слуга Меркурий – облик его раба Сосии) и запретил солнцу всходить – так что ночь его любви длилась бесконечно долго. После вереницы ночных и дневных эпизодов с путаницей персонажей-двойников в «Амфитрионе» наступает величественный финал: Юпитер раскрывает себя и возвещает, что у Алкмены родится великий герой – Геракл.

Однако несмотря на столь необычное для паллиаты действие, слово «трагикомедия» здесь не более чем комически-искусственное словообразование, не обозначающее принципиально нового жанра. «Амфитрион» – это результат плавтовой обработки так называемой «веселой трагедии», давно существовавшей в южноиталийском городе Таренте; изобретателем ее был некий Ринтон, и в дошедшем до нас списке его сочинений значится «Амфитрион». В этом жанре широко использовалась паратрагедия (пародия на трагедию) и мифологическая пародия – излюбленные приемы античных комедиографов, начиная с Аристофана. Паратрагедию в «Амфитрионе» мы видим в первом же выходе Сосии, когда тот повествует о батальных сценах и в связи с этим – о собственном «героическом» бегстве с поля боя. Паратрагедия применяется Плавтом и в большинстве остальных пьес: она становится почти постоянной характеристикой игры хитрого раба или паразита, который то стоит в позе, приличной для царя, то возвышает голос, наподобие полководца, то ведет рассуждения, приличествующие самому цензору.

Другой излюбленный прием Плавта – театр в театре. Хитрый раб задумывает розыгрыш, посвящает зрителей в свои планы и воплощает все свои замыслы один или с помощью других рабов и гетер. Поэтому раб часто исполняет роль автора-ведущего внутри комедии: актеры играют по его сценарию, сам он предваряет выход каждого из них, комментируя и поправляя, если актер в чем-то ошибается, или воздавая хвалу, если тот играет

удачно. Поэтому в «Хвастливом воине» такой раб называет себя «архитектором обмана».

Меркурий в «Амфитрионе» постоянно общается со зрителями с пролога и до конца пьесы: он рассказывает, как будут развиваться события комедии, указывает на смысл отдельных сцен, сам вступает в действие, предварительно уведомив зрителей в том, что именно он будет делать. В «Персе», «Пунийце» и «Хвастливом воине» раб на глазах у зрителей распределяет роли между рабами-помощниками, а те их исполняют. Интересно, что раб сообщает каждому актеру лишь общий смысл розыгрыша, его задачу и порядок взаимодействия с другими, а слова и конкретные поступки актеры придумывают сами. Таким образом Плавт воплощает в литературном тексте и сценарии, и последующие импровизации на их основе.

Плавт как драматург уникален своей всеохватностью: во-первых, он создавал свои произведения на границах существовавших комических жанров, каждый раз выводя на сцену пестрое и универсальное смеховое действие; во-вторых, он умел соединять элементы, которые ценила просвещенная публика (подражание греческим метрам; диалоги, написанные разговорным языком образованного римлянина), с теми, что были дороги широкому зрителю (музыкальные и танцевальные партии; неожиданные фарсовые повороты действия). Неслучайно им равно восхищались и массы, и элита. В числе его почитателей – Элий Стилон (отец римской филологии), его ученик Варрон, знаменитый оратор Цицерон и многие другие. Были, конечно, и хулители – самый ярый из них Гораций, порицавший Плавта за слог, характеры и сюжеты. Тем не менее сохранилось высказывание Элия Стилона – ученого с бесспорным авторитетом для любого образованного римлянина: «Если бы музы пожелали говорить по-латыни, они заговорили бы языком Плавта».

Теренций

Теренций происходил из Карфагена в Северной Африке (современный Тунис) – отсюда его прозвание Афр. Он попал в Рим мальчиком в качестве раба, но получил хорошее образование, был отпущен на волю, сблизился с кружком образованной знати, увлекавшейся греческой поэзией и группировавшейся вокруг семьи Сципионов, и стал сочинять и ставить комедии. Уже при его жизни по Риму распространились слухи, будто бы комедии сочинял не он сам, а его знатные покрови-

тели, включая самого молодого Сципиона: они будто бы только пользовались его именем, чтобы ставить комедии, ибо ремесло комедиографа считалось для них зазорным. Это – первая мистификация авторства в истории театра, состоявшаяся за 18 столетий до Шекспира. Она сама по себе ясно свидетельствует о том, что к середине II в. до н.э. в Риме уже сформировалось литературно-театральное сообщество, в котором только и могли возникнуть подобные слухи. Теренций прожил недолгую жизнь и умер в самую пору творческой зрелости (ему было около 30 лет): по преданию, он утонул в Средиземном море при кораблекрушении, когда плыл из Греции в Рим, везя с собою экземпляр полного собрания сочинений Менандра для последующих переводов и переработок.

Все шесть написанных и поставленных комедий Теренция сохранились: «Девушка с Андроса», «Самоистязатель», «Свекровь», «Формион» «Евнух», «Братья». Они ясно свидетельствуют о том, что Теренций был сосредоточен в меньшей степени на интриге и комических поворотах действия, в большей – на характерах, психологии и обработке речи. Теренций, как и Плавт, достаточно вольно обращался с греческими сюжетами, но гораздо точнее, чем Плавт, стремился передать дух и стиль греческих образцов. Для него они были безусловной вершиной комедии, и подобная идеализация выразилась в том, что менандровы характеры превратились у Теренция в идеализированные человеческие типы, говорящие одинаково ровным и правильным латинским языком образованной римской элиты. Предмет изображения в его комедиях не конкретные люди, а человечность как таковая в ее лучших образцах. Отсюда перед Теренцием встала сложнейшая задача: примерить на своих героев традиционные маски новой комедии, уже прошедшие через горнило плавтовой переработки и в таком виде усвоенные массовой публикой.

Недаром именно от Теренция мы впервые узнаем о новом типе комедии под названием «спокойная комедия», или «стоячая комедия». Вот как рассказывает об этом новом типе комедии с «чистой речью» актер Амбивий Турпион, обращаясь к шумным зрителям в прологе комедии «Самоистязатель» (строки 37–52):

Так будьте благосклонны и спокойную
Комедию возможность дайте мне сыграть.
Прошу молчанья, чтоб не заставлять меня
Всегда играть с огромным напряжением,
С великим криком роль раба бегущего,
Обжоры парасита, старца гневного,

Бессовестного сикофанта, сводника
Корыстного. Хотя бы для меня, прошу,
Признайте это дело справедливым вы,
Чтоб труд мой хоть отчасти тем уменьшился.
В новейших пьесах нет пощады старому:
Поэты валят на меня все трудное,
К другим же труппам с легким обращаются.
Речь в этой пьесе чистая. Испробуйте
В обоих видах пьес мои способности.
На мне пример подайте поучительный
Для молодежи, чтоб она старалася
Вам больше, чем самой себе, понравиться⁶⁹.

Типичный персонаж «спокойной комедии» – старик-отец, строгий к юному сыну. Одновременно он переживает за сына до такой степени, что совершенно изнуряет себя каждодневной работой, тем самым наказывая себя за то, что чрезмерной строгостью он вынудил его покинуть дом и наняться в наемное войско. Этот старик – Менедем; в самом начале «Самостязателя» он открывает свое горе соседу Хремету, который мягко и настойчиво предлагает свою помощь; в их диалоге – внешне совсем не комическом, но именно человеческом – звучит знаменитый афоризм Теренция «я человек, и ничто человеческое мне не чуждо» (строки 75–86):

Менедем

Неужто мало дела у тебя, Хремет?
В чужое дело входишь! До тебя оно
Совсем и не касается.

Хремет

Я – человек!
Не чуждо человеческое мне ничто.
Дозволь вопрос, дозвошь и увещание.
Коли ты прав, так буду поступать и я,
Не прав – я отклонить тебя попробую.

Менедем

Мне нужно так. Ты поступай по-своему.

Хремет

Кому же нужно мучить так себя?

⁶⁹ Здесь и далее все цитаты из комедий Теренция даны в переводе А. Артюшкова. См.: *Теренций. Комедии*. М., 2001.

Менедем

Да мне.

Хремет

Ну, если неприятно, извини меня.
А все-таки что это за беда с тобой?
Что за провинность пред самим собою?

Менедем

Ох!

Хремет

Не плачь, а разъясни мне лучше, как и что,
Я помогу советом, утешением,
А то деньгами.

В «Самоистязателе» юноша по имени Клиния, отправившийся в войско, все же возвращается, охваченный любовью к молодой Антифиле. Он прибывает не в свой дом, боясь отца, а к своему другу Клитифону – сыну Хремета, и сам Хремет, проникнувшись сочувствием к семейным делам соседа, берется помогать этой семье ради восстановления мира в ней. Попутно выясняется, что Клитифон обзавелся любовницей – гетера Вакхида, которой уже успел пообещать 1000 драхм денег, и теперь ломает голову, как выполнить это обещание. Сложившуюся коллизию распутывает ловкий раб Хремета – Сир: он подговаривает Вакхиду выдать себя за любовницу Клинии, приводит ее под этим видом в дом к Хремету, а вместе с нею и настоящую любовь Клинии – Антифилу, чтобы поселить ее в доме как служанку. Все это происходит в атмосфере сочувствия Хремета и Менедема, которого тот сразу же посвятил в происходящее, и они добровольно вступили в гуманный сговор вокруг юноши. Из их неполного знания о ситуации ловкий раб извлекает выгоду: он обманом добывает у самого Хремета 1000 драхм, чтобы выполнить обещание Клитифона, данное гетере Вакхиде. В итоге после многих коллизий выясняется, что Антифила – это родная дочь Хремета, которую тот потерял сразу после ее рождения; Клиния и Антифила женятся, и, по требованию Хремета, женится и его сын – на дочери другого соседа. Все завершается сразу же двумя свадьбами и полным миром в соседних домах.

Этот и подобные сюжеты, типичные для новой комедии и похожие на сюжеты Плавта, Теренций как раз и использовал как основу для прорисовки непривычных для римской публики характеров и диалогов. Гневный старик у него стал совестливым:



Сцена из греческой комедии, приблизительно, соответствующая времени правления Нерона (середина I в.). *Пара слева:* «гневный старик» с посохом, его удерживает «добрый старик». *Пара справа:* «влюбленный юноша» (в руке у него лента), он возвращается с пира в сопровождении раба. Очевидно, гневный старик давно поджидал юношу и теперь хочет обрушить на него все свое негодование; юноша отчасти пьян, отчасти трусит и поэтому, пошатываясь, заваливается назад; раб поддерживает его, подбадривает и, видимо, подсказывает ему, как провести старика. Посередине музыкант, играющий на двойных дудках. Барельеф. Мрамор. Вторая половина I в. Неаполь, Археологический музей

граничащий с фарсом гнев – обычный мотив комедии – Теренций показывает с неохотой; вместо комического гнева он подробно показывает его мотивировку или оценку близкими. Спектр типов хороших стариков в его комедиях расширился: среди них есть и крутые хозяева, но трогательные в своей заботе о сыновьях, способные к быстрому прощению; есть и вполне либеральные старики, которые прощают юношам их шалости, зная, что нет ничего непоправимого и что скоро они образумятся. Гетеры, сводники и даже рабы и паразиты – известные ловкачи и обманщики – показаны мягче, чем у Плавта: можно сказать, что у Теренция нет откровенно плохих персонажей – каждый повернут зрителям своей человеческой природой, так что они

взывают к пониманию и сочувствию раньше, чем предлагают посмеяться.

Конечно, трудно было ожидать быстрого принятия подобного новаторства, и Теренцию при жизни не сопутствовал успех, такой как Плавту. Широкие массы не всегда принимали Теренция: комедия «Свекровь» – еще один яркий пример «спокойной комедии» – дважды проваливалась и лишь при третьей постановке была доведена до конца и принята зрителями. Тем не менее у Теренция в Риме было достаточно просвещенных ценителей и при жизни, и после смерти.

* * *

После Невия, Плавта, Цецилия и Теренция в римском театре, видимо, уже не было комедиографов, которых можно было бы поставить на один уровень с ними. Комедия из римской жизни – «тогата» – появилась в Риме во второй половине II в. до н.э. Известны имена ее сочинителей: Афраний и Атта, дошли до нашего времени и небольшие фрагменты их комедий. Этот жанр вдохновлялся чистотой стиля Теренция, однако он оказался нежизнеспособным на фоне столь любимой многими «паллиаты» – комедии плаща в ее плавтовском варианте. В тогате драматург был слишком скован моральными условностями. Появление на сцене персонажа в тоге (римской государственной одежде) кардинально меняло все восприятие действия: в тогатах раб уже не мог быть умнее своего господина.

Свое продолжение паллиата нашла – неудивительно – в ателлане, которая оформилась как литературная драма в I в. до н.э. Известны имена ее первых драматургов – Помпоний и Новий. Ателлану стали регулярно ставить в качестве концовки или интермедии к серьезным пьесам (в этом смысле ателлана – это прообраз танцевальных и музыкальных дивертисментов в европейском оперном театре XVII и XVIII вв.). Популярность ателланы неуклонно росла, и в I в. н.э. именно она стала главным источником расхожих шуток и песенок для императорского Рима.

Влияние комедии-паллиаты, представленной Плавтом и Теренцием, на европейскую литературу огромно. Достаточно сказать, что на основе произведений именно этих двух авторов – а не Аристофана и Менандра – Новая Европа сформировала для себя прообраз классической комедии – комедии как таковой, – получивший разнообразное оформление и развитие у Макиавелли, Шекспира, Мольера, Гольдони, Островского и многих других.

ЛИРИКА

Из раннего периода римской литературы до нас дошли лишь фрагментарные сведения о сочинениях в разных жанрах лирики, которые – по государственному заказу или ради собственных поэтических упражнений – сочиняли первые римские поэты. Ливий Андроник, например, в 207 г. до н.э. сочинил хоровой гимн для общественного молебствия.

Особую группу раннеримской поэзии составляют фрагменты стихотворений Энния – различные по метрам, объему и содержанию, имитирующие непринужденную, утонченную беседу и обращенные к узкому кругу друзей и ценителей. Здесь есть эпиграммы, любовные стихотворения и дидактический эпос (все переводы и переложения с греческого). Все эти разнообразные стихи называли просто *сатура*, или *смесь*. В раннеримской литературе, *сатура* – собирательное обозначение для любой сольной поэзии, написанной и представленной от авторского лица – включая музыкальную и даже танцевальную⁷⁰. Термин *сатура* – правда, с большим приближением – можно считать соответствием греческому *лирика*. Разница, однако, в том, что греческая лирика уже в VII–VI вв. до н.э. сразу оформилась во всем многообразии четко очерченных жанров, тогда как ранняя римская *сатура* была лишь общим безграничным полем для упражнений латинских поэтов, желавших обратиться к слушателю от своего авторского лица на темы, разработанные в эллинистической поэзии.

Из собирательной «смеси» жанров римская сатура в конце концов оформилась в более узкий и самостоятельный жанр, который получил два равноправных названия: более раннее – *сатура*, более позднее – *сатира* (через неясное сближение с сатирической поэзией). Во избежание путаницы этот жанр принято называть *римская сатура*. Его становление началось в сатурах Луцилия (II в. до н.э.) и завершилось у Горация (конец I в. до н.э. – начало I в. н.э.). Для римской сатиры характерна интонация беседы и рассуждения – Гораций прямо называет свои сатиры «Беседами»: это сближает ее с классической элегией и серьезной ямбической поэзией. Однако тематически

⁷⁰ Сохранились неясные свидетельства о представлении неких сатур в танцах, с музыкой и пением в период, предшествующий раннеримской литературе. Согласно историку Титу Ливию, *сатура* – это форма, в которой римляне усвоили первые танцевально-сценические представления, привезенные в Рим этрусками в 364 г. до н.э.

круг этих бесед уже четко очерчен: обычно они сводятся к остроумным этическим рассуждениям о жизни, соединенным с критикой современных римских нравов. В качестве размера в римской сатире регулярно стал использоваться гекзаметр, предполагающий немзыкальное ее исполнение. Римляне гордились своей сатирой и считали ее единственным жанром, не заимствованным у греков. Характерно, что первый автор оригинальных римских сатир Луцилий был и первым латинским поэтом исконно римского происхождения.

Жанровые возможности раннеримской сатуры на этом были исчерпаны, но ее тематическое многообразие нашло свой отклик в других жанрах латинской лирики. Все эти жанры по-прежнему создавались через подражание греческим образцам, но начиная с I в. до н.э. они уже получали самостоятельное и вполне оригинальное оформление на римской почве.

Наиболее плодотворным для римской лирики были вторая половина I в. до н.э. – первая половина I в. н.э. В это столетие на рубеже эр жили и творили ярчайшие поэты: Катулл и в эпоху принципата Августа – Вергилий, Гораций и Овидий, ставшие учителями поэзии для всей Новой Европы.

Катулл

В середине I в. до н.э. активным практическим освоением греческой поэзии занималась в Риме группа молодых поэтов, сформировавших новое литературное направление под характерным названием *неотерики* (от греческого «небтерой» – «новейшие»). Гай Валерий Катулл (около 87 – 54 гг. до н.э.) был самым знаменитым из ранних неотериков: по существу, он был первым оригинальным лирическим поэтом Рима.

Катулл родился в Вероне в зажиточной семье, но большую часть жизни провел в Риме. Родители прочили ему политическую карьеру, но Катулл политике предпочел литературную богему. Цицерон называл «утонченной молодежью» то литературное и ученое сообщество, к которому был близок Катулл; помимо любви к поэзии этих молодых людей объединяло чувство разочарования староримскими идеалами республики – отсюда политическое безразличие, превознесение круга близких друзей перед гражданской общиной, любовных подвигов перед военными. Самый известный факт биографии Катулла – это увлечение некой Клодией – блестящей и безнравственной аристократкой (замужней, конечно), которую он

воспел и заклеил в своих стихах под именем «Лесбия». Это имя (буквально «женщина с Лесбоса») указывает на Сапфо, как прототип его поэтической возлюбленной.

Любовная тема – столь давняя и традиционная для греческой лирики – в поэзии Катулла получила совершенно новое оформление: любовь для него стала событием возвышенно-духовным и соединилась с напряженными, мучительными и даже трагическими переживаниями. Этим Катулл отличается от героев Алкея и Анакреона, которые всегда допускали мягко-иронические нотки в своих увлечениях молодыми красавицами – в основном, гетерами или музыкантшами на пирах – и с легкостью переносили даже то, что бог Эрос от них частенько «отлетал». Катулл отличается и от Сапфо: в ее поэзии источник любовных мук – глубоко спрятанное чувство, а любовная грусть – это грусть неизбежного прощания с подругами, уходящими из ее гетерии в семью к своим мужьям. Катуллова любовь тоже связана с забавами, игрой, умилением, как, например, в коротком стихотворении о любимце Лесбии – маленьком птенце, в метрах, характерных для сапфических куплетов и пародирующем плачи и эпитафии:

Плачь, Венера, и вы, Утехи, плачьте!
Плачьте все, кто имеет в сердце нежность!
Бедный птенчик погиб моей подружки,
Бедный птенчик, любовь моей подружки.
Милых глаз ее был он ей дороже.
Слаще меда он был и знал хозяйку,
Как родимую мать дочурка знает.
Он с колен не слетал хозяйки милой,
Для нее лишь одной чирикал сладко,
То сюда, то туда порхал, играя.
А теперь он идет тропой туманной
В край ужасный, откуда нет возврата.
Будь же проклята ты, обитель ночи,
Орк, прекрасное все губящий жадно!
Ты воробушка чудного похитил!
О, злодейство! Увы! Несчастный птенчик,
Ты виной, что от слез, соленых, горьких
Покраснели и вспухли милой глазки⁷¹.

Но по-настоящему Катуллова любовь раскрывается не в забавах, а в полном тревоги и сомнениями чувстве. Это – любовь свободного к свободной, поэтому она обречена на тяже-

⁷¹ Перевод А. Пиотровского. См.: Античная лирика. М., 1968. С. 357.

лые испытания не мифологического, а житейского свойства: испытания неверностью возлюбленной. Неверность Лесбии доставляет ему глубокие страдания, наполняет злой яростью и слезами. Но ярость его и не похожа, например, на ярость Архилоха, который, не получив свою возлюбленную в жены, своими ямбами навеки пригвоздил к позорному столбу и ее саму, и сестру, и ее старого отца. А ярость Катулла способна в любой момент от ненависти перейти к бесконечному выражению страсти, если только возлюбленная подаст знак, что он вновь у нее в милости.

В своем знаменитом двестишии, процитированном в разделе о Сапфо⁷², Катулл передает свое отношение к Лесбии через сочетание несочетаемого – любви и ненависти. В другой своей элегии он раскрывает свои двойственные чувства в спокойных интонациях, не находя в себе любви, но все же понимая, что мучается все усиливающейся страстью:

Лесбия, ты говорила когда-то, что любишь и хочешь
Только меня, что тебе даже Юпитер не мил.
Да, и тебя я любил: и не так, как любят подружку –
Так, как лишь нежный отец любит родимых детей.
Нынче тебя я узнал; и хоть страсть меня мучает жарче,
Много дешевле ты все ж, много пошлей для меня.
Что же случилось? Твое безрассудство виной, что любовник
Жаждет тебя все сильнее, но уж не может любить⁷³.

Катулл оставил книгу из 116 разных стихотворений: среди них есть и эпиллии, и девичьи песни, и ямбические стихи, очерняющие современных ему политиков (в том числе Юлия Цезаря); есть и застольные песни, одна из которых – в переводе А.С. Пушкина – особенно известна:

Пьяной горечью Фалерна
Чашу мне наполни, мальчик:
Так Постумия велела,
Председательница оргий.
Ты же прочь, речная влага,
И струей, вину враждебной,
Строгих постников довольствуй:
Чистый нам любезен Бахус.

⁷² См. подраздел «Сольная мелика».

⁷³ Перевод А. Пиотровского. См.: *Катулл. Книга стихотворений*. М., 1986. С. 132–133.

Но наибольший след в европейской поэзии оставили, конечно же, его любовные стихи, где он страстно и напряженно пытался выразить тему возвышающей и ревливой духовной любви, отличающейся от физического влечения, но в то же время не отрицающей и не отменяющей его. Катулл стал первым римским поэтом, который дал образец римской любовной элегии; после него этот жанр развивали Тибулл и Проперций, а затем – Овидий.

* * *

Сообщество неотериков сохраняло свою силу в Риме и после Катулла; через его школу прошли практически все крупные поэты рубежа эр. К младшему поколению неотериков принадлежали Вергилий, Гораций и Варий, бывшие опорой знаменитого литературного сообщества, сформированного Гаем Цильнием Меценатом – советником Августа. Этих и близких им поэтов объединяло лояльное отношение к политике нового правителя Рима – Августа – и стремление создать литературу, в которой выразилось бы и принятие традиции, и динамика нового духовного подъема, и величие римского государства, только что вышедшего из полосы изнуряющих гражданских войн. Иными словами, мирному Риму нужна была своя классика: сообщество Мецената, опиравшееся на поддержку Августа, сумело ее создать – недаром принципат Августа называют «золотым веком» римской поэзии. В творчестве ведущих поэтов кружка Мецената были явлены все виды поэзии, без которых невозможно представить литературную классику. Вергилий был творцом классического эпоса, Варий – трагедии (от Вария до нашего времени не сохранилось ни одного произведения), а Гораций – лирики.

Гораций

Квинт Гораций Флакк (65 – 8 гг. до н. э.) родился в Апулии. Его отец – землевладелец и состоятельный человек – попал в плен во время италийских войн, а затем, после их окончания, получил статус вольноотпущенника. Гораций, по его собственным словам, воспитывался в староиталийских традициях, а потом был отправлен учиться в Рим, далее в Афины, как было принято в высших кругах римского общества. В Афинах он вступил в армию республиканца Брута – противника Августа в гражданских войнах. Когда Брут потерпел полное поражение, Горацию

удалось счастливо избежать возмездия и добраться до Рима (он справедливо считал свое спасение огромной удачей). В Риме он начал сочинять поэзию, что сразу сблизило его с Варием и Вергилием, которые и представили его Меценату около 38 г. до н.э. Меценат принял Горация в свой круг и подарил ему богатую сабинскую виллу под Римом: эта вилла обеспечила Горация доходом на весь остаток жизни, он удалился от дел и полностью посвятил себя поэзии. Сообщество Мецената и литературные занятия, принесшие ему славу, сблизили Горация с высшими слоями Рима. В последние годы он был близок и к Августу; Август лично заказал Горацию гимн (он сохранился) для исполнения хором из 27 мальчиков и 27 девочек на Столетних играх 17 г. до н.э. Но даже в этой непростой для поэта дружбе он сумел сохранить свою независимость и творческую свободу, свойственную всей его поэзии.

Самые ранние произведения Горация – «Эподы» (в 1-й книге) и «Сатиры» (в 2-х книгах). Наибольшую славу принесли ему зрелые произведения: «Оды» (в 4-х книгах) и «Послания» (в 2-х книгах). Если в ранних его произведениях присутствует порой весьма едкая критика действительности (вполне ожидаемая от участника гражданских войн), то в поздних ощутимо радостное и спокойное приятие мира, пришедшего вместе с принципатом Августа. Это чувство настраивает на философский лад и устремляет к поиску гармонии в жизни и в поэзии.

Эподы (буквально «припевы») – это ямбы, написанные в подражание не эллинистическим поэтам (вопреки современным ему поэтическим предпочтениям), а древнему Архилоху: его поэзия сказывается как в поэтических размерах, так и в темах и выражениях, характерных для древних ямбов. Точно так же в зрелых «Одах» («песнях»), написанных музыкальными размерами, Гораций использует в качестве образца вновь поэзию древнейших поэтов – Алкмана, Алкея, Сапфо – более простую и ясную по содержанию, чем ученая эллинистическая поэзия, но и более трудную для имитации. Результатом работы Горация в «Одах» стали образцовые латинские музыкальные стихи с тщательно отобранной лексикой, ясностью выражения и глубоко продуманными словесными ритмами.

Перенесение метров и напевов древнейшей греческой мелики на латинский стих Гораций считает своей заслугой перед Римом. Об этом он пишет в знаменитом «Памятнике» из 3-й книги «Од», нашедшем несколько подражаний в русской поэзии (в том числе «Памятник» А.С. Пушкина):

Создан памятник мной. Он вековечнее
Меди, и пирамид выше он царственных.
Не разрушит его дождь разъедающий,
Ни жестокий Борей, ни бесконечная
Цепь грядущих годов, в даль убегающих.
Нет, не весь я умру! Лучшая часть моя
Избежит похорон: буду я славиться
До тех пор, пока жрец с девой безмолвною
Всходит по ступеням в храм Капитолия.
Будет ведомо всем, что возвеличился
Сын страны, где шумит Ауфид стремительный,
Где безводный удел Давна–Апулия,
Эолийский напев в песнь италийскую
Перелив. Возгордись этою памятной
Ты заслугой моей и, благосклонная
Мельпомена, увей лавром чело мое⁷⁴.

Уникальная черта стиля Горация – в сочетании кристально-чистой формы, афористичной краткости и точности высказываний с удивительной непринужденностью речи. Неслучайно именно гораццианский стих стал восприниматься в Европе как воплощение поэтической гармонии. Этот стиль в полной мере проявился в поэзии, тяготеющей к рассуждениям и дидактике, – в ранних «Сатирах», и особенно в зрелых «Посланиях». Именно здесь Гораций сформулировал и исследовал принцип «золотой середины» как выражение наивысшего правила жизни и поэзии: смысл его в сочетании гармонии и умеренности. Характерно, что не знаменитые высказывания философов, а именно поэтическая формула Горация – «золотая середина» – воспринимается сегодня как девиз всей античной философии.

Самое большое и наиболее знаменитое из гораццианских «Посланий» – это «Послание к Пизонам», известное также под названием «Наука поэзии». Это – поэтическое завещание Горация будущим поколениям, в котором он излагает свое понимание поэзии и поэта, облекая их в наставления всякому стихотворцу. «Наука поэзии» продолжает аристотелевскую «Поэтику», и вместе они образуют настоящий свод правил классического искусства (в первую очередь словесного и театрального, но не только). Эти два великих произведения объединяет прежде всего их подчеркнута дидактический характер – признак любой классической поэтики. Классическая

⁷⁴ Перевод А.П. Семенова-Тян-Шанского. См.: *Гораций*. Собрание сочинений. СПб., 1993. С. 148.

теория искусства по своей природе тяготеет к тому, чтобы выработать понятие «правильного произведения» и сформулировать условия и методы, с помощью которых его можно создать.

Уже в самом начале «Науки поэзии» Гораций формулирует два главных принципа классического искусства – «простота и единство», и делает это с уникальным остроумием и непринужденностью – гораццианскими приметам поэтического стиля (строки 1–23):

Если бы женскую голову к шее коня живописец
Вздумал приставить и, разные члены собрав отовсюду,
Перьями их распестрил, чтоб прекрасная женщина сверху
Кончилась снизу уродливой рыбой, – смотря на такую
Выставку, други, могли ли бы вы удержаться от смеха?
Верьте, Пизоны! На эту картину должна быть похожа
Книга, в которой все мысли, как бред у больного горячкой.
Где голова, где нога – без согласия с целым составом!
Знаю: все смеют поэт с живописцем – и все им возможно,
Что захотят. Мы и сами не прочь от подобной свободы,
И другому готовы дозволить ее; но с условием,
Чтобы дикие звери не были вместе с ручными,
Змеи в сообществе птиц, и с ягнятами лютые тигры!
К пышному, много собой обещавшему громко началу
Часто блистающий издали лоскут пришит пурпуровый,
Или описан Дианин алтарь, или резвый источник,
Вьющийся между цветущих лугов, или Рейн величавый,
Или цветистая радуга на небе мутно-дождливым.
Но у места ль она? Ты, быть может, умеешь прекрасно
Кипарис написать? Но к чему, где заказан разбитый
Бурей корабль с безнадежным пловцом? Ты работал амфору
И вертел ты, вертел колесо, – а сработалась кружка!
Знай же, художник, что нужны во всем простота и единство⁷⁵.

Аристотель писал: «Достоинство речи – быть ясной и не быть низкой». Гораций тоже вводит тему высокой поэтической речи, соединяя ее с важным принципом уместности стиха в трагедии или в комедии (строки 89–100):

Комик находит трагический стих неприличным предмету;
Ужин Фиеста – равно недостойно рассказывать просто
Разговорным стихом, языком для комедии годным.
Каждой вещи прилично природой ей данное место!
Но иногда и комедия голос свой возвышает.

⁷⁵ Здесь и далее цитаты из «Науки поэзии» даются в переводе М. Дмитриева. См.: *Гораций. Собрание сочинений*. СПб., 1993.

Так раздраженный Хремет порицает безумного сына
Речью, исполненной силы; нередко и трагик печальный
Жалобы стон издает языком и простым и смиренным.
Так и Телеф и Пелей в изгнании и бедности оба,
Бросивши пышные речи, трогают жалобой сердце!
Нет! не довольно стихам красоты; но чтоб дух улаждали
И повсюду, куда ни захочет поэт, увлекали!

Аристотель утверждал, что сочинение сюжета («мифа») – главное в искусстве сочинять трагедии. Гораций, применяя этот принцип к поэзии, говорит о том, что умение мыслить должно прийти к поэту раньше, чем умение складывать слова, и это – еще одно золотое правило классического искусства (строки 309–311):

Прежде чем станешь писать, научись же порядочно мыслить!
Книги философов могут тебя в том достойно наставить,
А выраженья за мыслью придут уже сами собою.

В конце Гораций рисует облик идеального поэта, и он сам ему вполне соответствовал. Это – поэт, который своей наивысшей целью ставит не славу, а совершенство и гармонию своей поэзии; он готов пренебречь похвалою льстецов, чтобы выслушивать строгие замечания знатоков и вновь и вновь браться переделывать свое сочинение, доводя его до совершенства (строки 434–452):

Нам говорят, что цари принуждают пить многие чаши,
Полные цельным вином, как скоро хотят откровенно
Вызнать, достоин ли дружбы кто их. – Так и ты берегись,
Если ты пишешь стихи, льстецов под наружностью лисьей!
Если б Квинтилию ты их читал, он сказал бы открыто:
«Это и это поправь!» На ответ твой, что два иль три раза
Пробовал их исправлять, но не сладил, он скажет, что лучше
Их уничтожить совсем, и поэму всю снова под молот.
Если ж ты более любишь отстаивать спором ошибки,
Чем исправлять их, то слов понапрасну он тратить не станет;
Он замолчит, – пусть себя и стихи без соперников любишь!
Честный и сведующий муж откровенно стих слабый заметит,
Жесткий осудит, небрежный, тростник обмакнувши

в чернила,

Черным отметит крестом, украшенья пустые отбросит;
Видя неясность в стихе, выраженью принудит дать ясность;
Встретя двусмысленность, тотчас укажет, что должно

исправить.

Как прямой Аристарх, он не скажет: «Зачем же мне друга
Этой безделицей так огорчать?» А безделицы эти
После к насмешкам ведут, к неприятностям более важным.

Все эти идеи – настолько ясные и убедительные – в высшей степени актуальны для сегодняшнего искусства и, конечно, обязательны для всех, кто считает искусство своей профессией. Именно здесь, в этом самом большом из «Посланий», ярче всего воплотился гораціанский стиль мысли – сочетание философии с дидактикой, – выраженный в совершенной поэзии. Поэтическая форма римской сатиры оказалась очень просторной и подходящей для подобных идей. Уже при жизни Горация именно его «Сатиры» и «Послания» стали служить образцом этого исконно римского жанра для последующих поэтов – таких, как Персий и Ювенал. В Новой Европе их приняли как эталон среднего поэтического стиля, который так и стали называть «гораціанским».

Любовная элегия. Овидий

Публий Овидий Назон (43 г. до н.э. – 17 г. н.э.) родился в городке Сульмона в центральной Италии; его отец принадлежал к всадническому сословию. Овидий приехал в Рим учиться риторике и достиг успеха, начал было заниматься судебной практикой, но рано ее оставил и удалился от общественной жизни, чтобы полностью посвятить себя поэзии. Как поэт он почти сразу достиг известности, и к началу новой эры (после смерти Вергилия и Горация) пользовался славой первого поэта Рима. В 8 г. н.э., находясь в зените славы, он неожиданно был изгнан из Рима Августом и сослан в далекий городок Томы на берегу Черного моря – на самом краю Римской империи. Истинные причины этой ссылки, наверное, уже никогда не выяснить, но сам Овидий, в качестве причин, во-первых, называл свою поэму «Наука любви» (изданную за несколько лет до ссылки), а во-вторых, туманно указывал на некий свой «проступок», или «ошибку». Дело, видимо, касалось какого-то скандала в семье Августа, в который Овидий оказался вовлечен. Никакие ходатайства о возврате в Рим, обращенные им самим и его просителями к Августу, а затем его наследнику, императору Тиберию, не увенчались успехом, и Овидий закончил свои дни в Томах – вдали от дома и в разлуке с семьей.

Все ранние произведения Овидия посвящены теме любви: три книги любовных элегий (точное название «Любови» – во множественном числе), одна книга под названием «Героини» – 15 любовных посланий от лица мифологических героинь отсутствующим героям, и две поэмы – «Наука любви» и «Лекарство от любви». В зрелый период (первые годы н.э., до ссылки)

он прославился крупными произведениями – большим эпосом «Метаморфозы», посвященный мифам о превращениях, и большой дидактической поэмой «Фасты», написанной в элегических двустушиях и рассказывающей о праздниках римского календаря (закончены только первые шесть месяцев года). В ссылке он пишет «Скорбные элегии» и «Письма с Понта». Поэтическое наследие Овидия многообразно, однако в поэзии Новой Европы он запомнился в первую очередь как мастер любовной элегии.

Любовная элегия – жанр, появившийся еще в классической греческой лирике (изобретателем его считается поэт Мимнерм) и широко развитый в эллинизме. Ранние поэты называли книги любовных элегий именами возлюбленных, и это было, скорее, посвящением, чем указанием на конкретных героинь. В ранних элегиях поэты рассказывали и рассуждали не о собственных чувствах, а об эроте вообще или о любовных страстях мифологических персонажей. Эта тематика любовной элегии сохранилась и в эллинизме (Овидий тоже обращается к ней в своих «Героинях»), но рядом с такой элегией получила развитие любовная эпиграмма, в которой поэты стали рассказывать о своих собственных любовных приключениях и насыщали эти рассказы конкретными бытовыми деталями.

Римская любовная элегия соединила в себе признаки обоих эллинистических жанров. В элегиях Тибулла и Проперция рассказываются конкретные любовные истории, с которыми связан устойчивый и узнаваемый набор мотивов – общий для любовной элегии и комедии. Любовника влечет или к гетере, или к свободной женщине. В первом случае препятствием ему служит сводня, приводящая к ней все новых и новых любовников; во втором – муж (возлюбленные поэтов, как правило, замужние). Любовник готов на интриги, уловки и обманы, чтобы преодолеть эти препятствия; он готов даже провести вечер за одним пиршественным столом с любовницей и ее мужем, терпеливо снося все его властные ухаживания. Высшая доблесть любовника – ждать около двери своей возлюбленной хоть всю ночь на холоде, не смыкая глаз, чтобы дожидаться минуты свидания.

Знаменитая сцена ожидания любовника около закрытой двери – прообраз позднейшей серенады – получила в античной литературе специальное название *параклавситирон* (буквально «плач перед дверью»). Любовник, ежась от холода и страдая от ревности и страсти, упрашивает дверь (или привратника этой двери, наделенного порою преувеличенно-демоническими чер-

тами) быть к нему милостивым, открыться и дать ему соединиться со своей любовью; его то обнадеживают, то снова разочаровывают, поведывая тайны измен или растравляя рассказами о ее муже. Но любовник, мучаясь и рыдая, все же стоит на своем посту, как солдат своей избранницы.

Каждая любовная история, усложненная подобными мотивами, в римской элегии разворачивается в подробное повествование, далеко выходя за рамки эпиграммы, и может даже возвыситься до поэтического обобщения. Любовь у римских поэтов становится единственным достойным занятием в жизни и в поэзии, и поэт уже вправе произнести суровый приговор несовершенному миру, который стал препятствием для чистого любовного наслаждения.

Все перечисленные мотивы использует и Овидий, но по-своему. Его самая первая элегия сборника начинается характерным рассказом о том, как он взялся было сочинять батальный эпос, но Амур в насмешку укоротил одну строку, и у Овидия получились элегии о любви (строки 1–30):

Важным стихом я хотел войну и горячие битвы
Изобразить, применив с темой согласный размер:
С первым стихом был равен второй. Купидон рассмеялся
И, говорят, у стиха тайно похитил стопу.
«Кто же такие права тебе дал над стихами, злой мальчик?
Ты не вожагый певцов, спутники мы Пиерид. ...
... Взял свой изогнутый лук, тетиву натянул на колене:
«Вот, – сказал он, – поэт, тема для песен твоих!»
Горе мне! Были, увы, те стрелы у мальчика метки.
Я запылал – и в груди царствует ныне Амур,
Пусть шестистопному вслед стиху идет пятистопный.
Брани, прощайте! И ты, их воспевающий стих!
Взросшим у влаги венчай золотистую голову миртом,
Муза, – в двестишьях твоих будет одиннадцать стоп⁷⁶.

Этот шуточный рассказ, как видим, очень далеко уводит нас от сознательного, решительного и гневного жеста, с каким Катулл и его современники отворачивались от дел гражданских, предпочитая частный мир друзей и подруг.

Овидий, как Тибулл и Проперций, тоже рассказывает о случаях, якобы произошедших с ним самим, и многие его элегии имеют прямой адресат – возлюбленную по имени «Коринна». Коринной звали греческую поэтессу из Танагры (около первой

⁷⁶Здесь и далее цитаты из Овидия даны в переводе С.В. Шервинского. См.: *Овидий. Собрание сочинений*. В 2-х т. СПб., 1994.

половины V в. до н.э.), и ясно, что в этом имени слышится воспоминание о Лесбии у Катулла, чье имя прямо указывало на Сапфо. Однако если в катулловой возлюбленной античные читатели с готовностью видели современницу Катулла (как и в возлюбленных Тибулла и Проперция), то овидиева Коринна уже при жизни поэта не ассоциировалась ни с какой конкретной женщиной и воспринималась современниками как чистый вымысел. Это неслучайно: Овидий сознательно и последовательно погружает свои любовные приключения в поэтическую стихию; его истории настолько точно и продуманно следуют правилам этого жанра (иногда открыто и сознательно их нарушают), что его любовная тема из правдивого и эмоционального переживания превращается в яркую литературную игру, пронизанную иронией.

В элегиях Тибулла и Проперция авторское начало двоилось между мудрым, сильным поэтом и страдающим, беспомощным любовником (это, конечно, напоминает раздвоенность Катулла). У Овидия эти два начала впервые соединились на основе все той же поэтической иронии: то, что раньше было любовным подвигом, в его поэзии теперь превращается в авантюру. Овидий тоже называет себя солдатом любви, но имеет в виду уже не подвиги ради возлюбленной, а в первую очередь «ночные сражения», излечивающие, по его словам, от лени:

Отроду был я ленив, к досугу беспечному склонен,
Душу расслабили мне дрема и отдых в тени.
Но полюбил я, и вот – встряхнулся, и сердца тренога
Мне приказала служить в воинском стане любви.
Бодр, как видишь, я стал, веду ночные сраженья.
Если не хочешь ты стать праздным ленивцем, – люби!

Характерно овидиево развитие знаменитой сцены ожидания около двери. Овидий мольбами и угрозами, щедро пересыпанными мифологическими ассоциациями, побуждает привратника отворить ему дверь – тот не реагирует. Тогда, вконец продрогнув, он бросает на пороге венки, как молчаливого свидетеля его ночного бодрствования, и удаляется, ругаясь и на привратника, и на дверь:

Средства я все истощил, но тебя ни мольбы, ни угрозы
Все же не тронули... Сам глуше ты двери глухой!
Нет, порог охранять подобает тебе не прекрасной
Женщины, – быть бы тебе сторожем мрачной тюрьмы!..
Вот уж денница встает и воздух смягчает морозный,
Бедных к обычным трудам вновь призывает петух.

Что ж, мой несчастный венок! С кудрей безрадостных сорван,
У неприятных дверей здесь до рассвета лежи!
Тут на пороге тебя госпожа поутру заметит, –
Будешь свидетелем ты, как я провел эту ночь...
Ладно, привратник, прощай!.. Тебе бы терпеть мои муки!
Соня, любовника в дом не пропустивший, – прощай!
Будьте здоровы и вы, порог, столбы и затворы
Крепкие, – сами рабы хуже цепного раба!

Во-первых, надо заметить, что привратник у Овидия не злобствовал, а просто спал и не слышал любовника. Во-вторых, любовник Тибулла и Проперция никогда бы не оставил свой пост. Овидий здесь похож на горе-героя из ямбов Архилоха, сбежавшего с поля боя, бросившего свой щит и оставшегося вполне довольным собой.

Поэзию Овидия можно считать смысловым завершением римской любовной элегии: он со всей полнотой воплотил отличительные черты этого жанра, одновременно показав его границы; но при этом он иронически снизил эмоциональную напряженность любовного чувства. Цельное авторское начало Овидия, шутивное упрощение темы любовных мук в полной мере выразилось позднее в не менее знаменитой поэме «Наука любви», в которой он переходит от описаний собственных приключений к назиданиям и наставляет будущих любовников во всех тонкостях науки покорения женщин; а в последней книге, что характерно, с неменьшим искусством и рвением берется учить женщин, как привлекать мужчин.

Овидий был автором больших поэм – среди них внушительный эпос «Метаморфозы». Но для Новой Европы он, по преимуществу, – поэт, вводящий читателя в тонкости мира любви и любовных приключений. Так и Евгений Онегин среди всех наук и искусств более всего преуспел в науке, названной А.С. Пушкиным характерной формулой: «наука страсти нежной, которую воспел Назон».

ЭПОС

К I в. до н.э. римский эпос существовал уже полтора столетия и прошел сравнительно долгий путь – от Андроника к Невию и Эннию. Для современного читателя этот путь полностью скрыт, так как ни одно из произведений названных авторов не сохранилось. Первый римский эпос, дошедший до нас полностью, – это философская дидактическая поэма Тита Лукреция

Кара (около 91–55 гг. до н.э.) «О природе вещей» (в 6-ти книгах). Ее цель – изложение и обоснование эпикурейского взгляда на мир. Ради этой цели Лукреций разворачивает впечатляющую философскую картину мироустройства; излагает теорию атомов и теорию множества миров, из которой ясно, что наш мир – лишь один из многих, он имеет начало и конец; душа, как и мир, смертна, ей свойственны самообманы и иллюзии – такие как любовь, бессмертие, вера в богов и т.д. Видимый пессимизм эпикурейской философии является оборотной стороной ее твердой и светлой жизненной позиции: надо уметь отказаться от иллюзий, жить, довольствуясь малым, и тогда все житейские бури утихнут перед неколебимым спокойствием мудреца, и вся жизнь его превратится в удовольствие, сопряженное со счастьем созерцания незыблемых законов мироздания, один из которых – в том, что всякая жизнь конечна. В итоге перед нами – системное, последовательное, полное и потому весьма внушительное изложение эпикуреизма, ставшее настоящим учебником философии в эпоху Возрождения.

Новизна эпикуреизма Лукреция проявилась в том, что он впервые облек это знаменитое учение в поэтическую форму: сам Эпикур и его последователи учили простоте высказывания, а в искусстве видели одну из многих ненужных иллюзий, сопряженных с ложным удовольствием. Поэтические достоинства поэмы Лукреция явно уступают ее философскому содержанию. Тем не менее, это произведение является важной вехой на пути формирования национального римского эпоса, потому что одной из задач Лукреция было перенесение в римскую современность знаменитых древних философских поэм – таких как поэмы «О природе» Парменида и Эмпедокла. И все-таки достоинства этой поэмы – как и всех предыдущих – меркнут перед грандиозным творением Вергилия.

Вергилий

Публий Вергилий Марон (70 – 19 гг. до н.э.) родился в деревенской семье, жившей в окрестностях Мантуи; по словам одного из биографов, Вергилий «вырос среди лесов и кустарников». Это не помешало ему получить хорошее образование в нескольких городах Италии, сблизиться с эпикурейским философским кружком в Неаполе, затем с неотериками в Риме. Римлянам эпохи империи он запомнился преимущественно как автор «Энеиды» – великого римского национального эпоса.

Однако для Европы эпохи Средневековья и Возрождения он был еще и великим творцом пасторали.

Еще до знакомства с Меценатом Вергилий опубликовал свой первый цикл из 10 стихотворений – «Буколики», или «пастушьи стихотворения»: другое, более позднее их название – «Эклоги»⁷⁷. В этих стихотворениях в повествовательной или драматической форме переданы сценки из сельской жизни. Греческий их предшественник – упоминавшийся уже Феокрит, создавший цикл произведений под названием «Идиллии» (буквально «Картинки»), который положил начало одноименному жанру – разновидности малого эпоса со своими специфическими, пасторальными темами и мотивами. С эпосом их сближает отстраненно-созерцательная авторская позиция (повествование то и дело переходит из наблюдения в драматический диалог), а также размер: все они написаны гекзаметром.

Само название «Буколики» в устах Вергилия – это сознательная отсылка к Феокриту. 4-я эклога имеет характерное начало:

Музы Сицилии, петь начинаем важнее предметы!
Заросли милы не всем, не всем тамариск низкорослый.
Лес воспоем, но и лес пусть консула будет достоин⁷⁸.

Музы Сицилии – это музы, вдохновлявшие Феокрита, ибо он воспевал в идиллиях именно Сицилию – свою родину. В отличие от своего знаменитого предшественника, Вергилий воспевает Аркадию. Феокрит не идеализировал Сицилию – он просто за нею наблюдал. Для Вергилия же это Аркадия – это не просто местность на севере Пелопоннеса (удивительная своей природой), но идеализированная страна: блаженная, изобильная и мирная – воплощение золотого века на земле. Аркадия в мифологии – родина бога Пана, силенов, сатиров и некоторых других чудесных живых существ (например, крылатого коня Пегаса). У Вергилия обитатели блаженной Аркадии – кроткие пастухи и пастушки, до которых хоть и доносятся политические передряги большого мира, но не оказывают большого влияния на их жизненный уклад: они пасут свои стада, а между делом предаются только любви и искусству. Буколики не лишены и трагической темы – но это трагедия любви и смерти. Знаменитый символ пасторали – миф о Дафнисе – молодом пастухе, давшем клятву не поддаваться любви, но все же полюбившем нимфу Хлою:

⁷⁷ Буквально «выбранные», или «избранные» стихотворения».

⁷⁸ Перевод С.В. Шервинского. См.: *Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида*. М., 1971. С. 40.

умирая от любовной страсти, он не уступил Афродите и Эросу и, сходя в Аид, оплакиваемый нимфами, наядами и другими лесными божествами, торжествовал победу над любовью. Этот миф получил литературную обработку в виде пастушьей песни в самой первой из 30 идиллий Феокрита: этот же миф передан в песенном диалоге пастухов в 5-й – центральной – эклоге Вергилия.

В «Буколиках» Вергилий не просто следует по стопам греческих образцов, а рисует новые образы, что ясно показывает интонация процитированного зачина 4-й эклоги. В эту, быть может, самую знаменитую из всех эклог он неожиданно вводит провидческий образ. По его словам, наступает новый круг времен, грядет блаженный Сатурнов век; его принесет с собою чудесный младенец, рождение которого повернет весь ход истории. Благодаря этому образу его блаженную Аркадию, столь мощно востребованную в новоевропейском искусстве, уже нельзя толковать как способ обособить от бурной действительности щемящую тоску по любви и духовному блаженству: Аркадия тесно сплетается с переживанием конца времен. Недаром в Средневековье в 4-й эклоге видели пророчество о Христе и потому почитали Вергилия как святого.

Следом за «Буколиками» Вергилий создал «Георгики» – дидактическую поэму о земледелии, и наконец «Энеиду» – последнее свое произведение, ставшее для Европы образцом национального героического эпоса и воспринимавшееся как наиболее полное, законченное, классическое выражение всей римской культуры. Еще во время работы над «Энеидой» до того, как она была опубликована, литературные круги Рима возбужденно толковали, что рождается нечто, не уступающее по силе гомеровскому эпосу. Последующая судьба этого великого произведения полностью подтвердила смелые предположения современников.

«Энеида», подобно гомеровской «Одиссее», сосредоточена вокруг одного действия и одного героя. Ее герой – молодой троянец Эней, сын Анхиса и богини Венеры, представитель младшего поколения троянской правящей династии. В «Илиаде» Эней – один из вождей троянского войска; он участвует в поединках с Диомедом и Ахиллом, но всякий раз боги спасают его в этих схватках, как бы приберегая для будущих свершений. У Гомера подчеркнуто его почтительное отношение к богам, и Посейдон предрекает Энею то, что он сам и его дети будут властвовать над потомками троянцев. Легенда о бегстве Энея из-под Трои во время ее последнего штурма ахейцами была известна

греческим авторам еще в классическую эпоху, а миф о путешествии Энея на Запад и прибытии его в Италию хорошо знали как греки, так и римляне эпохи Пунийских войн (с нач. III в. до н.э.). Противник Рима царь Пирр провозглашал себя наследником Ахилла, а Рим называл «второй Троей». В эпической поэме «Пунийская война» Гней Невий уже рассказывает о знаменитом визите Энея в Карфаген и несчастной истории любви между ним и карфагенской царицей Дидоной, закончившейся трагической смертью Дидоны: эту историю Невий считает истинной причиной раздора между предками римлян и пунийцев.

Развитие мифа в истории шло через накопление и уточнение мотивов и конкретных обстоятельств путешествия Энея и его войн в Италии. Первоначально Эней считался прямым основателем Рима. Затем его роль была переосмыслена: Эней основал город Лавиний – предшественник Рима, и титул основателя Рима закрепился за Ромулом – далеким потомком Энея. Вергилиева версия мифа об Энее стала итоговым каноническим его изложением: в ней оказались тесно спаяны легендарная гомеровская древность, полупоэтическая древность римского народа, выступающая в его историческое бытие, а также ярчайшие провидческие образы, рисующие славное будущее Рима как повелителя вселенной.

«Энеида» состоит из 12 книг; ее композиция в целом повторяет «Одиссею». Первая ее половина (книги 1-6) посвящена странствиям Энея, которые завершаются его прибытием в Италию (соответствует странствиям Одиссея от Трои до острова феаков). Буря прибывает корабль Энея к берегам Карфагена; здесь его принимает карфагенская царица Дидона, и он рассказывает ей о гибели Трои и своих странствиях (как Одиссей на пиру у феаков); между Дидоной и Энеем вспыхивает взаимная любовь, но волею судьбы ему надо плыть дальше: он покидает Дидону, и от горя царица пронзает себя мечом; минуя Сицилию, Эней прибывает в Италию, где с помощью Кумской Сивиллы спускается в царство мертвых (как Одиссей спускался в Аид, чтобы спросить Тиресия о будущем), где тень его отца Анхиса открывает ему славу, ожидающую его потомков.

Вторая половина «Энеиды» (книги 7-12) посвящена войнам Энея в Италии, имеющим цель установить свою власть и навести порядок в своей новой родине. Композиционно это соответствует второй половине «Одиссеи», описывающей пребывание Одиссея дома и его расправу над женихами. Однако по содержанию эта вторая часть уже близка «Илиаде», ибо почти вся состоит из батальных сцен и историй, связанных с ними. Эней

прибывает в Лаций – родину римского племени латинов, где его принимает царь Латин и обещает руку его дочери Лавинии; жених Лавинии – царь Турн – идет на Энея войной; Эней отправляется за помощью к царю Евандру на место будущего Рима и получает в дар от Вулкана и Венеры доспехи, среди которых – чудесный щит с изображением будущей истории Рима (как Ахилл получил доспехи и чудесный щит от Гефеста перед вступлением в битву); Турн ощутимо теснит троянцев (как троянцы теснили ахеян в отсутствие в войске Ахилла), прибывший Эней помогает сломить их натиск, но Турн убивает Палланта – друга Энея (как Гектор убил Патрокла – друга Ахилла); после перемирия война возобновляется (как в первых книгах «Илиады») и завершается поединком Энея и Турна, в котором побеждает Эней (как Ахилл побеждает Гектора в конце «Илиады»).

Благодаря такой композиции и многочисленным параллелям к двум гомеровским эпосам «Энеиду» воспринимали как счастливое их соединение: первая половина – римская «Одиссея», вторая – римская «Илиада». Знак этого соединения находили уже в самом начале «Энеиды» (строки 1–7):

Битвы и мужа пою⁷⁹, кто в Италию первым из Трои –
Рокон ведомый беглец – к берегам приплыл Лавинийским.
Долго его по морям и далеким землям бросала
Воля богов, злопамятный гнев жестокой Юноны.
Долго и войны он вел, – до того, как, город построив,
В Лаций богов перенес, где возникло племя латинян,
Города Альбы отцы и стены высокого Рима⁸⁰.

В этих строках присутствует еще один мотив, сближающий это произведение с «Одиссеей»: Одиссея преследовал своим гневом Посейдон, Энея – Юнона. С другой стороны, гнев Юноны в «Энеиде» похож и на гнев богов «Илиады»: как Аполлон помогал Гектору и Парису против Ахилла, так и Юнона помогает Турну против Энея. Резкое расхождение между миром гомеровских героев и «Энеидой» явлено здесь же – в знаменитом вергилиевом определении Энея: «fato profugus» – «роком ведомый беглец». В этих словах выражено совершенно новое в эпосе понимание того, как боги участвуют в судьбе героя: это понимание предельно сближает эпос Вергилия с художественным миром трагедии.

⁷⁹ Слово «битвы» указывает на «Илиаду», «мужа» – на «Одиссею».

⁸⁰ Здесь и ниже все цитаты из «Энеиды» даны в переводе С. Ошерова под ред. Ф.А. Петровского. См.: *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971.

До Вергилия цель эпических произведений – описать и воспеть героические деяния. У Гомера такие описания разворачивались как картины и заполняли собою ясный и завершённый в своем устройстве космос. Гомерово повествование легко ставит в центр то одного героя, то другого, от индивидуальных сцен быстро переходит к массовым и обратно, от общего плана – к подробностям, перечислению и описанию которых Гомер может посвящать больше строк, чем описанию самого хода событий. «Энеида» – повествование не о деяниях самих по себе, но о последовательном свершении героической судьбы, о деяниях героя как ступенях на пути к осуществлению его призвания. Вместе с его судьбой проясняется и направленность мировой истории – ее устремленность к всемирному государству, властвовать которым боги призвуют потомков героя. Неслучайно Одиссей в Аиде слушал пророчества только о себе самом; Эней же – о своем будущем роде, неведомые потомки которого видятся ему смутными тенями на островах блаженных.

Поэтому эпос Вергилия подчеркнуто сосредоточен не на внешних картинах и не на деталях, а на самом смысле событий. Батальные и любовные сцены отобраны и выведены для того, чтобы показать решимость героя неотвратимо следовать своему призванию. Природа героической решимости Энея лежит не в избытке человеческих сил, не в поисках славы, а в благочестии перед богами: поэтому устойчивый эпитет Энея – «благочестивый». Это благочестиво-решительное принятие судьбы пересиливает даже всю полноту чувств к Дидоне и бросает Энея из Карфагена в дальнейшие странствия.

Выслушав страстную мольбу влюбленной Дидоны остаться в Карфагене и стать ее мужем, Эней отвечает (кн. 4, строки 331–361):

... он, Юпитера воле послушен,
Взор опустил и в душе подавить заботу старался.
Кратко он ей отвечал: «Всё, что ты смогла перечислить,
Все заслуги твои отрицать я не стану, царица.
Помнить буду всегда Элиссу, пока не покинет
Тела душа и пока о себе самом не забыл я.
Кратко о деле скажу: ты не думай, что я вероломно,
Тайно хотел убежать; и на брачный факел священный
Не притязал никогда, и в союз с тобой не вступал я.
Если бы мне разрешила судьба повелителем жизни
Собственной быть и труды избирать по собственной воле, –
Я бы их Трое родной, где покоятся близких останки,
Прежде всего посвятил, и дворец Приама стоял бы,
И для сограждан моих побежденных Пергам я воздвиг бы.

Но лишь в Италию нас Аполлон посылает Гринийский,
Только в Италию плыть велит Ликийский оракул:
Там и любовь, и отечество там! Если вид Карфагена
Радует взор твой и мил финикиянке город ливийский,—
Как не позволить и нам в Авзонийском краю поселиться?
За морем царство искать и тевкры право имеют!
Каждый раз, когда ночь окутает сумраком влажным
Землю и светочи звезд загорятся,— старца Анхиза
Тень тревожная мне предстает в сновиденьях с укором.
Юла обида меня гнетет: Гесперийского царства
Я лишаю его и судьбой обещанных пашен.
Ныне и вестник богов, самим Юпитером послан,
С ветром проворным слетев,— тобой и мною клянусь я! —
Мне повеленье принес. 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».

В последующих строках у Вергилия сказано, что Эней «горько стонал от любви, колебавшей слабую душу». Слабость души героя совершенно исключена в гомеровском эпосе; здесь же Вергилию она необходима, чтобы показать не человеческую, а божественную природу Энеевой силы: она заключена в смиренно-решительном признании себя орудием божественной миссии.

Трагедия героя, следующего своему призванию, заключается не столько в человеческих утратах, которые он терпит на своем пути (в Аиде Эней повстречал тень Дидоны, но она не простила его), сколько в том, что его собственное знание о своей судьбе изначально смутно. Каждый новый шаг навстречу велениям судьбы одновременно и проясняет эту судьбу, и становится новым испытанием его благочестия, ибо всякий раз требует от него трудного и, главное, своего собственного — а значит, не гарантирующего успех — решения. Через всю «Энеиду» проходят тяжелейшие жизненные испытания Энея, и каждое из них сопровождается его напряженным всматриванием в веления судьбы, а она неведома не только Энею, но и олимпийским богам, то и дело строящим препятствия на пути ее свершений. Конечный путь его странствий, кроме богинь судьбы, открыт одному только Юпитеру.

Все героические испытания Энея оправданы не последующим его земным благополучием, а осуществлением всемирной исторической миссии римского народа через его потомков. У Вергилия мы встречаем могучую поэтическую формули-

ровку этой миссии, которую он вкладывает в уста Анхиса – отца Энея (строки 847–853):

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 звезды, – не спору:
Римлянин! Ты научись народами править державно –
В этом искусство твое! – налагать условия мира,
Милость покорным являть и смирять войною надменных!

Вергилий умер, не завершив «Энеиды» (некоторые ее строки не закончены). Сразу же после публикации эта поэма стала классикой и приобрела славу самого совершенного произведения римской литературы: ее знали и безусловно ценили и в узких кругах знатоков, и в широких кругах обитателей Римской империи, хотя бы сколько-нибудь учившихся в школе или посещавших общественные игры с театральными представлениями. До Вергилия поэты-эпики стремились выстроить как можно больше параллелей Гомеру, Аполлонию Родосскому или Каллимаху; после Вергилия главным предметом таких стараний стала «Энеида». Знаменитый зачин «Энеиды» многократно воспроизведен – часто с комическими искажениями – в надписях на стенах римских домов в Помпеях и Геркулануме, что является лучшим свидетельством ее широкого хождения в обществе.

Для всех последующих веков европейской литературы «Энеида» неизменно служила предметом восхищения и подражания; в ней черпали свое вдохновение и искусство авторы величайших произведений Новой Европы – от Данте до Мильтона и далее вплоть до XX века.

* * *

После «Энеиды» наиболее значительным произведением латинского эпоса является поэма Овидия «Метаморфозы» («Превращения») в 15 книгах, завершенная им незадолго до ссылки в Томи. Эта поэма – искусно сплетенное повествование, составленное из классических и восточных мифов, так или иначе варьирующих тему об изменении формы, а именно: о превращениях героев в животных, растения и т. д., а также о превращениях, совершенных человеческим гением – таких как обретение человеком крыльев, смастеренных мастером Дедалом для себя и сына своего Икара. Рассказ о головокружительном и дерзком перелете Дедала и Икара над морем, закончившемся

трагической гибелью Икара от лучей солнца – самое знаменитое место в поэме.

Несмотря на то, что в начале своего эпоса Овидий определяет для себя традиционно-эпический порядок следования событий – от истоков до современности, в самом произведении он сознательно и последовательно нарушает свое обещание. Эпизоды «Метаморфоз» следуют друг за другом не «по вероятности или необходимости» (Аристотель), не по хронологии, а по ассоциации или контрасту. В результате создается внешнее впечатление неупорядоченной пестроты, характерное для подобных произведений литературных предшественников Овидия – собраний эпиллиев эллинистических поэтов Никандра, Парфения и Каллимаха. Тем не менее видимая пестрота эпизодов овидиева эпоса имеет внутреннюю цельность как разворачивание одной идеи – о странном и причудливом взаимоотношении человеческого и божественного начал, столь многообразно и конкретно проявившемся в многочисленных мифах.

Сама структура его поэмы напоминает «лес мифов» (по удачному выражению Ролана Барта), неожиданно связывающихся, расходящихся, перетекающих один в другой: эти мифы составляют смысловую среду человеческой жизни со своими страданиями, надеждами, подвигами и поражениями. Поэтому единство идеи подкреплено в «Метаморфозах» и единством настроения. Мифология как среда человеческой жизни выведена у Овидия через многих внутренних рассказчиков и слушателей, которые, встречаясь, пересказывают друг другу и т.д., погружая нас в состояние неразличимости слухов и событий. Собственно, этот «лес мифов» и воссоздал Овидий, используя для этого беспрецедентно огромное количество греческих и римских источников.

Многие исследователи видели в «Метаморфозах» упадок классического эпоса, воплощенного в «Энеиде»: но такое суждение слишком категорично и неточно. Овидий работал не в классической системе: он вернулся к эллинистическим собраниям эпиллиев, сумел сплавить их пестроту, не затушевав при этом яркости каждого своего эпизода. Однако критики Овидия, безусловно, правы в том, что римская литература после Вергилия не смогла более породить поэта, который создал бы эпос, приближающийся к «Энеиде» по художественной силе, всеохватности, высоте замысла, поэтической выразительности, философской глубине, трагическому пафосу, патриотической идее и классической завершенности. Национальный римский эпос был создан единожды и навсегда.

ДРАМА: ТРАГЕДИЯ

Первая трагедия на латинском языке была написана и поставлена в Риме Ливием Андроником около 240 г. до н.э. Полные тексты римских трагедий, сохранившиеся до наших дней, относятся к первой половине I в. н.э. Какой была римская трагедия в промежутке более 250 лет между этими датами – нам остается только догадываться⁸¹.

Тем не менее, ясно, что наиболее востребованными в Риме для переработок были трагедии Еврипида, о чем говорят многочисленные сохранившиеся названия латинских трагедий. По фрагментам трагедий Энния (середине II в. до н.э.) можно предположить, что в римской трагедии был сравнительно невелик удельный вес хоровых частей – музыкальных и танцевальных (по сравнению с трагедиями Эсхила, Софокла и Еврипида). В трагедиях Энния, предположительно, было больше музыкальных монологов – арий, предназначенных для первых актеров, и потому метрическая система сольных частей латинских трагедий, возможно, была иногда более сложной, чем греческих (подобно тому, как комедии Плавта были сложнее в метрическом отношении, чем комедии Менандра). Все это говорит о вкусах римской аудитории: римляне ценили музыку в спектакле, предпочитали пение диалогу, а сольное пение – хоро-вому. Как видно, римская трагедия была близка к жанру, который мы сегодня называем оперой: некоторые сохранившиеся произведения по структуре очень напоминают итальянские оперы-серии XVII и XVIII вв.

После Энния не было более знаменитых имен драматургов-трагиков вплоть до эпохи принципата Августа, когда репутация первого драматурга и классика трагедии закрепилась за Луцием Варием Руфом – другом Мecenата, Вергилия и Горация. Лучшим его произведением считалась трагедия «Фиест», написанная по заказу Августа и поставленная в начале 20-х гг. до н.э. на играх в честь его победы при Акции (к сожалению, эта трагедия не сохранилась). Писал трагедии и Овидий: его «Медея» была не менее известна, чем «Фиест» Вария, но и она тоже не сохранилась.

⁸¹ О трагедии см. «Эллинизм и начало римской литературы».

Сенека

Единственные полные образцы жанра, имеющиеся у нас, – 10 латинских трагедий, дошедших до нас под именем Луция Аннея Сенеки (4 г. до н.э. – 65 г. н.э.), знаменитого философа-стоика, оратора и государственного деятеля.

Сенека родился в Кордубе в Испании (современная Кордова) в состоятельной семье всаднического сословия, юношей приехал в Рим для учебы и карьеры. Начав учиться, увлекся философией, подвизался в политике и быстро обрел известность как оратор. Говорили, что его слава и влияние в Риме были настолько велики, что Калигула чуть не убил его от зависти (ученые, правда, видят здесь политические мотивы). Как бы то ни было, Калигула отправил его в ссылку на Корсику по обвинению в прелюбодеянии; Сенека провел на острове 8 лет. В Рим он вернулся в 49 г. по настоянию Агриппины, жены императора Клавдия и матери Нерона: она возвела Сенеку в преторы и определила в наставники юному Нерону. Из наставников Сенека перешел в советники, когда Нерон стал императором (54 г.), и некоторое время пользовался весьма сильным влиянием на властителя Рима. Однако вскоре Нерон стал прислушиваться к советникам иного толка, среди которых Сенеке не было места. В 62 г. Сенека запросил отставку, получил отказ, но фактически отдалился от государственных дел и посвятил себя литературе и философии. В 65 г. Нерон принудил Сенеку к самоубийству, вменив ему участие в политическом заговоре. Сенека принял яд, и многие видели в его смерти сходство с кончиной Сократа.

Из десяти трагедий Сенеки девять написаны на греческие мифологические сюжеты: «Геркулес в безумии», «Троянки», «Финикиянки», «Медея», «Федра», «Эдип», «Агамемнон», «Фиест» и «Геркулес на Эте»; и одна – «Октавия» – на современные Сенеке римские события 62 г. Ученые считают авторство этой трагедии Сенеки сомнительным: Сенека в ней – одно из действующих лиц, и трагедия эта открыто написана в осуждение Нерону, что заставляет предполагать более позднее время ее происхождения, чем эпоха, современная Сенеке. Другие имена римских драматургов-трагиков эпохи Римской империи неизвестно.

Ставились ли когда-нибудь трагедии Сенеки на сцене? По этому вопросу мнения ученых расходятся, а прямых тому свидетельств нет. Подавляющее большинство ученых отвечают

на него отрицательно; а многие даже утверждают, что Сенека изначально писал не для актеров, а для декламации вне театра. Поэтому за трагедиями Сенеки в современной науке закрепилось название «драмы для чтения» или «риторические трагедии».

Эта точка зрения нуждается в уточнении. Конечно, мы знаем, что драматические тексты в Риме исполняли не только в театре: их декламировали в риторических школах (для упражнения в речевой выразительности), на пирах или в кругу близких (для развлечения). Однако едва ли какой-нибудь античный автор стал бы сочинять в старейшем и, так сказать, наиболее публичном театральном жанре – трагедии, – следуя ее канонической структуре, используя ее музыкальные размеры, и при этом не был бы нацелен, хотя бы в воображении, на ее сценическое исполнение (маловероятно, чтобы именно этот жанр был избран для произведений, предназначенных для индивидуального чтения). Пусть трагедии Сенеки не были поставлены; но сочинены они были явно для театра. Даже «Октавия», если и не стала известна широкому зрителю, то по идеологическим причинам, а не из-за абстрактной «риторичности».

В трагедиях Сенеки, конечно, можно найти неясно мотивированные выходы и уходы персонажей, объявленные, но не развитые темы, вопросы, оставленные без ответа. Для некоторых критиков этого достаточно, чтобы утверждать, что Сенека не имел в виду сценическую постановку, а только упражнения в декламации.

И все же видимое несовершенство текста еще не говорит о его непригодности к постановке. Например, «Медея» предоставляет первому актеру возможность проявить себя в самых разных умениях. Медея находится на сцене большую часть сценического времени; в ее партии есть немзыкальные монологи (у Медеи они самые длинные в пьесе), диалоги с одним и двумя собеседниками, быстрые обмены короткими репликами; наконец, у нее есть довольно большая полиметрическая монодия. В трагедии есть три большие хоровые песни, а также один стáсим – песня танцующего хора. Если сыграть такую трагедию в сопровождении небольшого ансамбля из духовых, струнных и водяного органа (такие музыкальные ансамбли тоже были востребованы в римском театре), получится, конечно, захватывающее зрелище. В самом конце трагедии Медея покидает сцену, взлетая на колеснице, запря-

женной драконами: можно не сомневаться, что в театре эпохи Нерона подобные сцены ставили очень эффектно⁸².

По Аристотелю, залог успеха трагедии в правильном сложении сюжета. Как известно, из трех элементов сюжетосложения он отдает предпочтение «перепетии» и «узнаванию». Сенека же предпочитает третий элемент – «патос», или «страсть»⁸³, которую он исследует главным образом не в сюжете, а в характере своих героев. Видимо, он учился искусству трагического поэта в большей мере на произведениях Вария и Овидия, чем Эсхила, Софокла или Еврипида (при этом из трех великих трагиков на первое место для себя он явно ставил Еврипида). Неслучайно в трагедиях Сенеки более всего запоминаются страстные, порой доходящие до неистовства, монологи главных героев, подробно передающие их тяжелые мысли и деяния: все они тщательно разработаны риторически и весьма продолжительны по времени. Длинные монологи, передающие патос в душе героя, похоже, прямо соответствовали образу актера-трагика и стилистике римского трагического спектакля, сложившемся во времена Сенеки.

Главная тема его трагедий – зло, причина которого в страсти, выпущенной на волю человеком. Необузданные страсти (самая неистовая из них – гнев) по слабости человеческой природы могут пересилить ум, благочестие и всякую добродетель, полностью поработив душу. Превращая человека в свое орудие, страсть рушит устои его мира и приводит к преступлению, распространяя вокруг себя смерть. Именно из страсти происходят преступления Медеи, Федры, Эгисфа и Клитемнестры и т. д. Неслучайно больше половины трагедий Сенеки стали результатом переработок трагедий Еврипида – драматурга, уделившего много внимания темным сторонам человеческой души. При этом в характере Федры у Сенеки больше бесстыдства и безумной решимости, чем в Федре из одноименной трагедии Еврипида.

В «Агамемноне» Клитемнестра вновь и вновь переживает внутреннюю борьбу между гневом и стыдом. В диалоге

⁸² То, что эти трагедии можно успешно ставить на сцене и без «спецэффектов», показал знаменитый английский режиссер Питер Брук: в 1968 г. он поставил «Эдипа» Сенеки в Национальном театре в Лондоне.

⁸³ Напомню, что «патос», по Аристотелю, – это «действие, связанное с гибелью или болью, например, смерть у всех на виду, муки от нестерпимой боли и тому подобное» (подробнее о частях трагедии см. подраздел «Трагедия»).



Федра, сидящая в кресле, передает письмо Кормилице (слева):
в письме – клевета на Ипполита, которая станет причиной его смерти.

Фреска из Помпей. I в. до н.э.
Неаполь, Археологический музей

с Эгисфом она сама просит не разжигать ее гнев, не укреплять в темных намерениях; в ее речах есть даже такие несмелые слова, которые могли бы стать началом примирения. Тем не менее Эгисф, подстрекаемый тенью Фиеста, увлекает ее на свою сторону, и в конце трагедии мы видим, насколько Клитемнестра обезумела от гнева, как она жаждет смерти своему маленькому сыну Оресту. Орест все-таки спасен, но Сенека ставит в финал трагедии не сцену его спасения, а следующий за нею эпизод: неистовствующая в гневе Клитемнестра убивает Кассандру.

В классической трагедии смерть героя на виду у зрителей невозможна: о ней сообщали вестники (хотя во времена Аристотеля смерть, видимо, уже стали показывать в действии). В трагедиях Сенеки смерть на сцене показывают открыто: так, у Еврипида мы не видим, как Медея убивает детей, а в одноименной трагедии Сенеки эпизод с убийством уже дан в непосредственном действии. Много позднее в эпоху Возрождения (как и сейчас, в современном театре) убийство на сцене в трагедии не казалось чем-то необычным, и это – наследие трагедии сенековского типа.

Горацию принадлежит остроумное объяснение, почему смерть нежелательна к показу в театре: «я не поверю, и мне зрелище будет противно». Эти слова фактически снимают с классической трагедии обвинение в излишней рафинированности. Запрет на изображение смерти связан не только с древним требованием ритуальной чистоты оркестры; Гораций по существу формулирует для поэта универсальное требование убедительности действия. Театральная смерть заведомо неубедительна: актер, играющий «убитого», будет только притворяться мертвым, и о его притворстве будет знать весь театр. В момент конкретного созерцания убийства зритель испытывает не опыт смерти, а лишь чувство отвращения. Настоящий опыт смерти дается или в истории подготовки убийства, или в переживании его последствий – через сострадание и страх: чтобы его показать, совсем не нужно изображать убийство в действии.

В своих трагедиях Сенека предпочитает показывать события, предшествующие преступлению, через историю усиления страсти в главном герое. Страсть в итоге приводит героя к безумию и толкает на преступное деяние. Действенная картина убийства важна для Сенеки как очевидный финал в истории преступления. Убийство – итоговый образ страсти, выявляющий для зрителя всю ее губительную сущность, отвратительную для стороннего наблюдателя.

Часто настоящей причиной страсти героев Сенеки является вмешательство гневных богов (как в «Геркулесе в безумье») или теней подземного мира, пылающих мстостью (как в «Агамемноне»). Аристотель и Гораций сочли бы этот ход свидетельством беспомощности поэта, как и вообще всякое введение активно действующего сверхъестественного начала в человеческий мир. Но для Сенеки такой прием уместен: во-первых, он зрелищен и поражает воображение, а во-вторых, подчеркивает незащищенность человека перед страстью, раз она внушена силой большей, чем человеческая. Если в «Агамемноне» Эсхила Орест перед убийством своей матери вспоминает наказ Аполлона и, вспомнив о нем, решается на преступление свободно и добровольно, то у Сенеки вопрос о том, следовать или не следовать указаниям богов или духов, не стоит. Такие указания имеют для его персонажей принудительную силу, которую они даже не осознают (исток подобной трактовки страсти, внушенной божеством, мы находим уже в «Ипполите» Еврипида).

Темная сторона Медеи в одноименной трагедии Сенеки тоже связана с богами подземного мира. Эта связь выявлена в знаменитом монологе Медеи, где показано ее раздвоение между жалостью и гневом⁸⁴. Сенека строит аргументацию той и другой стороны в Мееде более короткими периодами, чем Еврипид, тем самым увеличивая динамику: его Медея часто мечется и может изменить точку зрения даже в пределах одной-единственной фразы. Сенека намеренно нагнетает страх в финале этого монолога: вот происходит последняя вспышка гнева, и к Мееде являются тени Фурий, которые движут ее руками, когда она совершает у всех на глазах убийство собственного сына. В этот момент Медея, потеряв человечность, сама превращается в неуязвимого для жалости монстра – земное воплощение Фурии, внушающей ужас самим своим обликом. Вот выдержка из этого монолога (строки 914–971):

...Ищи же, боль моя,
Кого губить: рукам достанет опыта.
Так на какого недруга коварного
Ты обратишься, гнев мой? *В глубине души*⁸⁵
Решенье зреет, но боюсь признаться в нем
Себе самой. Я поспешила, глупая!

⁸⁴ Ср. с таким же монологом Еврипида в подразделе «Еврипид».

⁸⁵ Курсивом выделена часть монолога, произносимая Меедой не с гневом, а с состраданием.

*Когда бы от соперницы имел уже
Мой враг детей! Но нет – не мной, Креусою
Ясона дети рождены. Я выбрала –
И по заслугам! – казнь. К злодейству худшему
Готовься, дух! Моими, дети, были вы,
Но за отца преступного заплатите.
Ударил в сердце страх, все тело холодом
Сковало, гнев погас в груди трепещущей.
Вернулась мать, прогнав жену безумную.
Моих детей, родных моих ужели же
Я кровь пролью? Уймись, о гнев безумящий!
Гнуснейший грех, злодейство небывалое,
Прочь от меня! Какое искупать им зло?
Зло, что Ясон – отец им, зло страшнейшее,
Что мать – Медея. Смерть им! Не мои они.
Смерть им – они мои. От преступления
Они чисты. Но так же был и брат мой чист.
Что ты, мой дух, колеблешься? Зачем кропят
Лицо мне слезы? Для чего любовь и гнев
Рвут сердце? На волнах ношусь, бессильная.
Когда сойдутся в битве ветры быстрые
И в море поднимают волны встречные,
Кипит пучина, – и такой же бурюю
Бушует сердце. Друг над другом верх берут
То гнев, то жалость. Горе, сдайся жалости!
Ко мне придите, дети! Утешаете
Лишь вы в несчастье. Так сплетем объятия!
Живые, жить вы будете для матери,
Хоть вас отец получит. Но уж близок срок –
И оторвут вас, плачущих, у изгнанной
От губ, от сердца. Умерев для матери,
Умрите для отца! Вскипает ненависть,
Растет обида, руку непослушную
Эриния толкает. Гнев, веди меня!
Когда бы с Танталидой я спесивою
Сравнилась в детях, дважды семерых родив!
Но мало кар я родила, бесплодная:
Всего двоих – для брата и родителя.
Куда толпой стремятся эти фурии?
Кто нужен им? Кого разить готовится
Отряд кровавый преисподним факелом?
Как занесенный бич, змея огромная
Со свистом режет воздух. Головню в кого,
Мегера, мечешь? Тенью кто растерзанной
Явился? Это брат мой мести требует!
Заплатим – но не я одна. О, выжги мне
Глаза, терзай – грудь подставляю фуриям!*

Брат, удались! Вели богиням мщения
И манам вспять уйти и не тревожиться;
Верь мне меня, моею отомсти рукой,
Схватившей меч: умилостивлю жертвою
Твои я маны⁸⁶.

(У б и в а е т с ы н а.)

Из-за подобных сцен может создаться впечатление, что цель Сенеки – подавить зрителя подземными ужасами и кровавыми земными деяниями. Во всяком случае, закономерен вопрос о том, в какой степени этот трагический театр привержен катарсису или поучению – двум благородным целям существования искусства, объявленным в Аристотелем и Горацием.

Ключом к чтению трагедий Сенеки является его трактат «О гневе». В этом трактате ясно изложена мысль о том, что человек не имеет сил противостоять страстям и уж тем более не может ими управлять. Страсть, возникнув в душе, стремится к усилению, а когда наберет силу, обязательно подчинит ум и волю. Единственное, что дано человеку – это способность отвлечься от страсти, отогнать ее от себя в самый момент ее зарождения. По мысли Сенеки, страсть и ум не являются разными сущностями души (по Аристотелю, они – разное): ум есть изменение души к лучшему, страсть – к худшему. Поэтому страсть у него всегда преступна, и дело лишь в том, чтобы как можно скорее ее подавить.

Если страсть настолько сильна, а разум человека настолько слаб, то действия, совершенные под влиянием сильной страсти, трудно вменить в вину преступнику (по Аристотелю, напротив, тот, кто совершает преступления от страсти, виновен). Поэтому зрителю остается только наблюдать преступные деяния несовершенных людей и делать выводы о пагубности сильных чувств для души. Настоящий мудрец-стоик не испытывает чувств: ему свойственны лишь подобию чувств (Сенека называет их «шрамами на душе»), не колеблющие душу. Состояние души мудреца в стоической философии называется «*apatia*» – «бесстрастность»: если страсть исключена из побудительных мотивов, то исключена и возможность преступления.

При всем благородстве стоических идей, влияние которых мы обнаруживаем в драмах Сенеки, нельзя не заметить, насколько

⁸⁶ Здесь и далее цитаты из трагедий Сенеки даются в переводе С.А. Ошерова. См.: *Сенека, Луций Анней*. Трагедии. М., 1983.

трудно совместить классическую идею катарсиса с его произведениями. Катарсис – черта героизма. В главных героях Сенеки, в сущности, нет героизма: в них нет состояний чистой решимости, душевной ясности, ведущей героя навстречу судьбе и заставляющей добровольно принять на себя ответственность за свои деяния. В его трагедиях почти нет поводов к тому, чтобы зрители в полной мере ощутили сострадание к героям. Сила, толкающая героев Сенеки на поступки, ближе к опьянению, чем к трезвости: в они творят зло как бы во тьме, лишь умножающей душевную грязь. От этой грязи его герои очистятся уже после завершения трагедии (как в «Геркулесе»), либо не очистятся совсем (как в «Медее» или «Агамемноне»).

Именно такая страсть, внушенная силами, значительно превосходящими человеческие (поистине роковая), вызвала истолкование античной трагедии как трагедии рока, а трагического героя как игрушки рока⁸⁷. Человек подпадает под власть нечеловеческих сил, борется, но покоряется, ибо слишком слаб. Сама эта борьба есть проявление одновременно и человеческой силы, и несовершенства, потому что силу человек черпает не в разуме, в страсти; в итоге человек все равно будет подавлен богами – небесными или подземными. Подобная трактовка рока в трагедии тоже вполне соответствует стоической философии с ее идеей всеобщего промысла (по-гречески, *«прóнойя»*) как полной предопределенности человеческой жизни. Борьба против рока абсурдна: борются только несовершенные люди, поддаваясь страстям; мудрец, достигший «апатии», занимает по отношению к року созерцательную позицию, и в этом его свобода.

Достаточно сравнить несколько последних строк «Медее» Еврипида с концовкой «Октавии» Сенеки, чтобы понять, сколь велика дистанция между классической и позднеримской трагедией. В последних строках еврипидовой трагедии хор поет, о Зевсе, который посылает человеку не то, что тот от него ждет, поэтому надежды часто рушатся: в этом нет фатализма, а есть признание слабости человеческого разума и неготовности человека свободно принять свою долю.

В финале «Октавии» в исполнении хора звучат следующие строки (строки 924–931):

⁸⁷ Русское «рок» происходит от слова «реченное»; точно так же латинское *«fatum»* буквально значит «реченное» (от *faci* – «говорить»). Поэтому слово «рок» служит точным переводом слова *«fatum»* из трагедий Сенеки.



Сцена из трагедии, приблизительно соответствующая времени Юлия Цезаря (середина I в. до н. э.): актеры в трагических костюмах и масках, на ногах эмбаты на высоких платформах. *Справа*, предположительно, Авга с младенцем Телефом на руках, *слева* – служанка или служительница храма с кувшином. Фреска из Помпей. I в. до н.э.

Неаполь, Археологический музей

Но родом людским управляет рок
И не может никто себе обещать
Надежных, прямых [по жизни путей],
По которым ведет нам навстречу беду
Каждый день, не вотще страшный нашей душе.
Пусть дух укрепят примеры тебе,
Которых давал так много ваш дом.
Не жесточе была фортуна к тебе.

Идея бессилия и страха человека перед неведомой судьбой в целом несвойственна трагедии классической эпохи; но она доминирует в трагедиях Сенеки. Из его произведений она была усвоена европейскими драматургами эпохи Возрождения и классицизма, поэтому влияние Сенеки на европейский театр невозможно переоценить.

* * *

Трагедия в Риме – последний из классических жанров, давший внушительные образцы, дошедшие до нашего времени. Драмы Сенеки не могут претендовать на роль синтетического жанра, подобную произведениям Эсхила, Софокла и Еврипида. Однако, как и в Афинах, эпоха расцвета трагедии в Риме совпала с наивысшим подъемом поэзии, после которого начался кризис классической литературы. Знаком наступающего кризиса, как и в греческой литературе, в Риме стал роман.

Роман. Апулей

Луций Апулей (ок. 125 – 170) – римский оратор, писатель и философ-платоник, знаменитый представитель второй софистики⁸⁸. Он родился в Мадавре на севере Африки в семье состоятельных родителей, получил прекрасное образование в Карфагене, Афинах и Риме, много путешествовал. Однажды на пути в Александрию остановился в Эе, где женился на матери своего бывшего соученика Пудентилле и был обвинен ее родственниками в применении магии для приворота. В Сабрате около 158 г. состоялся суд, где Апулей сам выступил в свою защиту и его оправдали: его речь под названием «Апология» сохранилась до наших дней. В 160-х гг. имел обширную ораторскую практику в Карфагене (сохранились фрагменты его речей под названием «Флориды»), и был назначен жрецом культа римских императоров. Кроме упомянутых сочинений до нас дошли еще три приписываемых ему философских трактата («О мире», «О Платоне» и «О даймоне Сократа»), а также самое знаменитое его произведение – «Метаморфозы», или «Золотой осел», в 11 книгах – единственный латинский роман, дошедший до нас полностью.

⁸⁸ О второй софистике см. подраздел «Поздняя греческая проза».

Повествование в нем ведется от лица юноши Луция, который из любопытства попробовал на себе магию, случайно превратив себя в осла, и в этом облике был неожиданно похищен разбойниками. Луций пускается в скитания, переходя от хозяина к хозяину и перенося все превратности судьбы в течение целого года. Лишь обратившись к египетской богине Изиде, он получает избавление и становится посвященным в ее мистерии. Подобный сюжет, приблизительно в это же время, был обработан Лукианом в новелле «Лукий, или Осел», но, в отличие от Апулея, у Лукиана отсутствует мотив обращения за помощью к Изиде.

Сюжет апулеевых «Метаморфоз» разворачивается на фоне пестрой картины жизни Римской империи, изрядно насыщенной бытовыми деталями. В сюжет вплетено много побочных эпизодов и 12 самостоятельных новелл, в основном, авантюрного или эротического характера. Самая большая и самая знаменитая из них – сказка об Амуре и Психее, впоследствии давшая сюжет бесчисленным произведениям литературы и искусства. Подобная композиция делает произведение Апулея гораздо более пестрым, чем греческие романы, и сближает его с традицией «милетских рассказов», о чем и сам Апулей открыто заявляет в самом начале своих «Метаморфоз».

Однако наиболее существенное отличие этой истории от греческих романов в том, что для Апулея тема разлученных возлюбленных не является центральной: служанка, с которой он вначале сюжета предавался любви и пробовал магию, в конце совершенно забыта. Тема любви и разлуки полностью реализована только в новелле об Амуре и Психее: излишне говорить, что в этой новелле, как и в греческих любовных романах, тоже прочитывается мистериальный сюжет о разлуке и соединении души с богом («психея» по-гречески – «душа»). Но и в целом к произведению Апулея тоже применимо символическое мистериальное прочтение: странствия Луция – это путь очищения тела и души через страдания. На страдания человека обрекают страсти; осел – символ человеческих страстей, главные из которых – вождление и любопытство, соединенные с глупостью; но в конце этого пути наступает просветление ума и тела, очищение и благочестивое служение богине.

Излюбленное художественное средство Апулея в «Метаморфозах» – пародия, прежде всего на риторические декламации и мифы. Из уст простонародья у него неожиданно изливаются высокие речи, а простые бытовые ситуации оборачиваются мифологическими метафорами. Апулей – настоящий

мастер иронических и карикатурных характеристик персонажей; его повествование проникнуто юмором, лишенным сарказма и граничащим с буффонадой. В этом Апулей – достойный соперник Лукиана, и его искусство повествования делает «Метаморфозы» исключительным развлекательным чтением, в том числе для современных читателей, и бесценным историческим источником.

* * *

«Золотой век» Августа (длившийся менее 40 лет) был настолько плодотворен для литературного творчества, что историки обычно противопоставляют его всем последующим эпохам античной литературы, видя в них картину длительного упадка. Это, конечно, несправедливо. Точно так же можно было бы противопоставить классическое столетие античной драмы (V в. до н.э. – время деятельности Эсхила, Софокла, Еврипида) всем последующим десяти столетиям до заката античной культуры. Подобное резкое противопоставление не несет в себе ничего, кроме превознесения плеяды великих творцов, действительно, заслуживших исключительного признания. Если мыслить подобными противопоставлениями, мы не сможем оценить по достоинству позднеэллинистическую и позднеримскую литературу, имевшую свою специфику и несомненные достижения.

Но все же эпоха правления в Риме Юлиев-Клавдиев (последний в династии – Нерон, правил до 68 г.) была более урожайной в литературе, чем время правления Флавиев (69-96 гг.); а весь I век в целом, весьма беспокойный в политическом отношении, был заметно более плодотворным, чем II век – время благополучия и процветания Рима, совпавшее с правлением Антонинов (последний в династии – Марк Аврелий – правил до 180 г.).

Некоторые историки датируют временем окончания правления Марка Аврелия первые признаки упадка античной культуры. Можно выделить ключевые даты этого долгого процесса: 312 г. – принятие христианства как официальной религии римской империи; 410 г. – первый захват и разграбление Рима вестготами; 529 г. – закрытие философских школ в Афинах; 568 г. – запрет на театральные представления в Риме, а 692 г. – в Константинополе.

После яркой вспышки литературного творчества в период так называемой «второй софистики» во II в., вдохновившей многих учеников риторических школ на создание новых про-

изведений, книги по-прежнему продолжали массово читать и выпускать, но новых писателей становилось все меньше, и они становились все менее заметными в культуре. А в IV–V вв. с утверждением христианства неизбежно уменьшилось и число читателей античной словесности. Для христианского мира наследие греческой и латинской словесности составляло трудную проблему. Противоречие между античностью и христианством символически характеризовали как противостояние «Афин и Иерусалима»: большинство просто отвергало Афины как оплот язычества, а некоторые искали духовных средств примирения и находили их на почве философии. Однако фундаментальное противоречие между Афинами и Иерусалимом в христианской цивилизации неизбежно должно было привести античную словесность к завершению.

Что же касается поэтических жанров, то после «золотого века» Августа они очевидно стали отходить на второй план. Наиболее крупным и глубоким из прозаических жанров был роман; однако он не мог дать античной литературе импульса, подобного тому, что некогда дала классическая поэзия – эпос, лирика и драма. Но неслучайно именно роман выделился на закате античной словесности: именно этот жанр определит собою образ литературы будущей Европы.

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ

- Агон** 132, 134, 135
азианский стиль: см. азиатский стиль
азиатский стиль 148
антистрофа 51, 52, 56
апатия 209, 210
ателлана 163, 177
аттицистский стиль 148
- Биография** 18, 39, 149, 150, 179
буколика 158
- Гармония** 14, 16, 18, 19, 58, 110, 183, 184, 186
гекзаметр 11, 23, 49, 69, 74, 79, 158–160, 179, 193
героический эпос 11, 19, 24, 27, 43, 45, 65, 194
гимней 50
гимн 20, 27, 41, 49, 50, 52, 56, 62, 64, 66, 72, 178, 183
гипомнема 156
гипорхема 50
гнев 204, 206, 207, 209
- Диалог** 12, 13, 16, 19, 37, 58, 69, 70, 84–86, 89, 101, 124, 131, 133, 138, 145, 147, 149, 151, 152, 160, 172, 174, 175, 193, 194, 201, 203, 204
дидактический эпос 24, 178
дифирамб 19, 50, 51, 56, 57, 83, 88, 89, 129, 157
драма 8, 12, 17, 21, 46, 58, 82, 125, 130, 142, 143, 145, 146, 147, 158, 159, 161–163, 170, 177, 209, 214, 215
драма для чтения 203
драма сатиrowsкая: см. сатиrowsкая драма 20, 70, 82, 83, 100, 101, 117, 142, 143–146, 157, 158
«древняя комедия» 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 139
- Жанр** 11, 12, 15, 19, 20, 21, 27, 28, 45, 47–51, 53, 55, 57, 72, 74, 75, 76, 80–83, 85, 86, 88, 89, 92, 100, 117, 119, 126, 127, 129, 130, 131, 139, 142, 143, 145–147, 149, 151–153, 155–162, 170–172, 177–179, 182, 187, 188, 190–193, 201–203, 212, 215
- Идиллия** 9, 146, 158, 193, 194
- Катарсис** 93, 97–99, 127, 210
«кви про кво»: см. qui pro quo
киник 73, 151
комедия 4, 9, 12, 16, 19, 20, 23, 28, 39, 48, 64, 69, 70, 73, 82, 84, 97, 123, 127–142, 145, 146, 151, 157, 159, 160–163, 165–167, 170–174, 176, 177, 185, 188, 201
- комедия «древняя»: см. «древняя комедия»
комедия «новая»: см. «новая комедия»
комедия ателлана: см. ателлана
комедия паллиата: см. паллиата
комедия тогата: см. тогата
коммос 112, 144
комос 129
контroversия 151
крепидата 161
- Лирика** 8, 9, 12, 14, 16–21, 24, 46, 47, 49, 51–54, 59–64, 66, 67, 69, 70, 72, 80–82, 88, 89, 124, 157, 159, 178–180, 182, 188, 215
литературная эпиграмма 80, 188
любовная элегия 77, 182, 188, 191
- Мелика** 47, 66, 183
мелика сольная: см. сольная мелика
мелика хоровая: см. хоровая мелика
мелос 47
метафора 35, 36, 45, 54, 61, 63, 110, 114, 117, 155, 213
мим 12, 147, 151, 157–159, 162
мимесис: см. подражание
миф 9, 40, 41, 42, 43, 53, 55, 56, 64, 76, 82, 89, 90–93, 111, 157, 158, 171, 186, 188, 193–195, 199, 200, 213
монодия 49, 61, 203
- «Новая комедия» 130, 131, 138–141, 160, 162, 163, 166, 169, 175
ном 50
- Ода** 49, 52, 59, 124
- Паллиата** 161, 171, 177
парабаса 132–135
параклавситирон 188
паратрагедия 144, 171
парод 87, 89, 109, 132, 133, 135, 144
пародийный эпос 12, 20, 27, 28, 48
пастораль 146, 153, 155, 158, 193
патос 93, 96, 204
пафос: см. патос
пеан 50
пергамен 15
перепетия 204
подражание 17, 18, 19
поэзия сатиrowsкая: см. сатиrowsкая поэзия
поэзия ямбическая: см. ямбическая поэзия
предварение 49, 151
претекстата 161
пролог 84, 86, 87, 123, 132, 144, 160, 170, 172, 173
проноия 210
просодий 50
проэрий: см. предварение

Рапсод 37, 55, 71, 89, 147
ретардация 33, 58
римская сатира 178, 179, 187
ритм 12, 14, 18, 19, 23, 65, 69, 70, 72, 88, 103, 148, 183
риторическая трагедия 203
роман 12, 20, 96, 146, 147, 149, 152, 153, 155, 212, 213, 215

Сатира 178, 179
сатира римская: см. римская сатира
сатировская драма 70, 82, 83, 100, 101, 117, 142–146, 157, 158
сатировская поэзия 88, 178
сатура 178, 179
серенада 188
сколия 63, 67, 80
сольная мелика 47, 60, 61, 66, 74, 181
сострадание 98, 99, 210
спондей 23
стасим 87, 116, 126, 132, 144
страх 97–99
строфа 47, 51, 52, 56, 62, 63, 65

Тогата 161, 177
трагедия 9, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 28, 45, 48, 51, 53, 56, 69, 70, 82–90, 92–120, 123–127, 129, 130–133, 136, 143, 144–147, 152, 157, 159–161, 170, 171, 182, 186, 193, 196, 201–204, 206, 207, 209–212
трагедия крепидата: см. крепидата
трагедия претекстата: см. претекстата
трагедия риторическая: см. риторическая трагедия

Фобос: см. страх
френ 50
френос: см. френ

Холиямб 70
хоровая мелика 19, 27, 47, 48, 60, 81

Цезура 23
циклическая поэма 45
циклический эпос: см. циклическая поэма

Экзерсис 151
эклога 193, 194
эксод 86, 87, 132, 133, 144
элегическое двестишие 74
элегия 19, 47, 48, 66, 74–78, 80, 88, 181, 182, 188–190

элегия любовная: см. любовная элегия
элеос: см. сострадание
эмболима 126, 130
энкомий 50, 55, 81
эпиграмма 47, 48, 74, 79, 80, 81, 142, 157, 178, 189

эпиграмма литературная: см. литературная эпиграмма
эпизод: см. эпизодий
эпиллий 158, 181, 200
эпиникий 50, 57, 58, 81
эпизодий 86, 87, 97, 113, 131–133, 144
эпитафия 80, 109, 180
эпитет 23, 35, 36, 45, 49, 59, 72, 76, 109, 197

эпод 51, 52, 56, 124
эпос 8, 12, 14, 17, 20, 21, 23, 24, 27, 28, 33–37, 45–47, 49, 54, 55, 56, 58–60, 65, 71, 75, 76, 80–82, 88–90, 92, 96, 147, 157–161, 178, 182, 189, 191–194, 196–200, 215

эпос героический: см. героический эпос
эпос дидактический: см. дидактический эпос

эпос пародийный: см. пародийный эпос

Ямб 47, 48, 62, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 76, 80, 88, 89, 127, 129, 181, 183, 191
ямбическая поэзия 47, 48, 62, 67, 69, 70–72, 88, 137, 158, 178, 181

Qui pro quo 164

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Август (римский император) 22, 179, 182, 183, 187, 201, 214, 215
Августин, **Аврелий** 14,
Аврелий Августин: см. Августин,
Аврелий
Агамемнон 28, 29, 34, 44, 89, 90, 91, 94–96, 99–103, 106, 108, 109, 202, 204, 207, 210
Агафон 17, 123, 126, 127, 130
Агесихора 54
Агидо 54
Агриппина 202
Адраст 76, 83

Александр Македонский 10, 15, 125, 150
Александрид 130
Алексид 130
Алкей 61, 62, 63, 64, 146, 180, 183
Алкивиад 127
Алкиной 27, 32
Алкман 53–56, 183
Алкмена 171
Алкмеон 91
Амвросий Медиоланский 14
Амписий 130
Амур 189, 213
Амфиарай 91

- Амфитрион 164, 165, 170–172
 Анакреон 18, 66, 67, 180
 Анакреонт: см. Анакреон
 Андромаха 35, 124
 Андроник (Тит Ливий Андроник) 158, 159, 160, 178, 191, 201
 Антигона 87, 91, 114, 116, 123
 Антифан 130
 Антифила 175
 Анхис, Анхиз 194, 195, 198, 199
 Аотис 53, 54
 Аполлодор Каристский 131
 Аполлон 28, 29, 37, 50, 52, 58, 100, 101, 103, 104, 105, 111–114, 146, 149, 196, 198, 199, 207
 Аполлоний Родосский 45
 Апулей (Луций Апулей) 212, 213, 214, 216
 Арап 131
 Арес 49, 58
 Арион 83
 Аристотель 11, 13, 15–21, 25, 28, 29, 70, 72, 77, 85, 86, 88–91, 93, 94, 96–99, 110, 111, 115, 123, 124, 126, 127, 129, 157, 185, 186, 200, 204, 206, 207, 209
 Аристофан 9, 22, 64, 86, 109, 110, 123, 124, 127, 129–131, 133–137, 139, 141, 142, 151, 171, 177
 Артемиды 91, 104
 Архилох 18, 48, 62, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 181, 183
 Астианакт 35
 Аталанта 91
 Атрей 91, 92, 106
 Атрид: см. Агамемнон
 Атта (Тит Квинкий Атта) 177
 Афина 28, 30, 41, 44, 101
 Афраний (Луций Афраний) 177
 Афродита 30, 49, 66, 77, 194
 Ахилл 17, 18, 25, 28, 29, 31, 33, 34, 39, 92, 95, 96, 195, 196
 Ахилл Татий 153
 Ахиллес: см. Ахилл
 Аэропа 91, 92, 94
 Аякс 28, 117

Баллион 165
 Барт, Ролан 200
 Бах, Иоганн Себастьян 88
 Борей 76, 184
 Брисеида 29, 34
 Брут (Марк Юний Брут) 182
 Буккóн 163

Вакхида 175
 Вакхилид 50, 56–60, 88, 89
 Варий (Луций Варий Руф) 182, 183, 201, 204
 Варрон (Марк Теренций Варрон) 162, 172
 Венера 180, 194, 196
 Вергилий (Публий Вергилий Марон) 158, 179, 182, 183, 187, 192–201
 Витгенштейн, Людвиг 144
 Вольф, Фридрих Август 25
 Вулкан 196

Галатея 157
 Гамсун, Кнут 96
 Гаспаров, Михаил Леонович 7, 29, 43, 54, 58, 59, 60, 65, 66, 70, 71, 93
 Гегель, Георг Фридрих Вильгельм 116
 Гегесий 148
 Геката 41
 Гектор 25, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 196
 Гекуба 35, 119, 123
 Гера 30
 Геракл 41, 44, 50, 73, 95, 117, 171
 Гераклит Эфесский 27, 44, 73
 Гермес 41, 72
 Геродот (историк) 13, 83, 147
 Геродот (наездник) 59
 Гесиод 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 71
 Гёте, Иоганн Вольфганг 25, 55, 155, 176
 Гефест 41, 49, 70, 107, 196
 Гея: см. Земля
 Гиппарх 66
 Гиппокоон 53
 Гиппонакт 70, 72, 73
 Глюк, Кристоф Виллибальд 125
 Гольдони, Карло 165, 177
 Гомер 9, 11, 14, 17, 18, 21, 23–29, 33, 35–37, 39, 40, 44, 45, 48, 49, 65, 69, 71, 75, 83, 89, 90, 92, 151, 194, 197, 199
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) 182, 183–186, 206, 207
 Горгий 148
 Гюго, Виктор 9

Данте Алигьери 199
 Дафнис 152, 153, 155, 193
 Дедал 199
 Дексион 110
 Деметра 67
 Демодок 27, 37, 39, 49
 Демосфен 148, 149
 Дидона 195, 197, 198
 Дикеполь 136
 Диоген Лаэртский 141
 Диомед 194
 Дионис 4, 13, 48–50, 56, 57, 67, 82, 83, 84, 85, 89, 109, 117, 119, 125, 129, 135, 137, 143, 145
 Дифил 131, 160

Евандр 196
 Евбул 130
 Евелпид 136
 Евполид 130
 Евриклея 33, 34
 Еврипид 11, 22, 56, 83, 85–87, 92, 95, 99, 100, 106, 110, 117–121, 123–126, 130, 135, 137, 139, 144, 145, 160, 201, 204, 206, 207, 210, 212, 214

- Евтерпа 20
 Евтих 167, 168
 Евфорион 80
 Елена 28, 30, 35, 56, 90, 106, 124
Зевс 23, 29, 31, 35, 40–42, 44, 52, 63, 66, 70, 91, 138, 210
 Земля 40, 104, 116
Ивик 50, 55, 506, 109
 Икар 199, 200
 Иокаста 56, 92, 111
 Ион 37, 124
 Ипполит 89, 100, 119, 123, 124, 205, 207
 Исмена 91
 Исократ 148
 Ифигения 89, 100, 103, 109, 124, 125
Калигула (римский император) 202
 Каллимах 45, 199, 200
 Каллин 75
 Каллиопа 20
 Каллистрат 131
 Калхант 29
 Кассандра 102, 103, 105, 206
 Катилина (Луций Сергий Катилина) 12
 Катулл 65, 179
 Катулл (Гай Валерий Катулл) 179, 180–182, 189, 190
 Керубини, Лунджи 125
 Киклоп 117, 144, 145
 Кирка 31
 Клавдий (римский император) 13, 14, 202
 Клеопатра 91
 Клиния 175
 Клио 20
 Клитемнестра 90, 100, 102–105, 108, 123, 204, 206
 Клитифон 175
 Клитифон 153
 Клодия 179
 Коринна 189, 190
 Кратин 129, 130
 Крез 77
 Креонт 111, 112, 114, 116
 Креонт: см. Креон
 Критий 66
 Ксенофан Элейский 27
 Ксеркс 105, 106
 Кун, Каролос 138
 Кьергегор, Серен 116
 Лай 90, 101
 Левкиппа 153
 Лермонтов, Михаил Юрьевич 55
 Лесбия 180, 181, 190
 Лесх 45
 Ливий (Тит Ливий, историк) 158, 159, 178, 201
 Ликамб 71
 Ликург 125
 Лонг 149, 152, 153, 155
 Лукиан 12, 149–152, 213, 214
 Лукий 152, 213
 Лукреций (Тит Лукреций Кар) 191, 192
 Луций 209, 212, 213
 Луцилий (Гай Луцилий) 179
Македонский, Александр: см. Александр Македонский
 Макиавелли, Никколо 139, 177
 Макк 162, 163
 Мальволио 145
 Маргит 27, 28, 69
 Марк Аврелий (римский император) 214
 Марцелл (Марк Клавдий Марцелл) 160
 Медея 18, 92, 99, 119–125, 201–204, 206–208, 210
 Мелеагр 91
 Мельпомена 20, 184
 Менандр 131, 139–142, 157, 160, 162, 173, 177, 201
 Менедем 174, 175
 Менелай 28, 32, 33, 90, 91
 Менехм 164, 165
 Меркурий 165, 170, 171, 172
 Меценат (Гай Меценат) 182, 183, 193, 201
 Мидас 76
 Мильтон, Джон 199
 Мимнерм 77, 188
 Миола, Камилло 163
 Мольер, Жан–Батист 165, 177
 Мюллер, Хайнер 125
Невий (Гней Невий) 159, 160, 177, 191, 195
 Необула 71
 Неоптолем 92, 95, 117
 Нерон (римский император) 176, 202, 204, 214
 Нестор 32
 Никандр 200
 Новый 177, 192
Овидий (Публий Овидий Назон) 187–191, 199–201, 204
 Одиссей 27–29, 31–33, 36, 37, 144, 145, 195, 197
 Океан 40
 Онегин, Евгений 191
 Орест 90, 94, 95, 100, 101, 103–105, 119, 206, 207
 Орфей 26, 27
 Островский, Александр Николаевич 139, 177
Пакувий (Марк Пакувий) 160
 Паллант 196
 Пан 142, 143, 153, 155, 193
 Пандора 41, 42
 Папп 163
 Парис 28, 30, 56, 90, 106, 154, 196

- Парменид 192
 Парфений 200
 Патрокл 31, 33–35, 196
 Пеласг 105, 108
 Пелей 186
 Пелопс 76
 Пенелопа 28, 31–33
 Периандр 77
 Перикл 110
 Персий (Авл Персий Флакк) 187
 Петрарка, Франческо 9
 Пилад 105
 Пиндар 52, 56–61
 Пирр 195
 Писфегер 136
 Питтак 61, 62, 77
 Плавт (Тит Макций Плавт) 159, 162
 Платон 13, 16, 17, 20, 37, 81, 127, 147, 151, 212
 Плутарх 139, 149, 150
 Плутос 73
 Полиб 94, 113
 Полигимния 20
 Поликрат 50, 66
 Полиместор 119
 Полинник 56, 91, 98, 114, 116
 Полифем 144, 157
 Помпоний (Луций Помпоний) 177
 Посейдон 31, 44, 145, 194, 196
 Пракситель 81
 Пратина 142
 Приам 34, 197
 Прометей 41, 42, 44, 87, 100, 101, 106, 107
 Проперций (Секст Проперций) 182, 189
 Протагор 148
 Псевдол 165
 Психея 213
 Птолемей Филадельф 125
 Пудентилла 212
 Пушкин, Александр Сергеевич 7, 181, 183, 191

 Расин, Жан 9, 125
 Рахманинов, Сергей Васильевич 88

 Сапфо 9, 62, 64–66, 180, 181, 183, 190
 Сатурн 170, 194
 Сафо: см. Сапфо
 Семонид 72
 Сенека (Луций Анней Сенека, младший) 202, 204, 206, 207, 209, 216
 Сивилла, Кумская 195
 Силен 84, 143–145
 Симонид 55–57, 80
 Сир 175
 Сирены 32
 Сократ 13, 48, 73, 137, 138, 151, 202, 212
 Солон 77, 78
 Сосия 165, 171
 Софокл 11, 22, 45, 83, 85–87, 90, 92, 94–96, 100, 106, 110–112, 114–117, 123, 125, 126, 130, 160, 201, 204, 212, 214
 Стесихор 55, 56, 109
 Стилон (Элий Стилон) 172
 Стрепсиад 137, 138
 Сусарион 129
 Сфинкс 101
 Сцилла 32
 Сципион (Публий Корнелий Сципион Эмилиан Африканский, младший) 172, 173

 Талия 20
 Тартар 41, 53
 Тезей 57, 58, 114, 119
 Телемах 29, 31, 32
 Телеф 91, 92, 95, 96, 186, 211
 Теренций (Публий Теренций Афр) 160, 161, 172–177
 Терпсихора 20
 Тиберий (римский император) 187
 Тибулл (Альбий Тибулл) 182, 188, 189, 190, 191
 Тиресий 27, 56, 112, 195
 Тиртей 75, 76
 Тифон 53, 76
 Турн 196
 Турпион (Амбвий Турпион) 173

 Уран 20, 40
 Урания 20

Фалес 77
 Фаон 64
 Федра 119, 123, 125, 202, 204, 205
 Феогвид 78, 79
 Феокрыт 9, 151, 193, 194
 Феофраст 141
 Феспис 48, 83, 84, 85, 129
 Фетида 29
 Фидиппид 137
 Фиест 91, 92, 103, 106, 185, 201, 202, 206
 Филемон 18, 131, 160
 Филоксен 157
 Филоктет 95, 117
 Филонид 131
 Филострат: см. Флавий Филострат
 Флавий Филострат 148
 Фриних 100
 Фурии 207

 Хадзидакис, Янис 139
 Халон 110
 Хаос 40
 Харибда 32
 Харин 167
 Хиионид 129
 Хлоя 152, 153, 155
 Хремет 174, 175, 186
 Хрис 29, 194
 Хрисеида 29

- Парухис, Янис 139
 Цезарь (Гай Юлий Цезарь) 149, 150
 Цецилий (Цецилий Стаций) 160
 Циклоп: см. Киклоп
 Цирцея: см. Кирка
 Цицерон (Марк Туллий Цицерон) 12, 149, 172, 179

Шекспир, Вильям 145, 165, 173, 177
 Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф 25
 Шлегели, братья (Август Вильгельм и Фридрих Вильгельм) 25

 Эвмениды 96, 101, 103, 104, 106, 109, 114
 Эврифила 91
 Эвфорион 101
 Эгей 58
 Эгисф 36, 90, 92, 102, 103, 106, 204, 206
 Эдип 27, 45, 90–92, 94, 96, 101, 110, 111–116, 202, 204
 Электра 94, 95, 117, 123
 Эмпедокл 192

 Эней 194–198
 Энний (Квинт Энний) 159, 160
 Эос 36
 Эпей 28
 Эпикур 192
 Эпиметей 41
 Эпихарм 129
 Эрато 20
 Эринии 103, 104, 105, 208
 Эрос, Эрот 40, 65, 155, 180, 194
 Эрот: см. Эрос, Эрот
 Эсхил 9, 11, 15, 22, 70, 80, 83, 85–89, 92, 94–96, 100, 101, 103–110, 117, 123–127, 135, 137, 142, 146, 201, 204, 207, 212, 214
 Этеокл 56, 91, 98, 99, 114
 Эхекратид 66

Ювенал (Децим Юний Ювенал) 187
 Юнона 196
 Юпитер 165, 171, 181, 197, 198

Ясон 45, 119, 120, 121, 208

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Агамемнон» Сенеки 202, 204, 207, 210
 «Агамемнон» Эсхила 89, 96, 99, 100, 101, 102, 106, 108, 109, 207
 «Агесилай и Помпей» Плутарха 149
 «Александр и Юлий Цезарь» Плутарха 149
 «Алкеста» Еврипида 146
 «Амфитрион» Плавта 165, 166, 170, 171, 172
 «Амфитрион» Ринтона 171
 «Анакреонтика» 67
 «Андромаха» Еврипида 124
 «Анналь» Энния 160
 «Антигона» Софокла 87, 116
 «Апология» Апулея 212
 «Аргонавтика» Аполлония Родосского 45
 «Ахарняне» Аристофана 127, 136
 «Аякс» Софокла 117

 «Беседы» Горация 74, 178
 «Богатство» Аристофана 136
 «Братья» Теренция 173
 «Буколики» Вергилия 158, 193, 195

 «Вакханки» Еврипида 119, 124
 «Взятие Трои» Стесихора 56
 «Всеночное бдение» С.В. Рахманинова 88

 «Гекуба» Еврипида 119
 «Георгики» Вергилия 194
 «Герионида» Стесихора 56
 «Геркулес в безумии» Сенеки 202, 207, 210

 «Геркулес на Эте» Сенеки 202
 «Геркулес»: см. «Геркулес в безумии» Сенеки
 «Героини» Овидия 187, 188
 «Грубиян» Плавта 168

 «Дафнис и Хлоя» Лонга 152, 153, 155
 «Два Менехма» Плавта 164, 165
 «Двенадцатая ночь» Шекспира 145
 «Девушка с Андроса» Теренция 173
 «Декамерон» Бокаччо 152
 «Демосфен и Цицерон» Плутарха 149
 «Деревянный конь» Стесихора 56

 «Евнух» Теренция 173
 «Елена» Еврипида 56, 124
 «Елена» Стесихора 56

 «Женщины в народном собрании» Аристофана 136
 «Женщины на празднике Фесмофорий» Аристофана 123
 «Жертва у гроба»: см. «Хозфоры» Эсхила
 «Жизнеописания» Плутарха 150

 «Золотой осел»: см. «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея

 «Идиллии» Феокрита 193
 «Илиада» Гомера 14, 24, 28, 32, 33, 36, 37, 196
 «Или-или» Кьеркегора 116

- «Ион» Еврипида 124
«Ипполит» Еврипида 89, 100, 119, 124, 207
«Ифигения в Авлиде» Глюка 125
«Ифигения в Авлиде» Еврипида 99, 124
«Ифигения в Тавриде» Глюка 125
«Ифигения в Тавриде» Еврипида 124
- «К самому себе» Солон 77
«Канат» Плавта 169
«Касина» Плавта 169
«Киклоп» Еврипида 117, 144, 145
«Киник» Лукиана 73, 151
«Кластидий» Невия 160
«Купец» Плавта 167
- «Лай» Эсхила 101
«Лекарство от любви» Овидия 187
«Лекции по эстетике» Гегеля 116
«Лефкиппа и Клитофон» Ахилла Татия 153
«Лисистрата» Аристофана 135, 136
«Лукий, или Осел» Лукиана 152, 213
«Любови» Овидия 187
«Лягушки» Аристофана 86, 109, 110, 124, 130, 134, 135, 137
- «Малая Илиада» Лесха 45
«Мандрагора» Макиавелли 139
«Маргит» Гомера 27, 28, 69
«Медя» Еврипида 92, 119, 210
«Медя» Керубини 125
«Медя» Овидия 201
«Медя» Сенеки 202, 203, 210
«Медя-материал» Мюллера 125
«Менехмь»: см. «Два Менехма» Плавта
«Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея 152, 212, 213, 214
«Метаморфозы» Овидия 188, 191, 199, 200
«Мир» Аристофана 136
- «Наука поэзии» Горация 184, 185
«Наука любви» Овидия 65, 187, 191
«Никомахова этика» Аристотеля 98
- «О гневе» Сенеки 209
«О мире» Апулея 212
«О Платоне» Апулея 212
«О пляске» Лукиана 152
«О природе вещей» Лукреция 192
«О природе» Парменида 192
«О природе» Эмпедокла 192
«Об изображениях» Лукиана 152
«Облака» Аристофана 134, 135, 137, 138
«Одиссея» Гомера 14, 23–25, 27, 29, 31–33, 36, 37, 39, 49, 65, 90, 158, 194, 195, 196
«Оды» Горация 183
«Озорные рассказы» Бальзака 152
«Октавия» Сенеки 202, 203, 210
«Орест» Еврипида 120
«Орестя» Стесихора 56
«Орестя» Эсхила 100, 101, 102, 103, 105
«Осы» Аристофана 135
- «Памятник» Горация 183
«Памятник» Пушкина 183
«Первая Истмийская ода» Пиндара 59
«Первая Пифийская ода» Пиндара 52, 58
«Перс» Плавта 172
«Персы» Эсхила 70, 87, 100, 101, 105, 106
«Пир» Платона 48, 127
«Письма с Понта» Овидия 188
«Политика» Аристотеля 97
«Послание к Пизонам»: см. «Наука поэзии» Горация
«Послания» Горация 183, 184, 187
«Поэтика» Аристотеля 16, 28, 86, 88, 89, 93, 96, 97, 126, 184
«Правдивая история» Лукиана 151
«Прометей прикованный» Эсхила 100, 101
«Прометей»: см. «Прометей прикованный» Эсхила
«Просительницы» Эсхила 87, 100, 101, 105, 106, 108, 109
«Протей» Эсхила 101
«Псевдол» Плавта 165
«Птицы» Аристофана 133, 135, 136, 139
«Пуниец» Плавта 172
«Пунийская война» Невия 160, 195
- «Разговоры морских богов» Лукиана 151
«Риторика» Аристотеля 99
«Ромул» Невия 160
- «Самоистязатель» Теренция 173, 175
«Сатиры» Горация (см. также «Беседы» Горация)
«Свекровь» Теренция 173, 177
«Священное посольство» Эсхила 146
«Семеро против Фив» Эсхила 98, 100, 101
«Скорбные элегии» Овидия 188
«Страсти» И.С. Баха 88
«Сфинкс» Эсхила 101
- «Тезей» Вакхилида 57
«Телеф» Еврипида 95
«Теогония» Гесиода 40, 42
«Трахинянки» Софокла 117
«Троянки» Сенеки 202
«Труды и дни» Гесиода 40, 42, 44
«Турандот» Дж. Пуччини 97
«Тучи»: см. «Облака» Аристофана
- «Фасты» Овидия 188
«Федра» Расина 125
«Федра» Сенеки 202
«Фиваида» Стесихора 56
«Фиест» Вария 201
«Фиест» Сенеки 202
«Филоктет» Софокла
«Финикиянки» Еврипида 92, 124
«Финикиянки» Сенеки 202
«Флориды» Апулея 212

- «Формион» Теренция 173
- «Характеры» Феофраста 141
- «Хвастливый воин» Плавта 165
- «Хозэфоры» Эсхила 94, 95, 101–103
- «Царь Эдип»: см. «Эдип-царь» Софокла
- «Циклоп»: см. «Киклоп» Еврипида
- «Шкатулка» Плавта 169
- «Эвмениды» Эсхила 96, 101, 103, 104, 106, 109
- «Эдип в Колоне» Софокла 92, 110, 112, 114
- «Эдип» Сенеки 202, 204
- «Эдип» Эсхила 100
- «Эдип»: см. «Эдип-царь» Софокла
- «Эдиподия» 45, 90
- «Эдип-царь» Софокла 45, 94, 96, 111, 112, 113, 116
- «Эклоги»: см. «Буколики» Вергилия
- «Электра» Софокла 94, 95, 117
- «Энеида» Вергилия 192, 194–200
- «Эподы» Горация 183

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Первоисточники

- Античная лирика. М., 1968.
- Античные писатели об искусстве / Под ред. В.Ф. Асмуса. М., 1938.
- Античные поэты об искусстве. СПб., 1996.
- Апулей*. Метаморфозы, или Золотой осел. М., 2001.
- Аристотель*. Поэтика / Пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Политика. Поэтика. М., 2002.
- Аристофан*. Комедии. Фрагменты. М., 2000.
- Ахилл Татий*. Левкиппа и Клитофонт. *Лонг*. Дафнис и Хлоя. *Петроний*. Сагирикон. *Апулей*. Метаморфозы, или Золотой осел. М., 1969.
- Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971.
- Гомер*. Илиада. Одиссея. М., 1967.
- Гораций*. Собрание сочинений. СПб., 1993.
- Греческая эпиграмма / Под ред. Н.А. Чистяковой. СПб., 1993.
- Греческие эпиграммы / Перевод, статья и примечания Л.В. Блуменау. Редакция и дополнения А.Ф. Петровского. М., 1935.
- Еврипид*. Трагедии. В 2-х т. М., 1999.
- Катулл*. *Тибулл*. *Проперций*. М., 1963.
- Лукиан* Самосатский. Сочинения. Т. 1–2. СПб., 2001.
- Менандр*. Комедии. Фрагменты. М., 1982.
- Овидий*. Собрание сочинений. В 2-х т. СПб., 1994.
- Пиндар*. *Вакхилид*. Оды. Фрагменты. М., 1980.
- Плавт*. Комедии. Т. 1–2. М., 1987.
- Плутарх*. Сравнительные жизнеописания. Т. 1–3. СПб., 2001.
- Сенека*, *Луций Анней*. Трагедии. М., 1983.
- Софокл*. Трагедии. М., 1988.
- Теренций*. Комедии. М., 2001.
- Феофраст*. Характеры. М., 1974.
- Эллинские поэты. VIII–III вв. до н.э. / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1999.
- Эсхил*. Трагедии. М., 2001.
- Хрестоматия по античной литературе / В 2-х т. М., 1965.
- Хрестоматия по раннеримской литературе / Сост. Полонская К.П., Поняева Л.П. М., 2000.

*Учебники, пособия
по истории античной литературы и культуры
(для дополнительного чтения)*

- Альбрехт М. фон.* История римской литературы. Т. 1–3. М., 2003–2005.
Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука
[Словарь] / Под ред. В.Н. Ярхо. М., 1995.
Гаспаров М.Л. Занимательная Греция. М., 2000.
Дилите Д. Античная литература. М., 2003.
Зелинский Ф.Ф. Из истории идей. СПб, 1999.
Йегер В. Пайдейя. Т. 1. Кн. 1–2. М., 2001. Т. 2. М., 1997.
[Ярхо В.Н., Гаспаров М.Л.] Литература европейской античности / История
всемирной литературы / Отв. ред. И.С. Брагинский. М., 1983.
Тронский И.М. История античной литературы. М., 1957.
Ярхо В.Н. Собрание трудов. Древнегреческая литература. Трагедия. М.,
2000; *То же.* Эпос. Ранняя лирика. М., 2001; *То же.* Греческая и греко-
римская комедия. М., 2002.
Literature in the Greek World / Ed. O. Taplin. Oxford, 2000.
Literature in the Roman World / Ed. O. Taplin. Oxford, 2000.

*Пособие для студентов
творческих вузов*

Трубочкин Дмитрий Владимирович

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА
И
ДРАМАТУРГИЯ

Ответственный редактор *Н.М. Мышковская*
Редактор *Е.В. Игошина*. Оформление *В.Ю. Яковлева*
Технический редактор *Н.А. Кондрашова*
Корректор *Г.А. Мещерякова*. Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано к печати 28.12.2010. Формат 84×108^{1/32}
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Уч.-изд.л. 14,0
Тираж 500 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Отпечатано в ППП “Типография “Наука”,
121099, Москва, Шубинский пер., 6